

ISSN 2410-1176 (Print)
ISSN 2616-4183 (Online)



ВІСНИК
Київського національного
університету культури і мистецтв

Серія: Мистецтвознавство

Науковий журнал

ВИПУСК

50

ISSUE

BULLETIN
of Kyiv National University
of Culture and Arts

Series in Arts

Scientific Journal

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUCA Publishing Centre
2024

Науковий журнал висвітлює актуальні історичні й теоретичні проблеми мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з історією української та світової художньої культури.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 19 від 06.06.2024 р.)

Головний редактор

Олександр Безручко – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Відповідальний секретар

Світлана Оборська – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Члени редакційної колегії

Рута Адамонене – д-р філософії, проф., Університет Миколаша Ромеріса (Литва); **Наталія Барна** – д-р філос. наук, доц., Відкритий міжнародний університет розвитку людини "Україна" (Україна); **Мартіна Бласкова** – д-р філос. наук, проф., Поліцейська академія Чеської Республіки в Празі (Чехія); **Тетяна Божко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Ігор Бондар** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Надія Брояко** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Віолетта Дутчак** – д-р мистецтвознавства, проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Ірина Іващенко** – проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Бо-Ва Люнг** – д-р філософії, проф., Гонконгський університет освіти (Гонконг); **Алла Медведєва** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Рада Михайлова** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет технологій та дизайну (Україна); **Тетяна Молчанова** – д-р мистецтвознавства, проф., Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка (Україна); запрошений проф., Університет імені Яна Длугоша (Польща); **Тетяна Павлюк** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Аліна Підлипська** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Марина Погребняк** – д-р мистецтвознавства, доц., Бердянський державний педагогічний університет (Україна); **Олена Реброва** – д-р пед. наук, проф., ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (Україна); **Жанель Рейнелт** – почесний проф., Ворицький університет (Великобританія); **Леся Смирна** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія мистецтв України (Україна); **Тетяна Совгира** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Валері Ф. Стіл** – д-р філософії, Технологічний інститут моди, Нью-Йорк (США); **Андрій Фурдичко** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Ріян Хідаятупулла** – викладач, Університет Лампунг (Індонезія); **Катерина Юдова-Романова** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Науковий журнал «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» відображається в таких базах: DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-01927.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 02.07.2020 року № 886 за спеціальностями: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 024 «Хореографія», 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво».

ISSN

2410-1176 (Print)
2616-4183 (Online)

Рік заснування

1999

Періодичність

2 рази на рік

Засновник /
адреса засновника

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36,
м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

Наукова бібліотека, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 1, м. Київ, Україна, 01133

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042

Сайт

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.edu.ua

Телефон

+38 (044) 5296138

За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідає автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2024
© Авторі статей, 2024

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts

Scientific Journal

The scientific journal highlights the actual historical and conceptual issues of art studies. The themes of the articles are connected with contemporary art, as well as with the history of Ukrainian and global art culture.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(Protocol No. 19, dated 06.06.2023)*

Editor-in-Chief

Oleksandr Bezrucho – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Executive Editor

Svitlana Oborska – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Editorial board members

Ruta Adamoniene – Dr. Sc. (Dr. habil), Professor, Mykolas Romeris University (Lithuania); **Nataliia Barna** – DSc in Philosophy, Associate Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Martina Blaskova** – DSc in Philosophy, Professor, Police Academy of the Czech Republic (the Czech Republic); **Ihor Bondar** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Tetiana Bozhko** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Nadiia Broiako** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Violetta Dutchak** – DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Andrii Furdychko** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Riyan Hidayatullah** – Lecturer, Universitas Lampung (Indonesia); **Kateryna Iudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Iryna Ivashchenko** – Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Bo-Wah Leung** – PhD, Professor, The Education University of Hong Kong (Hong Kong); **Alla Medvedeva** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Rada Mykhailova** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine); **Tetiana Molchanova** – DSc in Art Studies, Professor, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy (Ukraine); Visiting Professor, Jan Dlugosz University (Poland); **Tetiana Pavliuk** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Maryna Pohrebniak** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University (Ukraine); **Alina Pidlypska** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – DSc in Education, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Janelle Reinelt** – PhD, University of Warwick (the United Kingdom); **Lesia Smyrna** – DSc in Art Studies, Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Tetiana Sovhyra** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Valerie F. Steele** – PhD, Fashion Institute of Technology, New York City (the United States of America).

The scientific journal “Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts” is indexed in DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine, and The Ukrainian Research and Academic Network (URAN).

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No 1210 as of 31.10.2023. Media ID: R30-01927.

The Journal is included in the category “B” of the List of scientific professional editions of Ukraine in specialities 021 “Audiovisual Arts and Production”, 022 “Design”, 024 “Choreography”, 025 “Music”, 026 “Performing Arts” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 02 July 2020 No 886.

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Year of foundation	1999
Frequency	twice a year
Founder / Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovalts Str., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	Scientific Library, 36 Ye. Konovalts Str., off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine
Publisher	KNUCA Publishing Centre, 14 D. Doroshenko Str., Kyiv, 01042, Ukraine
Web-site	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Tel.	+38 (044) 5296138

*The author is responsible
for the accuracy of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024
© Authors, 2024

ЗМІСТ

<i>Валерій Кушнар'юв, Олена Скаченко</i>	Фаховий журнал дослідження мистецтва: основні досягнення за двадцять п'ять років	8
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА		
<i>Цзінькунь Лі</i>	Поєднання дзен-учення китайської філософії й художнього стилю Ши Тао	15
<i>Тетяна Коржова</i>	Хайп як інструмент артпіару в ХХ – на початку ХХІ століття	22
МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА		
<i>Катерина Бортник, Ольга Хендрик</i>	Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів	31
АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Олександр Безручко, Анна Анісімова</i>	Матеріальна культурна спадщина в сучасному аудіовізуальному дискурсі: стародавній Самбір	40
<i>Олена Москаленко-Висоцька, Роман Ширман</i>	Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття	50
<i>Володимир Никоненко</i>	Відображення кризи радянського гендерного проєкту в українському кінематографі 1980-х років (на прикладі художнього образу батька)	59
<i>Ігор Печеранський Олена Губернатор</i>	Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну	67
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Ганна Савченко</i>	Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі	74
<i>Іван Сінельников</i>	Фольклорна спадщина Житомирського Полісся: особливості локального функціонування (за експедиційними дослідженнями Олевського району)	82
<i>Раїса Цапун, Валентина Сінельнікова</i>	Весільний обряд на Житомирському Поліссі: до питання збереження традиційної культури (атрибутика та символіка передвесільного циклу)	92
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Ольга Бігус</i>	Інтеркультуралізм сучасної хореографії Акрама Хана	104

ДИЗАЙН

<i>Андрій Будник, Олена Голуб</i>	Іронічність та амбівалентність у колажному мистецтві України другої половини ХХ сторіччя з використанням пропагандистської продукції як ресурсу	111
<i>Ірина Гардабхадзе</i>	Цифрова сталість та стала цифровізація реально-віртуального світу індустрії моди	121
<i>Алла Дяченко</i>	Нівелювання гендерних стереотипів у сучасних творах декоративно-прикладного мистецтва й дизайну	134
<i>Євгеній Калкатов</i>	Передумови появи Street Style у контексті субкультурного руху в США та Великобританії в другій половині ХХ століття	145
<i>Катерина Малярчук</i>	Грим як складник театрального костюма й засіб формування сценічної образності в театрі	160
<i>Вікторія Мулкохайнен</i>	Комунікативні моделі історичної інфографіки	169
<i>Оксана Пилипчук</i>	Дослідження категорій творів образотворчого мистецтва та їхнього впливу на дизайн інтер'єрного простору	176
<i>Віктор Северин, Надія Северин</i>	Стратегія сучасного архітектурно-ландшафтного проектування: синтез традиційних та інноваційних тенденцій	184

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Катерина Юдова-Романова</i>	Системні знання з історії театрального мистецтва Західної Європи та США	195
------------------------------------	---	-----

CONTENTS

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 50

ISSN 2410-1176 (Print)
ISSN 2616-4183 (Online)

CONTENTS

<i>Valerii Kushnarov, Olena Skachenko</i>	Professional Journal for Art Research: Main Achievements of Last 25 Years	8
ARTS THEORY AND HISTORY		
<i>Jinkun Li</i>	The Combination of Zen Thought in Chinese Philosophy and Shi Tao's Artistic Style	15
<i>Tatiana Korzhova</i>	Hype as a Tool of Art PR in the 20 th – at the Beginning of the 21 st Century	22
ART PEDAGOGY		
<i>Kateryna Bortnyk, Olga Khendryk</i>	Appliance of Experimental Practices of Contemporary Dance in the Training of Masters in Choreography	31
AUDIOVISUAL ARTS		
<i>Oleksandr Bezruchko, Anna Anisimova</i>	Material Cultural Heritage in Modern Audiovisual Discourse: Ancient Sambir	40
<i>Olena Moskalenko- Vysotska, Roman Shyrman</i>	Russia-Ukraine War as a Thematic Dominant in Ukrainian Documentary Cinema of the Last Decade	50
<i>Volodymyr Nykonenko</i>	Reflection of the Crisis of the Soviet Gender Project in Ukrainian Cinema of the 1980s (on the Example of an Artistic Image of Father)	59
<i>Ihor Pecheranskyi, Olena Hubernator</i>	New Narratives, Immersive and Interactive Artistic Practices in Video Art and Audiovisual Culture of the Postmodern Era	67
MUSIC		
<i>Hanna Savchenko</i>	The Concept of "Orchestral Writing" in Scientific Discourse	74
<i>Ivan Sinelnikov</i>	Folklore Heritage of Zhytomyr Polissia: Specifics of Local Functioning (Based on Expeditionary Research of Olevsk District)	82
<i>Raisa Tsapun, Valentyna Sinelnikova</i>	Wedding Ritual in Zhytomyr Polissia: in the Context of Traditional Culture Preservation (Paraphernalia and Symbolism of the Pre-Wedding Cycle)	92
CHOREOGRAPHY		
<i>Olha Bihus</i>	Interculturalism of Akram Khan's Modern Choreography	104

DESIGN

<i>Andrii Budnyk, Olena Golub</i>	Irony and Ambivalence in Ukrainian Collage Art of the Second Half of the 20th Century Using Propaganda Products as a Resource	111
<i>Iryna Hardabkhadze</i>	Digital Sustainability and Permanent Digitalisation of the Real-Virtual World of Fashion Industry	121
<i>Alla Diachenko</i>	Abolishment of Gender Stereotypes in Modern Works of Decorative Applied Art and Design	134
<i>Yevhenii Kalkatov</i>	Background of Street Style Emergence in the Context of the Subcultural Movement in the USA and Great Britain in the Second Half of the 20 th Century	145
<i>Kateryna Maliarchuk</i>	Make-up as a Component of Theatrical Costume and a Means of Forming Stage Imagery in the Theatre	160
<i>Viktoriiia Mulkokhainen</i>	Communicative Models of Historical Infographics	169
<i>Oksana Pylypchuk</i>	Research on the Categories of Fine Art Works and Their Influence on Interior Design Space	176
<i>Viktor Severyn, Nadiia Severyn</i>	Strategy of Modern Architectural and Landscape Design: Synthesis of Traditional and Innovative Tendencies	184

REVIEWS

<i>Kateryna Iudova-Romanova</i>	Systemic Knowledge of the Theatre Art History in Western Europe and the USA	195
-------------------------------------	--	-----

DOI: 10.31866/2410-1176.50.2024.306741
УДК 050.48:7:001]:378.4(477.411)КНУКіМ"1999/2024"Редакційна стаття
© Кушнар'єв В., Скаченко О., 2024

Фаховий журнал дослідження мистецтва: основні досягнення за двадцять п'ять років

Валерій Кушнар'єв^{1*}, Олена Скаченко¹¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. У цій публікації здійснено огляд основних періодів розвитку наукового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» від часу заснування в 1999 р. до сьогодні та подано бібліометричний аналіз його 50 випусків. Схарактеризовано основні віхи становлення, розвитку та трансформації журналу; представлено кількісний аналіз статей, авторства та співавторства.

Ключові слова: наукова комунікація, періодичні видання, фахові видання з мистецтвознавства, авторство/співавторство, бібліометрія наукових журналів

Для цитування

Кушнар'єв, В., & Скаченко, О. (2024). Фаховий журнал дослідження мистецтва: основні досягнення за двадцять п'ять років. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 8–14. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306741>

Вступ

Ефективна наукова комунікація вимагає постійного обміну інформацією про тенденції розвитку галузі, відкриття, теоретичні напрацювання, практичні результати діяльності. Саме періодичні видання наукових установ і закладів освіти відіграють провідну роль у поширенні актуальної та вірогідної наукової інформації.

Мета статті — з нагоди публікації у 2024 р. 50-го ювілейного випуску наукового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» дослідити та узагальнити розвиток видання впродовж 25 років.

З історії видання

Київський національний університет культури і мистецтв (далі — КНУКіМ) є засновником і видавцем 14 наукових періодичних журналів відкритого доступу в галузях культури, мистецтва, соціальних і гуманітарних наук (Кушнар'єв, 2023).

Станом на червень 2024 р. періодичне наукове видання «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв» видається в чотирьох серіях: «Аудіовізуальне мистецтво», «Музичне мистецтво», «Сценічне мистецтво»

та «Мистецтвознавство». Найдовшу історію має остання з перелічених серій — «Мистецтвознавство», яка у 2024 р. виходить ювілейним, 50-м випуском.

Перший випуск збірника наукових праць побачив світ у 1999 р. та мав назву «Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство» (Скаченко, 2019).

Для відстеження змін у журналі визначимо головні віхи його розвитку в розрізі чотирьох основних періодів (Рис. 1).



Рис. 1. Періоди розвитку журналу (1999–2024 рр.)

Запропоновані періоди мають різні обсяги випусків та річного охоплення. Періодичність була

Надійшла 07.06.2024; Прийнята 21.06.2024

Стаття була вперше опублікована онлайн 27.06.2024

* Автор для кореспонденції

встановлена на основі якісних показників розвитку журналу, що виникли внаслідок змін у редакційній колегії, редакційній політиці, видавничій етиці, а також вимог до змісту та оформлення статей.

Редакційна колегія як енергія, синергія та рушій розвитку

Головою редакційної колегії від початку створення журналу в 1999 р. був д-р пед. наук, проф. М. Поплавський. До заснування та становлення видання долучилися видатні українські вчені — мистецтвознавці, історики, філософи, діячі мистецтва. Серед фундаторів видання (випуски 1–7 за 1999–2002 рр.) були д-ри філософ. наук, проф. Н. Г. Джинчарадзе, С. Д. Безклубенко; д-ри мистецтвознавства, проф. Б. В. Деменко, А. І. Іваницький, В. Л. Клиш, О. О. Ільченко, В. І. Тимофієнко, К. Ю. Василенко; канд. мистецтвознавства, проф. О. В. Касьянова.

Під час другого періоду (випуски 8–26 за 2003–2012 рр.) до становлення журналу долучився д-р мистецтвознавства, проф. Ю. О. Станішевський. А з 21 випуску до редакційної колегії ввійшли д-р архітектури, проф. В. А. Абизов; д-р філос. наук, проф. Ю. Г. Легенький, канд. мистецтвознавства, проф. Н. Б. Брояко та С. М. Деркач.

Значне оновлення редакційної колегії та, відповідно, політики журналу відбулося у 2012–2018 рр., які охопили третій період розвитку (випуски 27–39). Спочатку, від 27 випуску, до редакційної колегії увійшли д-р архітектури, проф. Ю. Г. Рєпін; д-ри мистецтвознавства, проф. Р. Д. Михайлова, О. А. Лагутенко, К. В. Фадєєва; д-р філол. наук, проф. А. І. Гурбанська; д-р пед. наук, проф. Д. Г. Юник; канд. пед. наук, проф. В. О. Стрельчук. Починаючи з 35 випуску, до редакційної колегії видання приєдналися два закордонні дослідники: доктори габлітовані, проф. А. С. Брацкі та П. Розвадовський з Польщі; а також д-ри мистецтвознавства, проф. М. Р. Селівачов, О. В. Безручко та А. Я. Скорик; д-р мистецтвознавства, снс О. В. Школьна; д-р філос. наук, проф. Т. К. Гумєнюк; канд. мистецтвознавства, доц. О. М. Шандренко.

Відповідаючи на виклики часу, четвертий період — трансформації — розпочався у 2019 р. (із 40 випуску) й триває дотепер. Згідно з вимогами, що висуваються до фахових видань України, склад редакційної колегії наукового журналу постійно оновлюється. Зокрема, значно розширено представництво вчених з інших закладів вищої освіти України та зарубіжних країн. До редакційної колегії ввійшли вчені з Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» — д-р філос. наук Н. Барна; Прикарпатського

національного університету імені Василя Стефаника — д-р мистецтвознавства В. Дутчак; Київського національного університету технологій та дизайну — д-р мистецтвознавства Р. Михайлова; Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка — д-р мистецтвознавства Т. Молчанова; Бердянського державного педагогічного університету — д-р мистецтвознавства М. Погребняк; ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» — д-р мистецтвознавства Т. Мартинюк; Національної академії мистецтв України — д-р мистецтвознавства Л. Смирна; Київського національного університету імені Тараса Шевченка — канд. філос. наук І. Ляшенко; ДЗ «Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського» — д-р пед. наук О. Реброва.

Серед нових представників редакційної колегії від установи-засновника видання були такі учених, як д-ри мистецтвознавства, проф. А. Підлипська, Т. Павлюк, А. Фурдичко; д-р культурології, доц. Т. Совгира; канд. мистецтвознавства Т. Божко, І. Бондар, Н. Брояко, А. Медведєва, К. Юдова-Романова; проф. І. Іващенко.

До розвитку журналу, формування його політики та видавничої етики, окрім проф. А. С. Брацкі із Гданського університету та П. Розвадовського, президента Варшавської Вшехніци, у 2019–2022 рр. долучилися вчені Іон Післару, канд. іст. наук із Національного музею історії та археології Constanta (Румунія); д-р пед. наук Єва Долінська з Католицького університету в Ружомберку (Словаччина); проф. Марзена Шмит з Університету імені Адама Міцкевича (Польща); проф. Рута Адамонене з Університету Миколаша Ромеріса (Литва); проф. Мартіна Бласкова з Університету в Жиліні (Словаччина); проф. Артур Крістовао з Університету Трас-ос-Монте та Альто-Доро (Португалія); д-р філософії Валері Ф. Стіл із Технологічного інституту моди (США); проф. Ульріх Шмід з Університету Санкт-Галлена (Швейцарія); д-р іст. наук Віталій Дергачов з Інституту культурної спадщини Академії Наук Молдови (Молдова).

У 2023 р. (від 48 випуску) редакційна колегія журналу була оновлена відповідно до вимог міжнародних баз даних та почала співпрацювати з авторитетними дослідниками, які представляють закордонні наукові мистецькі школи Європи та Азії. Серед науковців — д-р філософії, проф. Бо-Ва Люнг, Гонконзький університет освіти (Гонконг); Жанель Рейнелт, почесний проф. Ворицького університету (Великобританія); Ріян Хідаятулла, д-р філософії, Університет Лампунг (Індонезія).

Упродовж виходу 41–47 випусків до розвитку журналу долучилася також редакційна рада, яку очолював д-р пед. наук, проф. М. Поплавський. Членами ради були: д-ри мистецтвознавства, проф. О. Бенч та Р. Михайлова; канд. мистецтвознавства Н. Брояко.

Від 41 випуску й дотепер головним редактором журналу є д-р мистецтвознавства, проф. О. Безручко. Відповідальним секретарем — канд. мистецтвознавства, проф. С. Оборська. Упродовж 2019–2022 рр. заступником головного редактора була д-р філос. наук, проф. Т. Гумєнюк.

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство» як наукове фахове видання

Постановою Президії ВАК України від 11 жовтня 2000 року №1-03/8 журнал затверджено як наукове фахове видання, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата наук; ступеня доктора філософії; вчених звань доцента та професора.

У відповідь на вимоги часу *структура журналу* постійно вдосконалюється. Випуски видання, які виходили впродовж першого — третього періодів, не мали підрозділів, порядок статей формувався за абеткою прізвищ авторів, зміст публікувався лише українською мовою.

Групувати статті за тематичними підрозділами почали з 35-го випуску (2017 р.). Підрозділи мали назви: «Театр, кіно, телебачення»; «Хореографічне мистецтво»; «Музичне мистецтво»; «Образотворче, пластичне та ужиткове мистецтво»; «Дизайн». Лише один раз — у 36-му випуску — з'явився підрозділ «Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях».

Від 40-го випуску (2019 р.) структура видання постійно трансформувалася й поступово набула сучасного вигляду з такими підрозділами: «Теорія та історія мистецтва», «Аудіовізуальне мистецтво», «Сценічне мистецтво», «Музичне мистецтво», «Хореографічне мистецтво», «Дизайн».

Структуровані анотації вперше з'явилися в статтях 35 випуску (2017 р.), проте супроводжувати публікації короткими анотаціями трьома мовами (українська, російська, англійська) почали з 22 випуску (2010 р.). У цей же період до статей, крім Списку використаних джерел, почали додавати References латиницею.

Від 36 випуску в статтях стали виділяти такі структурні елементи, як вступ, аналіз джерел і публікацій, мета/завдання дослідження, результати дослідження, наукова новизна та висновки.

У 2018 р. створено вебсайт журналу та почався процес індексування видання в наукометричних базах і каталогах.

Внесок наукової бібліотеки в додрукарську підготовку журналу

Починаючи від 40 випуску, в редакційному та додрукарському процесах підготовки журналу беруть участь співробітники наукової бібліотеки університету. Під час карантину COVID-19 для забезпечення стабільної періодичності видання журналу запроваджено електронний документообіг; через онлайн сервіс Unichек виконується обов'язкова перевірка поданих рукописів на оригінальність тексту (Holcer et al., 2021).

Наразі «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» — це рецензоване періодичне наукове видання відкритого доступу, що охоплює всі аспекти мистецтвознавства та його міждисциплінарні практики. У фокусі журналу — дослідження історії, теорії, практики українського та зарубіжного мистецтва, зокрема музики, театру, архітектури, дизайну, кіно й телебачення, хореографії (Скаченко, 2019).

Оновлення назви (із розшифрованою аббревіатурою університету) та виду видання (науковий журнал) відбулося в жовтні 2023 р. під час переєстрації в Національній раді України з питань телебачення і радіомовлення (Ідентифікатор медіа R30-01927).

Журнал виходить двічі на рік (у червні та грудні) в друкованому (ISSN 2410-1176) та електронному (ISSN 2616-4183) вигляді.

Від 2020 р. журнал включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») за спеціальностями: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 024 «Хореографія», 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво» (*Про журнал*, б.д.).

Мета журналу — надати платформу для комплексного дослідження художньої діяльності; окремих видів мистецтва, їхньої специфіки, генезису; форми й змісту художніх творів.

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» публікує дослідницькі, тематичні, оглядові статті та рецензії на книги, надаючи негайний відкритий доступ до опублікованого матеріалу.

Видання має *власний сайт* на платформі Open Journal Systems (OJS), де представлено архівні випуски 2014–2024 рр. зі змістом, анотацією та повним текстом у PDF. Підтримуються дві версії сайту — українською та англійською мовами. Фахівці відділу інформаційних технологій бібліотеки виконують менеджмент сайту, зокрема публікують

метадані статей, забезпечують цілісність бази даних, формують резервні копії сторінок журналу (Кушнар'єв, 2023, с. 81).

Для підвищення статусу журналу серед подібних видань мистецтвознавчої тематики, створення підґрунтя для подальшого розвитку співробітнички бібліотеки в складі Редакції видання здійснюють оперативні заходи щодо створення/пропозиції змістовного контенту, розробки ефективної редакційної політики та публікаційної етики.

З метою виконання вимог Міністерства освіти і науки України та міжнародних баз даних, а також для залучення закордонних учених до співпраці оновлено контент журналу та його вебсайт. Переглянуто редакційні політики, зокрема щодо відкритого доступу та уникнення плагіату. Розроблено публікаційну етику журналу, докладно описано порядок та вимоги до подання рукописів, а також процес рецензування.

Розроблено Керівництва для авторів, чії статті подаються до журналу на рецензування (українською та англійською мовами), а саме:

- настанови щодо змісту та структури рукопису (зокрема, Шаблон статті);
- настанови щодо стилю рукопису (форматування, скорочення, пробіли тощо);
- настанови щодо оформлення посилань у тексті та джерел у Списку посилань.

Після опублікування оновлених Настанов під час попереднього редакційного перегляду та подальшого рецензування поданих статей спостерігається збільшення відсотка відмов, зокрема через недостатнє дотримання авторами вимог журналу до актуальності, змісту, структури рукописів.

Також значно розширено й оновлено склад редакційної колегії журналу, до якої наразі входять 23 вчених, зокрема 16 українських та 7 зарубіжних дослідників і практиків із Великобританії, Гонконгу, Індонезії, Литви, Польщі, Чехії, США.

Для поліпшення пізнаваності журналу, розпізнавання його статей у пошукових системах від 2020 р. стали використовувати цифрові ідентифікатори статей DOI (Horban et al., 2020, р. 8) та ідентифікатори авторів ORCID. Створено й підтримується профіль журналу в Google Scholar.

З ініціативи та за участю фахівців бібліотеки значно покращилося *поліграфічне оформлення* обкладинок журналу (Рис. 2), розроблено логотип видання (Рис. 3) та графічні візуальні зображення тематичних підрозділів.

Активна робота з включення журналу до міжнародних каталогів і баз даних розпочалась у 2019 р. й триває донині. «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» проіндексовано в та-

ких базах даних і каталогах: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, EuroPub, Google Scholar, Index Copernicus, Lens, MIAR, Open Ukrainian Citation Index (OUCI), Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ResearchGate, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, ResearchGate, Scilit, WORLDCAT, Ulrich's Periodicals Directory, Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).



Рис. 2. Обкладинки журналу, 1999–2023.



Серія: мистецтвознавство

Рис. 3. Логотип журналу.

Бібліометричні показники

Загальна кількість статей, опублікованих у 50 випусках, становить 1106. Упродовж першого періоду в журналі опубліковано 94 статті, 388 — у другому періоді, 318 і 306 статей у третьому та четвертому періодах, відповідно (Табл. 1).

Таблиця 1

**Кількість статей, опублікованих
у 50 випусках журналу**

Випуски	Кількість статей	Кількість сторінок	Середня кількість сторінок у статті
1–7	94	824	8,8
8–26	388	2835	7,3
27–39	318	2745	8,6
40–50	306	2484	8,1
Всього 1–50	1106	8888	8.03

Упродовж 25-річної історії в журналі публікувалися статті українською, російською та англійською мовами. У періоди заснування та становлення мовою публікації була виключно українська. Перша стаття іноземною мовою (англійською) була опублікована лише у 33 випуску за 2015 р. Відтоді й до 50 випуску включно іноземними мовами опубліковано 94 статті. З них англійською — 82 статті, російською — 12. Від 2022 року журнал публікує статті лише українською та англійською мовами.

Авторство, співавторство

Шістсот сімнадцять різних людей написали або були співавторами статей у всіх випусках журналу. У структурі авторства переважають статті одного автора. Лише 110 статей мали більше ніж одного автора.

Більшість авторів опублікували статті в журналі лише 1 раз. 225 авторів журналу публікувалися більше ніж один раз.

Найбільш публікованими авторами/співавторами журналу є С.Д. Безклубенко, І.А. Гардабхадзе та М.Т. Мельник, які опублікували по 15 статей (Табл. 2).

Таблиця 2

Найбільш продуктивні автори/співавтори

Автори	Кількість статей
Безклубенко С.Д. Гардабхадзе І.А. Мельник М.Т.	15
Барнич М.М. Фадєєва К.В.	14
Варивончик А.В. Школьна О.В.	13
Безручко О.В. Бойко О.С.	12
Гамалія К.М. Михайлова Р.Д. Юдова-Романова К.В.	10
Бігус О.О.	9
Вакуленко О.М. Вергунова Н.С. Литвиненко В.А. Погребняк М.М. Рязанцев Л.В. Сінельнікова В.В. Скопцова О.М.	8

Від п'яти до семи статей опублікували 28 авторів/співавторів, зокрема по п'ять опублікованих статей має 18 осіб, по шість — 7 осіб, по сім — 33 автори.

Авторами статей у журналі були народні артисти України Ніна Матвієнко, Анатолій Матвійчук, Михайло Поплавський, Алла Попова, Анатолій Солов'яненко (молодший); заслужена артистка України Інеш Кдилова.

Аналіз *гендерного складу авторів* свідчить про переважання жінок-авторів чи співавторів опублікованих статей: 417 проти 200 чоловіків-авторів/співавторів.

Географічне представництво авторів. Якщо спочатку в структурі авторів переважали автори, афілійовані з установою-засновником журналу — КНУКіМ, то від 2019 р. спостерігається поступове зростання кількості авторів з інших регіонів країни (Одеса, Харків, Львів, Івано-Франківськ, Дрогобич, Рівне, Запоріжжя, Хмельницький, Умань та ін.), які представляють мистецькі та педагогічні заклади освіти України та зарубіжних країн.

Загалом, у журналі опубліковано 14 статей учених із Європи та Азії (Словаччина, Ізраїль, Польща, Туркменістан, Молдова, Азербайджан, Казахстан, Кувейт, Китай). Тобто, поступово відбувається трансформація видання за статусом: місцевий — всеукраїнський — міжнародний.

Висновки

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що науковий журнал «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» за двадцятип'ятирічну історію сформував та надає вченим потужну платформу для публікацій результатів досліджень історії, тенденцій та проблем сучасного мистецтвознавства.

Огляд основних періодів становлення журналу свідчить, що він розвивається завдяки активній трансформації від періодичного видання університету до фахового видання в галузі мистецтвознавства всеукраїнського та міжнародного рівнів.

За участі українських та закордонних членів редакційної колегії журнал постійно вдосконалюється, посилює вимоги до змісту, структури статей, їхньої актуальності та внеску в дослідження мистецтвознавчої науки.

За двадцятип'ятирічну історію в журналі опубліковано 1106 статей шестисот сімнадцяти авторів/співавторів. Зафіксовано значне переважання кількості жінок — авторів/співавторів. Найбільш публікованими авторами журналу є С.Д. Безклубенко, І.А. Гардабхадзе та М.Т. Мельник. Кожен

із них опублікував по 15 статей. Ще 45 авторів/співавторів журналу мають від 5 до 14 публікацій.

Отже, «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» є фаховим журналом України (категорії Б), пропонує читачам огляди й оцінки щодо напрямів розвитку української та зарубіжної мистецтвознавчої науки, а також інформує про її здобутки, публікаційну активність та тематику проведених досліджень.

Список посилань

- Кушнар'ов, В. (2023, 18–20 травня). Діяльність університетської бібліотеки: виклики воєнного часу. В З. Сverdlyk & М. Цілина (Упоряд.), *Інформація, комунікація та управління знаннями в глобалізованому світі* [Матеріали конференції] (с. 80–82). Видавничий центр КНУКіМ.
- Про журнал.* (б.д.). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Взято 12 січня 2024 з <http://arts-series-knukim.pp.ua/>
- Скаченко, О. (2019). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» в історичній ретроспективі. *Вісник Книжкової палати*, 3, 18–19.
- Holcer, D., Horban, Y., Mašina, D. D., & Skachenko, O. (2021). Library online services during COVID-19: The experience of libraries in Croatia and Ukraine. *Бібліотечний Меркурій*, 1(25), 81–97. [https://doi.org/10.18524/2707-3335.2021.1\(25\).231472](https://doi.org/10.18524/2707-3335.2021.1(25).231472)
- Horban, Y., Lukianenko, V., & Skachenko, O. (2020). The library's contribution to university scientific journal

publishing and promotion: Practical review. *LIBREAS. Library Ideas*, 38, 1–10. <https://doi.org/10.18452/23480>

References

- Holcer, D., Horban, Y., Mašina, D. D., & Skachenko, O. (2021). Library online services during COVID-19: The experience of libraries in Croatia and Ukraine. *Library Mercury*, 1(25), 81–97. [https://doi.org/10.18524/2707-3335.2021.1\(25\).231472](https://doi.org/10.18524/2707-3335.2021.1(25).231472) [in English].
- Horban, Y., Lukianenko, V., & Skachenko, O. (2020). The library's contribution to university scientific journal publishing and promotion: Practical review. *LIBREAS. Library Ideas*, 38, 1–10. <https://doi.org/10.18452/23480> [in English].
- Kushnarov, V. (2023, May 18–20). Diiialnist universytetskoii biblioteki: Vyklyky voiennoho chasu [Activities of the university library: Challenges of wartime]. In Z. Sverdlyk & M. Tsilyna (Comps.), *Informatsiia, komunikatsiia ta upravlinnia znanniamy v hlobalizovanomu sviti* [Information, communication and knowledge management in a globalized world] [Conference proceedings] (pp. 80–82). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Pro zhurnal* [About the journal]. (n.d.). Bulletin of KNUKіM. Series in Arts. Retrieved January 12, 2024, from <http://arts-series-knukim.pp.ua/> [in Ukrainian].
- Skachenko, O. (2019). Visnyk KNUKіM. Seriiia "Mystetstvoznnavstvo" v istorychnii retrospektyvi [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts in historical retrospect]. *Bulletin of the Book Chamber*, 3, 18–19 [in Ukrainian].

Professional Journal for Art Research: Main Achievements of Last 25 Years

Valerii Kushnarov^{1*}, Olena Skachenko¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. Main periods of development of the scientific journal “Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts” are reviewed in this publication, from the time of its foundation in 1999 to the present day, as well as a bibliometric analysis of its 50 issues is presented. Main marks of grounding, developing and transforming the journal are characterised; a quantitative analysis of articles, authorship and co-authorship is presented.

Keywords: scientific communication, periodicals, professional publications on art history, authorship/co-authorship, bibliometrics of scientific journals

Відомості про авторів

Валерій Кушнар'ов, директор наукової бібліотеки, кандидат культурології, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3037-1841, e-mail: vkusnarov@ukr.net

РЕДАКЦІЙНА СТАТТЯ

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 50

ISSN 2410-1176 (Print)
ISSN 2616-4183 (Online)

Олена Скаченко, завідувачка науково-методичного відділу наукової бібліотеки, менеджерка журналу, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3827-5985, e-mail: olena.skachenko@knukim.edu.ua

Information about the authors

Valerii Kushnarov*, Director of the Scientific Library, PhD in Cultural Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; ORCID iD: 0000-0003-3037-1841, e-mail: vkushnarov@ukr.net

Olena Skachenko, Head of the Scientific and Methodological Department of the Scientific Library, manager of the journal, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; ORCID iD: 0000-0003-3827-5985, e-mail: olena.skachenko@knukim.edu.ua

*Corresponding author



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.



The Combination of Zen Thought in Chinese Philosophy and Shi Tao's Artistic Style

Jinkun Li

National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is to investigate the direction of art of the early Qing Dynasty in China and the influence of Shi Tao's artistic thoughts on subsequent painting schools through the study of Shi Tao. In particular, to reveal the contradictions between social reality and the artists of that time, which is important in the further study of the history of modern Chinese art. Results.* Shi Tao (1642–1708) is a significant figure in the history of Chinese painting. He is an explorer and revolutionary in the practice of painting, as well as an artist and art theorist. At the same time, he is a socially marginalised person with a complex personality. For this article, we've selected three of the most representative works from the three periods of Shi Tao's life: youth, middle age, and old age for analysis and study of the integration of Shi Tao's Zen thoughts and artistic thoughts and to analyse Shi Tao's psychological activities and consciousness under the social background at that time. *Scientific novelty.* Although there are many articles about Shi Tao's art, there are only a handful of articles that integrate Zen thought with Shi Tao's artistic style. In this article, the author displays Shi Tao's representative works from different periods and conducts a systematic analysis of his representative works. Evidence of Shitao's Zen ontology is found in the painting. It is a study that has not appeared in other literature yet. *Conclusions.* Through the study of Shi Tao, we can understand the art direction of the early Qing Dynasty in China, as well as the influence of Shi Tao's artistic thoughts on other subsequent painting schools. It reveals the contradiction between the social reality and the artists at that time and plays a very significant role in further studying the history of modern Chinese art. In Shi Tao's works, it is not difficult to find the flowers, leaves, mountains and rivers and the in-depth thinking and exploration of the relationship between the universe and human beings that coincides with the philosophical thought of Chinese Zen Buddhism. Compared with Shi Tao's artistic works, what is more important is Shi Tao's artistic thought. He advocates: "I naturally have my own feelings about nature." He dared to break through conventions and emphasize self-emotions. In the later Yangzhou School of Painting, Shi Tao's shadow can often be seen. He not only influenced a large number of artists at that time but also indirectly affected future Chinese art.

Keywords: Shi Tao; practical painting; Chinese philosophy; Zen thought; innovative consciousness

For citation

Li, J. (2024). The Combination of Zen Thought in Chinese Philosophy and Shi Tao's Artistic Style. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 50, 15–21. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306745>

Introduction

Shi Tao's artistic thought is a bright beacon in the history of Chinese art, pointing the way for future generations. His influence on the Yangzhou School of Painting style can be compared with the impact of Yangzhou's economic factors. As one of the most influential artists of the 17th–18th century in China, his artistic ideas are very significant and advanced, and

this thought is based on Zen Buddhism. His painting art is also based on Zen Buddhism.

Recent research and publications analysis. In China, there are a large number of studies on Shi Tao's art and thought, including a small number of articles on Shi Tao's Zen thoughts. We will list representative articles below and analyse them one by one. In Xie Feng's (2014) article, the process of Shi Tao seeking inspiration for painting through

various channels and methods is described. The first half of the article introduces Shi Tao's life, and the second half describes Shi Tao's artistic thoughts. In this article, the author believes that the ontology of Shi Tao's paintings comes from Zen thought. Shi Tao emphasises "self", and Zen thought is also inseparable from "self-knowledge". Self-knowledge is the origin of the human heart. The understanding of "method" in Shi Tao's art theory work *The Discourses of Monk Balsam Pear*, the use of intangible methods to treat tangible methods, which refers to three levels of the artistic conception of painting are also mentioned. After that, the author pays a lot of attention to prove that Shi Tao's painting theory is derived from Zen thought. Shi Tao's artistic thought theory is centred on the word "I". This is not because Shi Tao is arrogant but because of his deep understanding and admiration of Zen. In the article *On Shi Tao's Zen Thoughts* written by Wang Yue and Zhang Jun, they discussed the influence of Zen thoughts on the entire literati painting world starting from the Tang Dynasty. Zen thoughts are the product of the "Sinicisation" of Buddhism. The author then compared Shi Tao's Zen thoughts with the Zen expressed by Bada Shanren (1626 – about 1705). Shi Tao's landscapes are majestic, while Bada Shanren expresses a sense of ethereal in both composition and brushwork. They all come from Zen Buddhism's "pursuit of one's true nature". Finally, the author believes that Shi Tao has pushed painting to a new height, that is a concrete practice of integrating Zen concepts with painting techniques. Wang Nannan's (2022) article highlights how Buddhism was introduced to China, it profoundly affected Chinese traditional thought, culture and artistic aesthetics. The simplicity spirit expressed by Buddhism was favoured by the majority of believers. It was also favoured by scholar-bureaucrats, who achieved their own "enlightenment" and progress through the study of Buddhism. Since then, Chinese art influenced by Zen thought has acquired philosophical, emotional, individual and other characteristics. To a great extent, it has changed the aesthetic interest of the general public in China towards art. In Jonathan Hay's book (2001), Shi Tao's life is described in detail. This book is divided into 10 chapters, showing his different identities in different periods of his life. At the same time, Hay (2001) also explores the role Shi Tao's art played in the cultural environment of the time. He believes that Shi Tao's works are a response to the cultural modernity of the early Qing Dynasty and reflect the changes in the social and cultural environment at that time. In the early years of the Qing Dynasty, due to political, economic and cultural changes, some new trends of thought and art forms began to appear in

the art world, and Shi Tao's paintings represented this new trend of modernity.

The aim of the article is to investigate the direction of art of the early Qing Dynasty in China and the influence of Shi Tao's artistic thoughts on subsequent painting schools through the study of Shi Tao. In particular, to reveal the contradictions between social reality and the artists of that time, which is significant in the further study of the history of modern Chinese art.

Results

Shi Tao (1642–1708) was a Chinese painter in the late Ming and early Qing dynasties. His original name was Zhu Ruoji, also known as Monk Bitter Melon. He was a native of Guilin, Guangxi, China in the late Ming and early Qing dynasties had just experienced a dynasty change. Long-term wars caused China to suffer from internal and external troubles. Shi Tao was born in such an environment. However, Shi Tao's life experience was not simple. He was a descendant of the emperor. He was hunted down by the Qing government when he was young and was forced to become a monk. Therefore, Shi Tao began his wandering life, went through hardships, but out of his extreme love for art, he still persisted in pursuing his unique artistic path. He also had a high understanding of traditional Chinese culture and Zen and compiled *The Discourses of Monk Balsam Pear*. Although it is a painting theory book, there is a strong sense of "Zen" in every word, that is — the discovery and study of "self" and "nature". However, in the early Qing Dynasty, the trend of copying was prevalent. For example, the "Four Kings" of the Qing Dynasty regarded the techniques of their predecessors (famous masters of the Song and Yuan Dynasties) as the highest standard. This kind of thinking was highly praised by the emperor and the rulers and was regarded as "orthodox" in the painting world. But Shi Tao's view is precisely the opposite of the theory of imitation. He believes that the method (Mao Jianbo, 2006) itself has no obstacles, and obstacles cannot prevent the use of the method. This means that painting techniques cannot restrain people, and it is not the painting method if it restrains people. It differs completely from the "orthodox" argument that "methods are derived from the methods of the ancients". He once said that the reason why he was unique was hidden in his own existence, as eyebrows and beards of ancient people could not grow on his face, but his own emotions and opinions could be expressed by himself (Mao Jianbo, 2006). This is exactly a kind of self-consciousness and natural consciousness which invisibly not only promoted the diversified development of Chinese art

in the Qing Dynasty but also influenced the artistic views of many painting schools such as Yangzhou Painting School, Shanghai Painting School and later generations.

Although he was an immigrant from the previous dynasty, the traditional thought could become an official if you study well (Zhang Duo, 2024) was secretly buried deep in his heart. He wanted to do his best for the country and participate in government affairs as an official. He went to Beijing twice and had close contacts with dignitaries and met Emperor Kangxi. But he was never favoured by the emperor. His behaviour was also derogatorily termed as “disobedience”. The particular environment and his unique status as an immigrant from the previous dynasty made his heart full of contradictions and pain, so Shi Tao often travelled among mountains and rivers. As an adult, he travelled to Hubei, Hunan, Jiangxi, Anhui, Zhejiang and other places. His rich experience and broad vision laid a solid foundation for Shi Tao’s artistic master creation. Basically, on the one hand, Shi Tao changes his living environment through constant travel, which can greatly relieve the troubled and contradictory emotions in his heart. On the other hand, Shi Tao’s love for nature is equivalent to his love for art. He advocates living with nature and learning from nature. Thirdly, Shi Tao does not want to be constrained by life, and his “change” is consistent with the spirit of freedom pursued by Zen Buddhism. He once said, “Use tangible methods to treat intangible methods, and use intangible methods to treat tangible methods.”

It is an unpredictable process and spirit of negation, which is consistent with the concept that things are constantly changing and passing, and there is no eternal existence (Shi Huizheng, 2022) mentioned in Zen Buddhism, that is, everything is uncertain, involuntary, and arbitrary.

Sixteen Arhats Yingzhen Picture Scroll (Part) (see Fig. 1) is one of Shi Tao’s early representative works. It took a full year to complete it, and every detail on the picture was exquisitely depicted.



Fig. 1. Shi Tao. *Sixteen Arhats Yingzhen Picture Scroll (Part)*. 1667. Yangzhou Museum, China

From the perspective of art history, “Sixteen Arhats Yingzhen Picture Scroll” is one of the traditional painting themes mainly based on Buddhist themes. Buddhism has spread in Chinese history for more than a thousand years and has become a symbol of culture and belief. The history of Buddhist painting can be traced back to the Han Dynasty. After Buddhism was introduced to China, it gradually formed a unique expression of Chinese Buddhist art, such as Dunhuang murals, Yungang Grottoes, Maijishan Grottoes, etc. In the development of Chinese Buddhist painting, many outstanding works and painters have appeared one after another, such as Sakyamuni Nirvana by the Tang Dynasty painter Wang Daoyi, Wutai Mountain Sutra by Li Gonglin of the Song Dynasty, Ten Thousand Buddhas’ Map painted by the Yuan Dynasty painter Zhao Boju, Lotus Sutra World Map painted by the Ming Dynasty painter Zhu Da. Compared with other Buddhist-themed paintings, Shi Tao’s Sixteen Arhats Yingzhen Picture Scroll not only focuses on the expression of the image but also pays more attention to the spiritual connotation of the painting. They not only retain the artistic characteristics of traditional Buddhist painting but also incorporate Shi Tao’s innovation and creation. Sixteen Arhats Yingzhen Picture Scroll is a long scroll extending vertically. The picture is divided into three parts: upper, middle and lower. The upper part is the sky and clouds, the middle part is the mountains and rivers, and the lower part is the Arhat. The three parts transit naturally through changes in colour and form, forming a harmonious whole. The composition of the whole painting is very clever. The upper, middle and lower parts are independent of each other and related to each other. The sky and clouds in the upper part are the background of the mountains, rivers and Arhats in the middle and lower parts. The upper and lower parts are connected by natural scenes, giving the picture a sense of unity and space. Each image of Arhat in this painting is lifelike, showing the character’s demeanour, personality and characteristics, and at the same time incorporating Shi Tao’s unique artistic features. First of all, in terms of the subject matter of the work, this work is not only a literati painting but also a piece expressing Zen Buddhism. The sixteen Arhats in the painting are depicted with different expressions. Shi Tao used varied ink lines to make each Arhat come to life, making people feel mysterious and sacred. Some sit quietly and meditate, some hold Buddha beads in their hands, and some sit with their knees hugged, all showing the freedom and detached spirit of Buddhist practitioners. At the same time, the landscapes in the painting are also endowed with certain Zen Buddhist connotations, such as waterfalls, strange rocks, etc., which are regarded as places for Buddhist

Zen practice. The ink lines used by Shi Tao in his paintings are simple and smooth, and he uses different techniques, such as “points, lines, and surfaces”, to show the rich layers and dynamic changes of the landscape. At the same time, Shi Tao used a lot of blank space in this painting. Through the blank space and the spatial layout of the composition, he showed the spatial relationship between the ink colours and enhanced the layering and depth of the picture. Empty space is considered to be a kind of artistic conception and meaning. It is not only an aesthetic effect but also an expression of state and Zen thought. This kind of “emptiness” beauty is just in line with the thinking of Zen Buddhism and can also express the “selfless” spirit of Zen Buddhism. Zen Buddhism emphasises the uselessness of words and understanding the truth through a calm mind. Shi Tao uses the simplest pen and ink to express the most profound thoughts and feelings, integrating the artist’s emotions and inner world into the picture, arousing the resonance and thinking of the viewer. Some scholars believe that Shi Tao was modelled after Li Gonglin, while others believe that he actually imitated Ding Yunpeng. However, no matter who he imitated, Shi Tao retained a large number of personal artistic characteristics, and they became his most representative in early paintings and also became a pearl in Chinese religious art.

In Shi Tao’s middle age, he became fond of landscape paintings. *Searching for Strange Peaks* (see Fig. 2) was painted in 1691 when Shi Tao was 49 years old.

It can be said to be a masterpiece of landscape painting, with a height of 42.8 cm and a width of 285.5 cm, on paper, ink. Now it is in the Palace Museum, Beijing. Chinese landscape painting matured in the Song Dynasty and reached its peak in the Yuan Dynasty, represented by the Northern School of Painting and the Southern School of Painting. Many new artistic elements have been added to express a more magnificent landscape. However, in the Ming and Qing Dynasties, with the changes in social politics and economy, Chinese landscape painting gradually declined. Especially with the establishment of the Palace Painting Academy, the status of literati painting in society was gradually shaken. The establishment of the Palace Painting Academy system clearly stipulated

the themes, techniques, and expression methods of landscape painting, making the expression methods of landscape painting gradually show a trend of being fixed and standardized. However, in Shi Tao’s eyes, painting should emphasize individuality, emotion and freedom and not be subject to official constraints and regulations. Shi Tao’s landscape paintings combine the characteristics of the Southern and Northern Song dynasties, emphasizing the freedom of brushwork and natural creation while also paying attention to the aura and artistic conception of landscape paintings. *Searching for Strange Peaks* was his work during his travels in Beijing. Before creating this painting, Shi Tao had created many excellent landscape paintings. His unique perception of natural scenery and in-depth research on painting techniques, coupled with the increasing maturity of painting theory, made his artistic level increasingly sophisticated. On the one hand, before creating this painting, Shi Tao often visited the mountains and rivers and experienced the magnificent natural scenery and strange peaks and rocks. These became the source of inspiration for his later creation of *Searching for Strange Peaks*. On the other hand, Shi Tao’s creation and thinking became more in-depth in his middle age. He paid more attention to integrating Zen thoughts into his landscape painting creation. This was also one of the creative backgrounds of *Searching for Strange Peaks*.

Shi Tao’s *Searching for Strange Peaks* shows his extremely high artistic attainments. In the picture, there are steep cliffs, shrouded in clouds and mist, and strange peaks and rocks competing for beauty, fully displaying the magic and beauty of nature. Although the whole picture is in various shapes, the composition is rigorous, and the pen and ink are concise, forming a unique momentum that makes people feel the majesty and mystery of nature. Shi Tao’s artistic attainments are reflected in several aspects, first of all, his superb composition skills. Shi Tao’s composition method is full of changes. He pays attention to symmetry, layering and perspective in the arrangement of rocks, trees, water and other elements so that the whole picture presents a harmonious and balanced beauty. In *Searching for Strange Peaks*, the artist cleverly combines different elements such as the mountains and rocks, the flowing water of the



Fig. 2. Shi Tao. *Searching for Strange Peaks*. 1691. Gugong Museum, China, image on paper
Source: ("Sōu jǐn qí fēng tú", n.d.)

waterfall, the lush green trees, etc., showing a very high level of composition. The second is excellent ink pen skills. Shi Tao's pen and ink are concise and powerful, with appropriate shades of ink forming a majestic momentum. When he depicts mountains and rocks, he pursues changes, superimposing and embellishing ink colours layer by layer, making the outlines of mountains and rocks clearer and the texture richer. His pen and ink skills are superb. He can not only use extremely delicate brushstrokes to express details but also use large-scale ink to express momentum. The third is the unique artistic conception expression. The landscapes painted by Shi Tao not only have the effect of realism, but more importantly, they express the charm and humanistic emotions of natural landscapes. In *Searching for Strange Peaks*, clouds and mist linger among the strange peaks and rocks, forming a mysterious and otherworldly realm, giving people an elegant and distant feeling. This is consistent with the spirit of transcending distractions and returning to nature, advocated by Zen Buddhism. In this painting, there are many mountains and clouds, just like the bumps and fog on the road of life. However, in this natural landscape, people can find inner peace and detachment. This is also the "let nature take its course, do not act rashly, achieve the desired effect" advocated by Zen Buddhism.

Shi Tao's artistic conception in his works is not only an expression of nature but also an expression of his inner emotions. In *Searching for Strange Peaks*, Shi Tao used an "ethereal" and "nihilistic" technique to turn the mountains, rocks, clouds and mists in the picture into illusory forms, presenting the "emptiness and nothingness" advocated by Zen Buddhism. This technique does not completely abandon matter but expresses the spiritual level beyond matter through the illusion of matter, showing the realm of "selflessness" Zen Buddhism advocates.

In addition, in this work, Shi Tao also expresses the spirit of "all is changing in the world" in Zen Buddhism through the performance of landscape paintings. In this painting, elements such as mountain peaks, stone walls, and water flows are in a state of flow and change, which is consistent with the spirit of "change and impermanence" advocated by Zen Buddhism. At the same time, this also expresses Shi Tao's understanding of life. Life is like mountains and rivers, constantly changing and passing by, but this change also has deeper connotations and meanings.

Shi Tao returned to Yangzhou to settle down at the age of 51. After a lifetime of wandering, he finally found his home and began his creation and life in his later years. During this period, his paintings made people feel more free, bold and wanton, with superb techniques and hearty brushwork. With various

themes, he dares to "randomly" put various colours into the works. For example, natural ochre colour is used instead of ink to rub out the texture of the rocks, and natural stone green colour is used with ochre to make full use of "dots" on the lines. The combination of virtuality and reality is endlessly fascinating. Shi Tao was very particular about the use of colours during this period, using cyan, ochre, and cinnabar together, and his artistic ideas were relatively mature. A lot of leisure time gave him abundant creative energy, so he created more works during this period, and they were exquisite. This period was also Shi Tao's most representative creative stage.

Viewing the Mountains in Yuhang (see Fig. 3) is one of Shi Tao's representative works in his late period.



Fig. 3. Shi Tao. *Viewing the Mountains in Yuhang*. 1693. Shanghai Museum, China, image on paper

It was drawn based on his memory of visiting the beautiful scenery of Yuhang. The entire work uses a bird's-eye view composition to show the captivating landscape of Yuhang. In his old age, Shi Tao paid more attention to inner purification and in-depth thinking when creating. His works are more filled with a quiet, profound and distant atmosphere, and he also focused more on the simplicity and purity of the pictures, achieving the unity of painting and Zen. "One painting" is an important point in Bitter Melon Monk's Discourse, that is, it runs through the entire picture in a highly generalized way. "One painting" is Shi Tao's essence summary of the painting. He believes that a painting must express themes and emotions by "one painting". This "one painting" does not refer to the writing of one stroke but to the conception and expression of the entire picture. He believes that the composition, brushwork, colour and other elements of a picture must be integrated to form a complete artistic image. And this image is "one painting". From *Viewing the Mountains in Yuhang*, we can see that Shi Tao, in his later years, had a new

level of understanding of “one painting”. In *Viewing the Mountains in Yuhang*, Shi Tao used extremely simple brushwork and colours but was able to express highly profound emotions and artistic conception. The pen and ink in the picture are clean and neat, and the colours are fresh and elegant. The pen and ink in Shi Tao’s late works are very concise, with almost all dry brush. He is good at using minimalist lines to outline elements such as rocks, clouds and mist, with a strong sense of rhythm and charm, pursuing the effect of “One Painting with Thousands of Mountains”, emphasizing the meaning of nature and life and transcending the limitations of space and time. He believes that only after transcending the limitations of time and space the essence of natural landscapes and Zen Buddhism can be truly understood. In this state, the painter’s state of mind can reach the state of “purity and inaction”, and the paintings can also reflect the state of emptiness and tranquillity advocated by Zen Buddhism. In general, *Viewing the Mountains in Yuhang* embodies the essence of Zen thought. His “one painting” theory emphasizes the change of pen and ink and the combination of lines, integrating Zen philosophy into landscape paintings. Most of Shi Tao’s paintings in his later years pursued the combination of painting theory and brush and ink techniques, emphasising that landscape painting is based on brush and ink and framing as its essence. In creation, he must be free physically and mentally to express himself heartily. He critically summarized the painting experience of his predecessors, advocated the expression of self-individuality, successfully connected the art of painting with Zen philosophy, and raised the creative thinking of Chinese painting to a new level.

Conclusion

Shi Tao is an artist with originality and profound thoughts. He has a first-class status in the Chinese painting circle. He is a painter who combines thinking and painting. His painting theory had a great influence on later generations, especially on Yangzhou and the school of painting. Shi Tao made significant contributions to painting creation and painting theory. His contribution was unique. At different periods in his life, his art showed his different styles and different understanding of Zen. Reaching the fusion of Zen thought and art, his great achievements laid the foundation for the creation of modern Chinese paintings. This article, through the study of Shi Tao, provides a more concrete understanding of the artistic value he created. His attitude toward art and his emotional expression are worthy of exploration and study by future generations. A profound interpretation

of Shi Tao’s theory is particularly important for an art researcher.

Scientific novelty/contribution to science. The innovation of this article is in the fact that the author combines the Zen philosophy in traditional Chinese philosophy with Shi Tao’s painting concept for the first time. Most Chinese scholars consider only the influence of Confucianism on Chinese painting, thereby ignoring religious issues and sometimes are limited to studying Shi Tao’s techniques, composition, themes, etc. This article extends Shi Tao’s painting research towards a philosophical perspective, which not only expands the direction of Shi Tao’s artistic research but also provides references and help for contemporary artists and scholars to study Chinese art and Shi Tao further and provides a bridge for the world to understand Chinese art.

In terms of *future research* directions, the author hopes to strengthen the study of artists’ philosophical ideas further and combine artists’ life experiences with different philosophical ideas and artistic styles that appear at different stages in their lives. Nevertheless, such research remains challenging and requires an in-depth exploration of artists’ experiences and changes in their thinking, as well as how these factors affect their artistic creation process and final results. At the same time, we also need to conduct more profound research on the specific role of Zen philosophy and other philosophical ideas in artistic creation, as well as how these ideas are reflected in artistic styles and creative concepts.

References

- Hay, J. (2001). *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge University Press [in English].
- Mao Jianbo. (2006). “*Shitāo huà yǔlù*” [Shi Tao’s Painting Quotations]. *Xī líng yìn shè chūbǎn zhě* [in Chinese].
- Shi Huizheng. (2022). *Dūnhuáng xiěběn “liù zǔ tán jīng” jiàozhù shíyí* [Supplementary Notes on the Dunhuang Manuscript of the Sixth Patriarch’s Altar Sutra]. *Dūnhuáng yánjiū*, 6, 104–114. <https://doi.org/10.13584/j.cnki.issn1000-4106.2022.06.003> [in Chinese].
- “Sōu jǐn qí fēng tú” [“Searching for Strange Peaks”] (n.d.). In *Baidu*. Retrieved January 3, 2023, from <https://baike.baidu.com/item/%E6%90%9C%E5%B0%BD%E5%A5%87%E5%B3%B0%E5%9B%BE/1380531?fr=aladdin> [in Chinese].
- Wang Nannan. (2022). *Chánzōng sīxiǎng duì zhōngguó chuántǒng huìhuà shěnměi yìqù de yǐngxiǎng* [The influence of Zen thought on the aesthetic taste of traditional Chinese painting]. *Dōngfāng shōucáng*, 4, 48–50 [in Chinese].

Xie Feng. (2014). *Lùn shítāo huìhuà zhōng de chánōng yìjìng* [On the Zen conception in Shi Tao's paintings]. *Nánchāng dàxué* [in Chinese].

Zhang Duo. (2024). *Péngguófǔ de duōmiàn rénsēng*: Xué ér yōu zé shì, shì ér yōu zé tān [The multifaceted life

of Peng Guofu: Excellent students become officials, and excellent officials become corrupt]. *Liánzhèng liàowàng*, 21, 64–67 [in Chinese].

Поєднання дзен-учення китайської філософії й художнього стилю Ши Тао

Цзінькунь Лі

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

Анотація. Метою статті є дослідження напряму мистецтва ранньої династії Цін у Китаї та впливу художньої думки Ши Тао на наступні живописні школи крізь призму вивчення художньої творчості митця. Стаття висвітлює протиріччя між соціальною реальністю та творчістю художників того часу, акцентуючи увагу на важливості подальшого вивчення історії сучасного китайського образотворчого мистецтва. **Результати.** Доведено, що Ши Тао (1642–1708) є неперехідною постаттю в історії китайського малярства, дослідником і революціонером у живописі, а також художником і теоретиком мистецтва. Водночас митець є соціальним маргіналом, багатогранною особистістю. У статті проаналізовано три репрезентативні роботи Ши Тао з трьох етапів життя художника для вивчення інтеграції його вчення дзен та художніх поглядів. **Наукова новизна.** Незважаючи на низку досліджень мистецтва Ши Тао, є лише кілька наукових розвідок, у яких поєднано вчення дзен з художнім стилем митця. У цій статті автор вивчає репрезентативні роботи Ши Тао різних періодів, проводить їхній системний аналіз, виявляє елементи онтології дзен у мистецькій творчості художника. На сьогодні такі дослідження ще не проводилися. **Висновки.** Завдяки вивченню художньої спадщини Ши Тао стає можливим розуміння особливостей мистецтва ранньої династії Цін у Китаї, а також усвідомлення впливу мистецьких думок Ши Тао на інші школи живопису. Розкриття протиріч між соціальною дійсністю та творчістю художників досліджуваного часу відіграє важливу роль у подальшому вивченні історії сучасного китайського мистецтва. Роботи Ши Тао відзначаються глибоким осмисленням природи, відображаючи філософію китайського дзен-буддизму. Митець вплинув на багатьох художників того часу, наважився порушити умовності й підкреслити власні емоції. Його присутність можна часто побачити в пізній Янчжоуській школі живопису. Ураховуючи мистецьке вчення Ши Тао, важливо розглядати його роботи як важливий внесок у майбутнє китайського мистецтва.

Keywords: Ши Тао; практичний живопис; китайська філософія; вчення дзен; інноваційна свідомість

Відомості про автора

Цзінькунь Лі, аспірант, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-7875-5142, e-mail: li.jinkun@naoma.edu.ua

Information about the author

Jinkun Li, PhD Student, National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7875-5142, e-mail: li.jinkun@naoma.edu.ua



Хайп як інструмент артпіару в ХХ – на початку ХХІ століття

Тетяна Коржова

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. Метою статті є аналіз особливостей хайпу як медіафакту в ХХ – на початку ХХІ ст., а також з'ясування його потенціалу та ролі як інструмента артпіару. *Результати дослідження.* Стверджується, що як культурний феномен хайп має давню історію, проте саме в ХХ ст. він виник у статусі медіафакту й сформувався як інструмент артпіару, що активно використовувався для брендингу митця, монетизації творчого продукту, задоволення потреб та очікувань соціуму споживання. Наголошено на непростій діалектиці цілеспрямованості та стихійності хайпу, водночас з'ясовано, що хайп в більшості випадків навмисно створюється людьми, адже переважно він заснований на реальних інтересах і потребах своєї аудиторії й активно залучається піарниками до свого інструментарію. *Наукова новизна* полягає у виокремленні та розгляді хайпу як важливого інструмента артпіару, що сприяє конвергенції медіа- та мистецького просторів. *Висновки.* У сучасному світі багатьом маловідомим митцям потрібний артпіар для того, щоб підвищити рівень впізнаваності особистого бренду та збагатити публіцитний капітал. Хайп відображає системні запити, через що хайпові проєкти активно підігруються та ширяться в медіа, зокрема й через постійну підтримку внутрішньої напруги й тривожності споживачів. Наразі він перетворився на невід'ємну частину нашого життя, тим паче, якщо брати до уваги «брендовий фетишизм», міфологізацію та «шоузацію» суспільної свідомості, які посилюються в першій чверті ХХІ ст. Суспільство стає більш вибагливим; митцям, художникам чи виконавцям, щоб хоч якось виділитися з-поміж усього масиву «транзитного» контенту, потрібно тримати на собі увагу аудиторії через скандали, конфлікти та емоційний хайп, оскільки це дозволить збільшити аудиторію прихильників, бути в тренді та покращити свій матеріальний статус.

Ключові слова: піар; артпіар; хайп; скандал; медіафакт; суспільство споживання; популярність

Для цитування

Коржова, Т. (2024). Хайп як інструмент артпіару в ХХ — на початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 50, 22–30.* <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306748>

Вступ

Мистецтво та піар (PR) ніколи не були настільки взаємопов'язані, як зараз. Нині багато художників і митців у світі не наважуються відкрити виставку без допомоги піар-фахівця. Артпіар (Art PR) — це неймовірний інструмент, який активно використовують різні творчі групи задля привернення уваги та створення ажіотажу навколо своєї роботи. Сучасне медіасуспільство 2.0. та 3.0. вирізняється жагою до новин, серед яких можуть бути і яскраві мистецькі івенти. З-поміж способів, за допомогою яких піар сприяє просуванню мистецтва, можна виокремити комунікацію про мистецький продукт із конкретними арт-

журналістами, зв'язок творчих проєктів з ширшим охопленням ЗМІ та цільовою аудиторією, цілеспрямоване управління соціальними медіа та взаємодія з ними через збільшення аудиторії в Інтернеті, організація івентів та співпраця, а також розвиток взаємин із колекціонерами, кураторами, покупцями, оцінювачами та іншими суб'єктами. З огляду на це артпіарники активно оперують таким інструментарієм: нові виставки та проєкти, студійне життя, нагороди, співпраця, висвітлення в пресі, згадки в соціальних мережах, новини тощо.

Водночас в епоху глобальної цифровізації та перенасиченості арт-сфери відбувається пошук нових підходів до аудиторії, тобто боротьба за увагу та преференції триває з новим запалом. Такі ак-

ції артпіару, як гейміфікація, благодійна акція, закритий фан-клуб, хайп та багато інших, спроможні збільшити публіцитний капітал сучасного митця, підвищити рівень впізнаваності особистого бренду та досягти більш високих кількісних та якісних показників своєї цільової аудиторії. Одним із найпопулярніших піар-інструментів в артжурналістиці сьогодні є хайп — знайоме явище медіасфери та медіафакт, якому чомусь мало уваги приділяють українські медіадослідники, до того ж, коли йдеться про мистецький простір та артпіар.

Аналіз попередніх досліджень. У зарубіжному дискурсі сформувався сталий інтерес до проблем артпіару, маркетингу мистецтва, публіцитного капіталу сучасного митця та креативних медіастратегій для промоції особистого бренду та авторського продукту в Інтернеті та за його межами. Варто звернути увагу на роботи таких авторів, як П. Андерсон, К. Баррер, В. Стантагата, К. Філл, Дж. Дьорі, А. Фам, Н. Вотсон, Ф. Керріган, Е. Гілл, К. О'Салліван, П. Фрейзер, Дж. Шефф, Г. Торкільдсен та ін. З останніх публікацій варто зазначити роботи Л. Кольцані (Colzani, 2017), що намагається з'ясувати, які методи маркетингу в соціальних мережах, що використовуються комерційними брендами, можуть бути взяті до уваги митцями під час вироблення стратегії побудови власного бренду; З. Брокалакі та Р. Комунян (Brokalaki & Comunian, 2021) про мистецтво та місто за межами хайпу великих інвестицій у культуру, міських креативних назв і програм брендингу культурних місць. Серед досліджень українських авторів, які рухаються в цьому напрямі, потрібно зауважити розвідки про піар у системі менеджменту академічної музики (Обух, 2019), маркетингові та піар-комунікації в контексті просування театральної установи (Vasylenko, Skryl & Titova, 2022), піар-технології в арткультурному просторі (на прикладі діяльності артиста-вокаліста) (Левіт, 2023) та ін. Те ж саме стосується й хайпу, який в рамках українського наукового дискурсу поки що має статус terra incognita, на відміну від західних студій (Я. Барейс, М. Росманн, Фр. Бордіньон, Т. Колфілд, С. Кондит, К. Интеманн та ін.)

Мета статті — аналіз хайпу як медіафакту в ХХ – на початку ХХІ ст. та з'ясування його ролі як інструмента артпіару. В ході реалізації цієї мети було використано методи контент-аналізу й дискурсивного аналізу, а також такий якісний метод дослідження, як включене спостереження.

Результати дослідження

Прийнято вважати, що етимологічно сам термін «хайп» (в англійській мові лексема «hype»

пов'язана зі словами «гіпербола» та «перебільшення») формується в рамках економічної науки та пов'язаного з нею дискурсу (НУІР — High Yield Investment Program). Зауважимо, що йдеться про проекти, які нагадують інвестиційний фонд з чималими прибутками (Dedehayir & Steinert, 2016). Дещо інакше цю лексеми трактує відомий канадсько-американський дослідник С. Пінкер (Pinker, 1994), коли в праці «Мова як інстинкт» використовує поняття хайпу у значенні «пафос» або «шум», апелюючи до того, що лінгвісти називають d-структурою (р. 109). Також він використовує термін у складі досить цікавого словосполучення «hype-bound world», що можна перекласти як «світ самореклами». Зауважимо, що ця лексема має 14 синонімів у значенні noun (іменника): publicity, advertising, marketing, promotion, puff, puffery, exposure, propaganda, boost, push, fanfare, plug, building-up, ballyhoo.

Дійсно, хайп сприяє не лише популяризації об'єкта, проекту чи особистості, а й отриманню від цієї акції прибутку; до того ж, коли йдеться про запити соціуму споживання, інтереси якого наразі формуються саме завдяки вихідному потоку інформації. Це пояснює його розквіт у сучасну епоху з розвитком Інтернету та цифрових технологій, коли віртуальний світ перетворився на своєрідну перепустку до реального світу шоу-бізнесу, а хайп — на модний маркер молодіжної культури, на просторах якої трапляються такі асоціації з цієї лексемою, як «інформаційний шум», «істерія», «ажіотаж» та «набридлива реклама». Наприклад, істерія свідчить про раптовий сплеск інтересу до якогось непримітного об'єкта /медіаподії, тобто хайп — стимул та «драйвер» інтересу цільової аудиторії до того, навколо чого він виникає. Лексема «хайп» прямо корелюється з дієсловом «хайпити», тобто видавати щось за сенсацію або розводити галас, привертаючи увагу. Невипадково в 2000-х рр. водночас із цим поняттям були популярні ще такі похідні, як «хайпувати» (піднімати популярність чогось), «хайповий» (такий, що відповідає молодіжній моді) або «на хайпі» (поводитись пафосно). Варіації цих похідних свідчать, що цей концепт настільки міцно увійшов до молодіжного сленгу, що перетворився на новий спосіб презентації молоді в віртуальному медіасередовищі.

Той факт, що хайп майже завжди цілеспрямовано створюється людьми, адже частіше за все заснований на реальних інтересах і потребах своєї аудиторії, так чи інакше, активно залучається піарниками до свого інструментарію. А. Завірюха (2021) трактує цей феномен через категорії піару, інтенсивну рекламу та розкручування, коли за допомогою суперечливих думок чи несумісних

вчинків збільшується аудиторія, залучається реклама та інвестиції, ну і, відповідно, настає популярність.

З одного боку, хайп — можливість швидко, без важких зусиль, набрати аудиторію людей, які будуть цікавитись, сперечатись та слідкувати деколи за несумісними діями. Також можна легко залучити велику кількість рекламодавців, які хочуть отримати більший прибуток, і навіть не цікавляться репутацією особи, яка буде популяризувати їх товар. Буває навіть позитивний результат від хайпу, але тримається він недовго й забувається товар чи послуга дуже швидко. Проте недоліки перевищують переваги, для тих брендів чи осіб, які цінують аудиторію, яка цікавиться їхнім товаром чи особистістю, а не вигаданим персонажем чи ситуацією. Ті, для яких репутація й довіра є основою створення та розвитку, а не просто слова. Саме вони будуть використовувати «піар із серцем», а не «брудний» хайп. (Завірюха, 2021)

Вищезазначена цілеспрямованість, властива хайпу як феномену сучасного медіапростору, підкреслює те, що в ньому часто містяться навмисно інтегровані ідеї та проблеми, які діють впродовж короткого терміну. Так, американський медіа-дослідник Д. Рашкофф (Rushkoff, 1994) у праці «Медіавірус! Як поп-культура таємно впливає на вашу свідомість» назвав медіаподії, що спричиняють справжні зміни, «медіавірусами». А те, що цей «медіавірус» часто підтримують зовсім випадкові люди з різними, а часом і конфліктними мотивами, свідчить про глибшу діалектику цілеспрямованості та стихійності в контексті хайпу. Це пояснює його ситуативний характер, тобто те, чому він детермінований чуттєвістю до тих настроїв, які панують у віртуальному просторі або медіапросторі, його генерування безпосередньо залежить від контенту (змісту) якоїсь події. Також хайп відображає системні запити, через що хайпові проекти активно підігріваються та ширяться в медіа, зокрема й завдяки постійній підтримці внутрішньої напруги й тривожності споживачів (наприклад, у випадку з популярністю айфонів, де появу нових моделей світ очікує з нетерпінням).

Хайпи апелюють до емоцій, щоб привернути увагу. Емоційне піднесення висловлювань притаманне рекламі — воно ризикує перетворити інформативну та привабливу історію на сенсаційну. Соціальні мережі ще більше посилити цей ефект. Великі технологічні платформи збільшують увагу до певної теми за допомогою системи лайків, поширень, вітань і репостів. Дослідження пока-

зали, що комунікація та алгоритмічна модерація контенту на платформах сприяють сенсаційності та клікбейтингу. Саме емоційні та суперечливі дописи, а особливо візуальні матеріали замість фактичного та описового змісту, стають основними в хронології користувачів (Gillespie, 2018; Gorwa et al., 2020). Відмінність хайпу як технології піару від традиційної реклами полягає в тому, що він на перше місце ставить стимулювальне, а не інформаційне завдання. Зазвичай хайп не містить яскраво вираженого смислового навантаження, а приваблює потенційних клієнтів саме зовнішньою формою рекламного звернення.

У сучасному артпіарі хайп відіграє не менш важливу роль, про яку чомусь мало пишуть українські дослідники. У їхніх роботах трапляються згадки про пряму рекламу в ЗМІ, ефірі на радіо, показ відеокліпів на телебаченні, акції в мережі «Інтернет», «участь виконавця в піар-заходах (презентація в клубі, автограф-сесії), клубні виступи, участь у фестивалях, преміях, конкурсах, публічних заходах, проведення прес-конференцій» (Левіт, 2023, с. 208) або «... ті самі прийоми та технології, що й у депутатів перед виборами. Міф (або «легенда») — це впровадження в колективну свідомість історії їхнього життя...» (Мойсеєв, 2007, с. 105). Але згадок про хайп немає, і це прикро.

Розуміти роль й ефект хайпу в мистецькому просторі та артпіарі краще на конкретних прикладах. Провокативним і найзагадковішим питанням для всіх мистецтвознавців є таке: чи створив Казимир Малевич «Чорний квадрат» заради хайпу та прибутку? Глядач сьогодні оцінює мистецтво минулих століть із позиції сучасності, а перехід від «красивого» (зрозумілого) до «некрасивого» (незрозумілого) завжди болісно сприймається пересічним споживачем, який думає, що такі твори навмисно вигадані, щоб маніпулювати та заробити якомога більше грошей. Але якщо пригадати історичний контекст супрематизму, то стає зрозуміло, що створення «Чорного квадрата» є актом чистої творчості, виявом глобальної ідеї, візуалізацією платонівської філософії та маніфестом епохи, але аж ніяк не хайпом.

Хоча, наприклад, дадаїстам не був притаманний такий ідеалізм. Вони чудово усвідомлювали користь скандалів та всіляко намагалися їх проковувати. Тут знову варто наголосити, що відвідувачі кабаре «Вольтер», як, втім, і їхні колеги зі США, формували антимистецтво, і хайп більше використовували для того, щоб збудити буржуазне суспільство, висміяти політиків та істеблішмент, показати абсурдність війни й божевілля світу (Maftei, 2010). Дадаїсти, як відчайдушні хуліга-

ни, активно видавали журнали та влаштовували перформанси, провокували публіку, яка сама цього бажала. Винахідник реді-мейдів (ready-made) Марсель Дюшан та його «Фонтан» є також яскравим прикладом тодішнього артхайпу. Ця робота, не прийнята на виставці Американського товариства незалежних художників 1917 р., назавжди змінила уявлення про природу художнього твору, перетворившись на своєрідний тригер і вчинивши грандіозний скандал у світі мистецтва. Незважаючи на галас, злочасний пісуар згинув у надрах майстерні Альфреда Стігліца, а його значення для сучасної культури було по-справжньому осмислене лише в 60-ті рр. XX ст. (Duchamp et al., 2013).

Справжніми «хайпожерами» в минулому столітті, які досконало опанували майстерність самопіару, по праву вважають Сальвадора Далі та Енді Воргола, що вміли «підігріти» інтерес публіки до своєї творчості. Як зазначав директор Музею Далі Г. Гайн, Далі послуговувався ЗМІ для розкриття візуалізованого світу власних фантазій, а Воргол використовував ті ж самі ЗМІ як предмет свого мистецтва. Його провокації завжди були грамотно розраховані й потрапляли точно в ціль. С. Далі не оминав табуйованих тем, але більшу славу йому принесла епатажна поведінка — сюрреалістичні бали в Голлівуді, видання неоднозначних автобіографій, шокуючі заяви в пресі чи прогулянки містом з живим мурахоїдом. Водночас Андре Бретон називав його Avida Dollars — «жадібний до доларів» (*The surrealist price Salvador Dalí*, 2017). Але це не завадило йому втілити новий тип художника, який знає, як використовувати мас-медіа для досягнення власних цілей.

Схожий шлях обрав й Енді Воргол, майстерно керуючи увагою преси. Його шалені вечірки на «Фабриці», андеграундні фільми без сюжету, штаповані банки супу замість серйозних картин перетворили його на культову постать свого часу. Митець був модним і багатим, кидав виклик суспільству, розмовляв із глядачем його мовою та перетворив себе на бренд. Хайп для Е. Воргола став соціальним ліфтом, а ті, хто звинувачували його в примітивності та шахрайстві, не бажали помічати зміни в суспільстві (*Why is Andy Warhol significant*, 2020). Зокрема й те, що в другій половині XX ст. кордони низької та високої культур почали розмиватися, а артсвіт почав підпадати під вплив капіталістичних законів ринку. Мистецтво почало сприйматися як товар, де художник тепер мав жити та творити за новими правилами брендингу. І це було цілком закономірно для свого часу, адже кожен може себе спитати, чи піде він (вона) на виставку невідомого, хай і дуже талановитого автора, якщо нічого про нього не чули й не чита-

ли в пресі, не бачили по телевізору чи в Інтернеті, якщо його ім'я не оточене ореолом скандалу та хайпу? В епоху інформаційного суспільства, коли багато людей під впливом сучасних технологій почали втрачати чуттєвість і «в'язнути» в рутинній буденності, багато хто з митців бачив свою місію в тому, щоб приголомшити, здивувати та пробудити глядача, вивести його з зони комфортної рівноваги. Не випадково І. Печеранський пише про відео-арт 1960—1970-х рр. як про контрверсію модерного мистецтва та телебачення, що, власне, з Нам Джун Пайка та Енді Воргола розпочався «... протестом проти модерністського розуміння мистецтва як чогось трансцендентного та елітарного, зміст якого опосередкований та генерований різними художніми інституціями та авторитетними думками» (Печеранський, 2023, с. 64).

Яскравим прикладом схибленості суспільства споживання в 1960-х рр. XX ст. на «... брендовому фетишизмі» було концептуальне мистецтво П'єро Мандзоні, який випустив лімітовану кількість консервних банок під доволі провокаційною назвою «Лайно художника». Всі банки миттєво розкупили музеї, галереї й навіть приватні колекціонери. Навіщо? Можливо, тому, що люди були готові купувати будь-яке «лайно», якщо його добре прорекламувати та представити як шедевр (Greenberger, 2017). Що в епоху утилітарності та активного розвитку виробництва може бути настільки оригінальним, індивідуальним та буквально бути частиною художника, як не продукти його життєдіяльності? Естетизовані продукти, як-от платиновий череп авторства відомого британського художника Дем'єна Герста, інкрустований блискучими діамантами, який у 2007 р. було продано за \$100 млн, що зробило його як найдорожчим твором сучасного художника, так і перетворило на причину скандалу. Подейкували, що митець придбав його через підставних осіб, щоб підвищити свої рейтинги на арт-ринку, тобто це був справжнісінький маркетинговий трюк (Blanché, 2018). А ще глибокий сенс й іронія полягає в тому, що череп — класичний символ плінності та тлінності буття в натюрмортах *vanitas*, і зазвичай його зображують в поєднанні з іншими предметами, зокрема й тими, що втілюють земні багатства, щоб підкреслити їхню безглуздість на тлі миттєвого життя.

Згадаймо приклад скандально відомого англійського андеграундного художника графіті Бенксі, який у 1990–2000-х рр. створив гострі образи на злобу дня в публічних місцях і миттєво здобув славу не в останню чергу завдяки анонімності. Його роботи несуть антиімперіалістичні, антифашистські, антиконсьюмеристські та анти-

воєнні меседжі, на чому йому вдалося непогано хайпанути. Скандальною витівкою Бенксі можна назвати те, що

У жовтні 2018 р. на аукціоні Sotheby's виставили картину "Дівчина з повітряною кулею", а після закінчення торгів — за кілька секунд після того, як оголосили продаж за 1,3 млн доларів — невідома особа запустила шредер, вбудований у нижню частину рами. Чи то навмисне, чи то випадково він зламався під час цього перформансу, й частина малюнка залишилася неушкодженою. Цей артоб'єкт назвали "Любов у кошику для сміття", а через три роки знову виставили на аукціон та продали за 25,4 млн доларів. (Крижня, 2022)

Слід зазначити, що в одному з інтерв'ю співробітник Sotheby's розповів про хвилю шаленого вандалізму, спричинену витівкою Бенксі: натхненні власники принтів художника стали з азартом їх псувати, сподіваючись продати дорожче, що отримало назву «ефект Бенксі».

Певною мірою хайпожером можна вважати італійського неодадаїста Мауріціо Каттелана, який влаштував справжній хайп-розгром на ярмарку «Арт-Базель» у Майамі в 2019 р., продавши звичайний банан, приклеєний скотчем до стіни, за \$120 тис. Робота, яка отримала назву «Комедіант» не мала жодного концептуального пояснення, але багатьом із артсередовища вона здалася тонкою та цікавою, мовляв, ідеться про жест художника, що дає простір для інтерпретацій. Як наслідок — величезна увага блогерів і різних видань, які почали писати про мета-сенси та глибокі філософські посили. Водночас ті, хто добре обізнаний із постаттю та творчістю Каттелана, розуміють тут справжній посил — глузування з елітарності та пафосу арттусівки, висміювання дурості та пихатості колекціонерів, зацикленних виключно на комерційній цінності творів мистецтва та власному непомірному его. «Для мене, хороший смак — як і взагалі смак — це турбота продавця морозива. Мистецтво — порожнє й прозоре. Я ніколи не зробив нічого більш провокативного й жорстокого, ніж те, що я бачу кожен день навколо. Я — всього лише губка. Або репродуктор» (Збаражська, 2020).

Не можна не згадати просто неймовірний хайп навколо картини «Спаситель світу», автором якої називали Леонардо да Вінчі і яка в 2017 р. на аукціоні Christie's була продана за \$450 млн. Цій події надали широкого розголосу не лише запаморочлива сума угоди, а й жваві суперечки в артсередовищі щодо авторства цієї роботи, які не вщухають і досі. Чимало експертів не погоджуються

з авторством ренесансного генія. А все почалося в 2011 р., після першої ціни 45 фунтів стерлінгів та майстерної роботи реставраторів, коли в Лондонській національній галереї картину атрибутували як шедевр Леонардо да Вінчі в рамках масштабної виставки італійського художника. І ось тут, щоб розвіяти сумніви, було зроблено цікавий піар-хід: знято документальний фільм, де всесвітньо відомі зірки Л. Ді Капріо та Дж. Лопес заворожено розглядали «Спасителя світу», ледве стримуючи сльози. Потім робота потрапила до колекції російського олігарха Д. Риболовлева, після чого виставлялася в Гонконзі, Лондоні, Сан-Франциско та Нью-Йорку в 2017 р., а згодом була продана на аукціоні Christie's у Нью-Йорку 15 листопада того ж року. Покупця було ідентифіковано як принца Саудівської Аравії Бадр бін Абдуллу. У грудні 2017 р. газета The Wall Street Journal повідомила, що принц Бадр був посередником наслідного принца Мохаммеда бін Салмана, але Christie's і представники Саудівської Аравії знову заявили, що принц Бадр діяв від імені Департаменту культури й туризму Абу-Дабі (Bayoumy, 2017; The Embassy of the Kingdom of Saudi Arabia, 2017). Цікаво, що в 2021 р. вийшов документальний фільм «Втрачений Леонардо» («The Lost Leonardo»), в якому не лише розповідається про відкриття та послідовні продажі картини «Спаситель світу», а й детально розглянуто, як саме за допомогою хайпу відбулося зростання вартості картини (Jones, 2021).

Покажемо також є кейс скульптури «Впевнена» Василя Корчового, навколо якого, за словами О. Кущенко (2023), розгорнулася формалістська критика. «Чи добра форма такого тіла? Чи вправний автор як ремісник у творенні об'ємів жіночої фігури? Чи розмір цієї скульптури пасує парку? Про форму говорять куратор, автор, фейсбучні критики, доктори мистецтвознавства й професори» (Кущенко, 2023). Ще Дж. Кошут у своєму есеї «Мистецтво після філософії» (1969) гостро засудив формалістську критику, стверджуючи, що це не більш ніж аналіз фізичних атрибутів конкретних об'єктів (цит. за: Кущенко, 2023). Постає питання про те, яку ж концепцію заклав Корчовий у скульптуру «Впевнена». Одна з таких контрверсійних ідей — нормалізація тіла. Тут хайп використовується для того, щоб донести важливу думку — що більше зображень тіл і скульптур різних форм, то інклюзивніше мислить себе людство. «Тут згадується, пише О. Кущенко (2023), фотографія Нони Фостін "Її тіло принесло їм найбільше багатство" (робота 2013 року) у книзі Шарлотти Коттон (2022) "Фотографія як сучасне мистецтво". Між скульптурою "Впевнена" та фотографією Нони Фостін можна помітити формальну подібність —

у центрі уваги оголене жіноче тіло неконвенційної форми» (цит. за: Кущенко, 2023).

У статті Р. Дацюк (2022) зазначено, що в 2017 р. з'явився сам термін «NFT», коли, власне, були запущені два показові проекти — CryptoPunks та CryptoKitties, а вже в 2021 р. NFT-токени стали шалено популярними, і кожен із них реалізувався на базі блокчейну. У цьому ж році митці теж відкрили для себе NFT.

Можливість монетизувати своє мистецтво отримали ті, хто створює діджитал мистецтво, але не лише вони. Найбільшою стала угода з продажу картини “Кожен день: перші 5000 днів” американського художника Веепле, що була продана на аукціоні Christie’s за рекордні 69 млн доларів. Картина стала першою цифровою роботою, що випущена у вигляді NFT-токена, а Веепле увійшов до трійки найдорожчих художників світу, що нині живуть. (Дацюк, 2022)

Завдяки хайпу на NFT аукціонний дім Sotheby’s теж суттєво наростив продажі: загальний обсяг продажів у 2021 р. приніс прибуток \$7,3 млрд, що на 46% вище, ніж у 2020 р. Особливо доклалися молоді колекціонери, що інвестували в цифрове мистецтво, а 80% угод Sotheby’s припало на угоди з придбання NFT, де серед найдорожчих робіт були й картини українського художника Дмитра Черняка.

Висновки

Отже, у своєму прагненні підкорити офлайн-простір і соціальні мережі митці використовують найрізноманітніші інструменти артпіару задля крос-платформної ефективності, серед яких особливо популярним є хайп. Як культурний феномен він має давню історію, проте саме в ХХ ст. хайп сформувався як медіафакт, а також mainstream та інструмент артпіару, що активно використовувався для брендингу митця, монетизації творчого продукту та задоволення потреб та інтенцій соціуму споживання. Наразі він перетворився не невід’ємну частину нашого життя, тим паче, якщо брати до уваги «брендовий фетишизм», міфологізацію та «шоузацію» суспільної свідомості, які посилюються у першій чверті ХХІ ст. Суспільство стає все вибагливішим, і митцям, художникам чи виконавцям, щоб хоч якось виділитися з-поміж усього масиву «транзитного» контенту, потрібно тримати на собі увагу аудиторії завдяки скандалам, конфліктам та емоційному хайпу, адже це дозволить збільшити аудиторію прихильників, бути в тренді та покращити свій матеріальний

статус. Для багатьох творчих особистостей і селебриті хайп перетворився на спосіб їхнього життя; вони стали хайпожерами, які в гонитві за славою, веселим та яскравим життям готові пожертвувати глибокими сенсами. У сучасному світі багатьом маловідомим митцям потрібний артпіар для того, щоб підвищити рівень впізнаваності особистого бренду та збагатити публіцитний капітал, досягти більш високих кількісних і якісних показників своєї цільової аудиторії, і в цивілізованому суспільстві це вважається нормальною практикою та важливим елементом PR-індустрії. Але у випадку з хайпом не все так однозначно (позитивно чи негативно), власне, тому в подальшому він має бути перспективним напрямом дослідження, особливо в частині дихотомії хайп — антихайп, компаративного аналізу етичних, естетичних і психологічних засад використання хайпу в різних сферах, розгляду особливостей прояву хайпу в окремих видах і жанрах мистецтва.

Список посилань

- Дацюк, Р. (2022, 17 січня). *NFT-хайп: мильна бульбашка чи нове золото*. Український капітал. <https://ucap.io/nft-hajp-mylna-bulbashka-chy-nove-zoloto-2/>
- Завірюха, А. (2021, 30 травня). *Особливості хайпу для піару*. Press Association UA. <https://pressassociation.org.ua/ua/osoblivosti-hajpu-dlya-piaru/>
- Збаражська, А. (2020, 17 березня). *Мауріціо Каттелан: чим це відомий автор банану за 120 000 доларів*. Пломінь. <https://plomin.club/maurizio-cattelan/>
- Крижня, М. (2022, 18 листопада). *Вуличний художник зі світовим ім'ям: хто такий Бенксі*. Суспільне. <https://suspilne.media/culture/319748-vulicnij-hudoznik-zi-svitovim-imam-hto-takij-benksi/>
- Кущенко, О. (2023, 6 жовтня). *«Це ж було вже!» Нотатки про хайп, публік-арт і Львівський тиждень скульптури*. LB.ua. https://lb.ua/culture/2023/10/06/578160_tse_zh_bulo_vzhe_notatki_pro_hajp.html
- Левіт, Д. А. (2023). PR-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між PR-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 3, 206–211. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289844>
- Мойсеев, В. (2007). *Публік релейнз*. Академвидав.
- Обух, Л. (2019). PR у системі менеджменту академічної музики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям: Культурологія, 33, 84–90. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.295>
- Печеранський, І. (2023). Відеоарт 1960–1970-х років: контрверсія до телебачення та модерного мистецтва. *Вісник Київського національного*

- університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 49, 64–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293286>
- Bayoumy, Y. (2017, December 8). *Abu Dhabi to acquire Leonardo da Vinci's 'Salvator Mundi': Christie's*. Reuters. <https://www.reuters.com/article/us-art-auction-da-vinci-abudhabi/abu-dhabi-to-acquire-leonardo-da-vincis-salvator-mundi-christies-idUSKBN1E22IN/>
- Blanché, U. (2018). *Damien Hirst: Gallery Art in a Material World*. Tectum.
- Brokalaki, Z., & Comunian, R. (2021). Beyond the hype: Art and the city in economic crisis. *City*, 25(3–4), 396–418. <https://doi.org/10.1080/13604813.2021.1935766>
- Colzani, L. (2017). *The artist as a brand: Social media marketing techniques and strategies for emerging art professionals* [Bachelor's thesis, Tampere University of Applied Sciences].
- Dedehayir, O., & Steinert, M. (2016). The hype cycle model: A review and future directions. *Technological Forecasting and Social Change*, 108, 28–41. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2016.04.005>
- Duchamp, M., Roche, H.-P., & Wood, B. (2013). *3 New York Dadas and The Blind Man* (D. Ades, Foreword & C. Allen, Trans.). Atlas Press.
- Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300235029>
- Gorwa, R., Binns, R., & Katzenbach, C. (2020). *Algorithmic content moderation. Technical and political challenges in the automation of platform governance*. *Big Data & Society*, 7(1). <https://doi.org/10.1177/2053951719897945>
- Greenberger, A. (2017, June 8). *Foundation for Piero Manzoni goes to Hauser & Wirth*. ARTnews. <https://www.artnews.com/art-news/market/foundation-for-piero-manzoni-goes-to-hauser-wirth-8464/>
- Jones, J. (2021, September 9). The Lost Leonardo: has a new film solved the mystery of the world's most expensive painting? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/09/lost-leonardo-da-vinci-film-solved-mystery-worlds-most-expensive-painting-salvator-mundi>
- Maffei, Št.-S. (2010). Between "critique" and propaganda: The critical self-understanding of art in the historical avant-garde. The Case of Dada. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 9(27), 219–245.
- Pinker, S. (1994). *The language instinct*. William Morrow and Company.
- Rushkoff, D. (1994). *Media Virus! Hidden agendas in popular culture*. Ballantine Books.
- The Embassy of the Kingdom of Saudi Arabia. (2017, December 8). *Embassy statement on art work purchase*. <https://www.saudiembassy.net/news/embassy-statement-art-work-purchase>
- The surrealist price Salvador Dalí paid for selling his art*. (2017, March 30). Cultura Colectiva. <https://culturacolectiva.com/en/art/avida-dollars-salvador-dali-surrealism/>
- Vasylenko, D., Skryl, P., & Titova, V. (2022). Marketing and PR communications in the context of promoting theatre institution. *Культура і сучасність*, 2, 36–41. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270541>
- Why is Andy Warhol significant in the contemporary art world?* (2020, May 13). Art Works. <https://v1.artworks.com.sg/news/why-is-andy-warhol-significant-in-the-contemporary-art-world/>

References

- Bayoumy, Y. (2017, December 8). *Abu Dhabi to acquire Leonardo da Vinci's 'Salvator Mundi': Christie's*. Reuters. <https://www.reuters.com/article/us-art-auction-da-vinci-abudhabi/abu-dhabi-to-acquire-leonardo-da-vincis-salvator-mundi-christies-idUSKBN1E22IN/> [in English].
- Blanché, U. (2018). *Damien Hirst: Gallery Art in a Material World*. Tectum [in English].
- Brokalaki, Z., & Comunian, R. (2021). Beyond the hype: Art and the city in economic crisis. *City*, 25(3–4), 396–418. <https://doi.org/10.1080/13604813.2021.1935766> [in English].
- Colzani, L. (2017). *The artist as a brand: Social media marketing techniques and strategies for emerging art professionals* [Bachelor's thesis, Tampere University of Applied Sciences] [in English].
- Datsiuk, R. (2022, January 17). *NFT-khaip: Mylna bulbashka chy nove zoloto* [NFT Hype: Bubble or the new gold?]. *Ukrainskyi kapital*. <https://ucap.io/nft-hajp-mylna-bulbashka-chy-nove-zoloto-2/> [in Ukrainian].
- Dedehayir, O., & Steinert, M. (2016). The hype cycle model: A review and future directions. *Technological Forecasting and Social Change*, 108, 28–41. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2016.04.005> [in English].
- Duchamp, M., Roche, H.-P., & Wood, B. (2013). *3 New York Dadas and The Blind Man* (D. Ades, Foreword & C. Allen, Trans.). Atlas Press [in English].
- Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300235029> [in English].
- Gorwa, R., Binns, R., & Katzenbach, C. (2020). *Algorithmic content moderation. Technical and political challenges in the automation of platform governance*. *Big Data & Society*, 7(1). <https://doi.org/10.1177/2053951719897945> [in English].
- Greenberger, A. (2017, June 8). *Foundation for Piero Manzoni goes to Hauser & Wirth*. ARTnews. <https://www.artnews.com/art-news/market/foundation-for-piero-manzoni-goes-to-hauser-wirth-8464/>

- www.artnews.com/art-news/market/foundation-for-piero-manzoni-goes-to-hauser-wirth-8464/ [in English].
- Jones, J. (2021, September 9). The Lost Leonardo: Has a new film solved the mystery of the world's most expensive painting? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/09/lost-leonardo-da-vinci-film-solved-mystery-worlds-most-expensive-painting-salvator-mundi> [in English].
- Kryzhnia, M. (2022, November 18). *Vulychnyi khudozhnyk zi svitovym imiam: Khto takyi Benksi* [Street artist with a world name: Who is Banksy]. *Suspilne*. <https://suspilne.media/culture/319748-vulicnij-hudoznik-zi-svitovim-imam-hto-takij-benksi/> [in Ukrainian].
- Kushchenko, O. (2023, October 6). "Tse zh bulo vzhel!" *Notatky pro khaip, pablik-art i Lvivskiy tyzhen skulptury* ["That was already!" Notes about hype, public art and the Lviv Sculpture Week]. *LB.ua*. https://lb.ua/culture/2023/10/06/578160_tse_zh_bulo_vzhe_notatki_pro_hayp.html [in Ukrainian].
- Lievit, D. A. (2023). PR-tekhnohii v art-kulturnomu prostori: Vzaiemodiia mizh PR-stratehiiamy ta prosuvanniam artysta-vokalista [PR technologies in the art-cultural realm: Interaction between PR Strategies and vocal artist promotion]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 206–211. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289844> [in Ukrainian].
- Maftai, Șt.-S. (2010). Between "critique" and propaganda: The critical self-understanding of art in the historical avant-garde. The Case of Dada. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 9(27), 219–245 [in English].
- Moiseiev, V. (2007). *Pablik rileishnz* [Public relations]. Akademvydav [in Ukrainian].
- Obukh, L. (2019). PR u systemi menedzhmentu akademichnoi muzyky [Public Relations in the system of academic music management]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Branch: Culturology*, 33, 84–90. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.295> [in Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. (2023). Videoart 1960–1970-kh rokiv: Kontroversiia do telebachennia ta modernoho mystetstva [Video art of the 1960s and 1970s: Controversy to television and modern art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, 49, 64–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293286> [in Ukrainian].
- Pinker, S. (1994). *The language instinct*. William Morrow and Company [in English].
- Rushkoff, D. (1994). *Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture*. Ballantine Books [in English].
- The Embassy of the Kingdom of Saudi Arabia. (2017, December 8). *Embassy statement on art work purchase*. <https://www.saudiembassy.net/news/embassy-statement-art-work-purchase> [in English].
- The surrealist price Salvador Dalí paid for selling his art*. (2017, March 30). *Cultura Colectiva*. <https://culturacolectiva.com/en/art/avida-dollars-salvador-dali-surrealism/> [in English].
- Vasylenko, D., Skryl, P., & Titova, V. (2022). Marketing and PR communications in the context of promoting theatre institution. *Culture and Contemporaneity*, 2, 36–41. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270541> [in English].
- Why is Andy Warhol significant in the contemporary art world?* (2020, May 13). *Art Works*. <https://v1.artworks.com.sg/news/why-is-andy-warhol-significant-in-the-contemporary-art-world/> [in English].
- Zaviriukha, A. (2021, May 30). *Osoblyvosti khaipu dlia piaru* [Features of hype for PR]. Press Association UA. <https://pressassociation.org.ua/ua/osoblyvosti-hajpu-dlya-piaru/> [in Ukrainian].
- Zbarazhska, A. (2020, March 17). *Mauritsio Kattelan: Chym shche vidomyi avtor bananu za 120 000 dolariv* [Maurizio Cattelan: What else is the author of the \$120,000 banana known for?]. *Plomin*. <https://plomin.club/maurizio-cattelan/> [in Ukrainian].

Hype as a Tool of Art PR in the 20th – at the Beginning of the 21st Century

Tatiana Korzhova

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is the analysis of hype peculiarities as a media fact in the 20th – at the beginning of the 21st century, as well as to find out its potential and role as a tool of art PR. *Results.* It is confirmed that as a cultural phenomenon, hype, has an ancient history. Though, especially in the 20th century, it appeared in the status of media fact, and was formed as a tool of art PR which was actively used for the artist branding, monetisation of the creative product, and meeting the needs and expectations of the consumer society. The emphasis is placed on the difficult dialectics of purposefulness and spontaneity of hype. Additionally, it is found out that hype is almost always deliberately created by people, because it is most often based on real interests and

necessities of its audience, and is actively involved by PR professionals into their toolkit. *The scientific novelty* lies in distinguishing and considering hype as an important tool of PR art, that promotes the convergence of media and art spaces. *Conclusions.* In today's world, many little-known artists need art PR in order to increase their personal brand awareness, and enrich their publicity capital. Hype reflects systemic demands, due to which hype projects are actively fueled and spread in the media, including constant support of internal tension and anxiety of consumers. Nowadays, it has become an integral part of our lives, especially if to take into account the "brand fetishism", mythologisation and "showmanship" of public consciousness that intensified in the first quarter of the 21st century. Society is becoming more sophisticated; masters, artists or performers need to keep the audience's attention through scandals, conflicts and emotional hype to stand out from the heap of "transitory" content. It will increase the audience of fans, allow to be in trend, and improve the financial status.

Keywords: PR; art PR; hype; scandal; media fact; consumer society; vogue

Відомості про автора

Тетяна Коржова, кандидатка наук із соціальних комунікацій, асистентка, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1292-3158, e-mail: Ua.kiev.tania@gmail.com

Information about the author

Tatiana Korzhova, PhD in Social Communications, Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1292-3158, e-mail: Ua.kiev.tania@gmail.com





Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів

Катерина Бортник^{1*}, Ольга Хендрик¹

¹Харківська державна академія культури, Харків, Україна

Анотація. *Мета статті* — обґрунтувати специфіку застосування експериментального досвіду танцю контемпорарі в процесі професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти України. *Результати дослідження.* Виявлено, що танцю контемпорарі, як певній філософії, притаманна більш експериментальна сутність, тому в його межах будь-який хореограф може розвивати та збагачувати власний виконавський та балетмейстерський досвід. Зазначено, що здобувачі вищого освітнього рівня «магістр» ґрунтовно володіють певним видом хореографії, тому використання експериментального досвіду танцю контемпорарі сприяє формуванню нового способу мислення, що базується на таких засобах: власне тілесне дослідження, експериментальне дослідження просторових форм, танцювальні експерименти з побутовими рухами, деконструкція традиційної архітектоніки хореографічного твору, деконструкція музикальної фрази, рефреймінг виконавсько-балетмейстерських патернів. *Наукова новизна статті* полягає в тому, що вперше обґрунтовано специфіку застосування експериментального досвіду танцю контемпорарі в процесі професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти в Україні. *Висновки.* Застосування експериментального досвіду танцю контемпорарі відбувається за допомогою засобів формування нового способу мислення, що сприяє генерації та реалізації творчих ідей, розширює кордони хореографічного дослідження попередньо опанованого виду хореографії відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва. Оскільки зазначені засоби мають вельми гнучкий та пластичний пристосувальний характер, їх доцільно застосовувати під час реалізації будь-яких авторських проєктів та модифікувати відповідно до особистого досвіду виконавця й викладача.

Ключові слова: магістерський рівень вищої освіти; здобувач-хореограф; танець контемпорарі; формування нового способу мислення; види хореографії; танець

Для цитування

Бортник, К., & Хендрик, О. (2024). Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 31–39. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306753>

Вступ

Сьогодні надання освітніх послуг у системі вищої освіти України за другим (магістерським) рівнем у галузі культури та мистецтва спеціальності «024 Хореографія» передбачає підготовку фахівців за узагальненою освітньо-професійною програмою, що базується на державному стандарті вищої освіти, згідно з яким у процесі навчання відбувається «проведення досліджень та/або здійснення інновацій», а нормативний зміст

підготовки магістра повинен, зокрема, «Визначати місце та роль хореографічного складника в контексті різножанрового художнього проєкту як одного з засобів реалізації творчої ідеї, використовуючи традиційні та альтернативні хореографічні техніки, комплексні прийоми, залучаючи суміжні види мистецтв» (Міністерство освіти і науки України, 2020, с. 6, с. 8). Отже, здобувачі, що попередньо отримали кваліфікації з різних видів хореографії (класичної, народної, сучасної, бальної) для генерування та реалізації

творчих ідей і трансформації своїх виконавських та балетмейстерських традицій відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва, мають володіти навичками абстрактного, просторового, кінестетичного, креативного та інших типів мислення, що не повною мірою реалізовано в змісті навчальних дисциплін. Це, відповідно, потребує вдосконалення процесу професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти.

Аналіз попередніх досліджень. Сьогодні велика кількість дослідників теорії та практики танцювального мистецтва розглядають проблематику осучаснення вищої хореографічної освіти: О. Бігус (2022), А. Ветринська (2016), Р. Кундис, С. Лавриненко, І. Никорович, І. Машталер та О. Тіщенко (2023), Л. Макаренко та Л. Мова (2020), Е. Манелюк (2023), Д. Федорченко (2023) тощо, але їхні роботи мають загальний характер і не висвітлюють питання професійної та практичної підготовки здобувачів саме на магістерському рівні вищої освіти. Предметом наукового дослідження означеної проблематики є лише роботи Л. Хоцяновської (2017, 2020) та О. Пархоменка (2021). Так, Л. Хоцяновська (2017, 2020) виносить на обговорення проблему взаємодії викладача й студента-магістранта в процесі підготовки творчого проєкту, висвітлює питання змістового наповнення дисциплін «Мистецтво балетмейстера» та «Хореодраматургія» відповідно до нових кваліфікаційних вимог підготовки магістрів у КНУКіМ. Авторка зосереджується на переліку компетентностей, які необхідні балетмейстеру для створення балетної вистави, але не розглядає інструменти, якими можна їх забезпечити. О. Пархоменко (2021) висвітлює поетапний алгоритм створення хореографічного проєкту від творчого задуму до сценічного втілення в процесі балетмейстерської діяльності студентів-магістрантів та підсумовує вимоги до практичної частини творчого проєкту, проте не висуває принципово нових пропозицій та їх наукового обґрунтування щодо означеної діяльності здобувача магістерського рівня вищої освіти.

Отже, новаторських пошуків у науковому дискурсі щодо практичних аспектів професійної та практичної підготовки на другому (магістерському) рівні вищої освіти практично не існує, що зумовлює дослідження цього аспекту.

Мета статті — обґрунтувати специфіку застосування експериментального досвіду танцю *контемпорарі* в процесі професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти України.

Результати дослідження

У багатоаспектній діяльності хореографа провідне місце посідає розуміння філософсько-естетичної сутності мистецтва, онтології, реального та художнього буття танцю, сучасних тенденцій його розвитку. Освіченість здобувача в цьому контексті є основною вимогою до кожного хореографа на шляху до реалізації власних творчих ідей незалежно від того, на якому виді хореографії базується його професійний досвід.

Звісно, кожен вид хореографії має свою історію, особливості й танцювальну мову, саме це відрізняє їх один від одного. Є більш консервативні види: класичний, фольклорний. Народносценічний, як похідний від фольклорного, з одного боку, позиціює себе як видовищний, але він так само спрямований у бік консервативної мови емоційного вираження, однак час від часу намагається розв'язувати сучасні проблеми за допомогою сталих способів. Змагальна сутність спортивного бального танцю переважає над природною емоційністю, що більше позиціює його як спорт. Проблема невідповідності спортивного бального танцю сучасним тенденціям українського хореографічного мистецтва в науковому дискурсі вже порушується групою дослідників, таких як Н. Малиновська, Н. Семенова та К. Шкурєєв (2024). Автори зазначають, що «... вітчизняні успішні турнірні переможці часто неспроможні до імпровізації, не усвідомлюють зв'язку музики й рухів, і взагалі не сприймають танець як гру, як перформанс, лише як важку працю на результат, що вимірюється титулами й кубками... .. поширені в Україні підходи й методи навчання не надають цим віковим категоріям можливостей самовиявлення й самопізнання» (Малиновська та ін., 2024, с. 78). Сьогодні експериментальна природа найбільш характерна сучасній хореографії, особливо це стосується танцю *контемпорарі*, у межах якого відбуваються певні трансформації виконавських та балетмейстерських традицій. Це зумовлює розгляд його функціональної природи.

Поняття «contemporary dance» виникло в 1960-х рр. у США та поступово поширилося країнами Європи, здобувши популярність спочатку в мистецькому середовищі (М. Каннінгем, Т. Браун, М. Маран, Р. Шопіно, К. Вайнер, Ж. Андру, П. Бауш, С. Пекстон, С. Форті тощо), а в 1990-х рр. — в освітньому. Спочатку новий напрям протиставив себе «modern dance», що на той момент уже вичерпав себе. Як складник «contemporary art» танець *контемпорарі* запропонував нову форму мислення, що ґрунтується на засадах філософії концептуалізму, сповідує інтелектуальність ми-

стецтва та цінність ідеї (а не мистецького об'єкта), що превалює над формою, технікою, засобами вираження. Відповідно танець також висував ідейність на перший план, сповідуючи не рухи, а «ідеї рухів», що набувають нового сенсу через зміни організації рухів, поз та ракурсів у просторі й часі (Саліженко, 2021, с. 295–296; Хендрик, 2017, с. 129–130). Зрештою, коли було вичерпано конфлікт понять «modern» та «contemporary», що обидва в перекладі означають «сучасний», трактування останнього нівелювало в ньому часову константу та приналежність виключно до епохи постмодерну: хореографічний твір, незалежно від часу створення, є сучасним для певної епохи або відрізка часу, якщо його зміст або форма вираження знаходить емоційний відгук у глядача з огляду на власну беззаперечну актуальність. Таке трактування дає можливість не позиціонувати *contemporary* як напрям сучасної хореографії, а розглянути його як певну філософію, в межах якої може функціонувати будь-який вид хореографії.

Звертаючи увагу на те, що здобувачі вищого освітнього рівня «магістр» є вже сформованими професіоналами, які доволі професійно опанували певний вид хореографії й ґрунтовно володіють кодифікованими методами класичного, сучасного (в межах одного або декількох певних напрямів), спортивного бального (латиноамериканського та європейського) або народно-сценічного танців, а навчання на магістратурі передбачає розвиток та професіоналізацію вже набутих знань та навичок, то застосування експериментального досвіду танцю *contemporary* допоможе здобувачам розширити хореографічне дослідження вже опанованого виду хореографії відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва.

Надумку американської дослідниці Д. ЛаПуент-Крам (LaPointe-Crump, 1990), позиціонування танцю за межами власного професійного досвіду дає можливість виконавцю очистити власний танець від технічної, методичної та суцільної кодифікованої надбудови й зануритись у сукупність людського самовираження, логічного та інтуїтивного (р. 52). Це стимулює творчий процес у танці та створює більш інклюзивне та цілісне середовище для хореографічного дослідження, в якому беруть участь альтернативні символи та значення тілесної мови. Зрештою це сприяє активізації різних типів творчого мислення, розширює кордони власного виконавського та балетмейстерського досвіду, надає свободи самовираження в процесі генерації та реалізації творчих ідей. Тому в межах філософії танцю *contemporary* відкриваються нові перспективи викладання дисциплін професійного та практичного спрямування, що може стати про-

гресивною тенденцією хореографічної педагогіки в Україні.

Експериментальна робота в цьому напрямі проводиться зі здобувачами магістерського рівня вищої освіти Харківської державної академії культури в межах навчальної дисципліни «*Contemporary dance*». Здобувачам пропонуються такі засоби формування нового способу мислення: власне тілесне дослідження (соматичні практики «LMA/BF» (Лабан аналіз / Основи Бартенієфф), Метод Фелькендрайза), експериментальне дослідження просторових форм, танцювальні експерименти з побутовими рухами, концепція композиції хореографічного тексту *contemporary dance*, деконструкція традиційної архітектоники хореографічного твору, деконструкція музикальної фрази, рефреймінг виконавсько-балетмейстерських патернів.

Так, власне тілесне дослідження відбувається за допомогою соматичних практик, зокрема опанування навичок використання системи «LMA/BF» (Лабан аналіз / Основи Бартенієфф), в основі якої лежать практики LMA (рухове дослідження форми, простору, тіла, зусиль) та BF (дослідження тілесних зв'язків та основних рухових концепцій тіла «базової шістки») (Бігус та ін., 2016, с. 14–18; Хендрик, 2020, с. 225–226) сприяє розвитку тілесного та просторового мислення, розумінню взаємозв'язків тіла. Тут вимагаються застосування глибоких м'язів та контролю дихання для збільшення сили та потоку руху, усвідомлення його ініціації та послідовної трансляції в інші м'язи та суглоби, чіткої просторової орієнтації тіла. У процесі практичних занять здобувачі узагальнюють власні набуті позитивні зміни в тілі й у такий спосіб накопичують досвід використання традиційних та новітніх прийомів створення авторських хореографічних творів (СК17 Стандарту вищої освіти) (Міністерство освіти і науки України, 2020, с. 7).

На доцільності використання соматичних практик в навчальному процесі наголошує Д. Бідюк (2020), досліджуючи специфіку викладання танцювальних дисциплін у вищій школі Великої Британії:

Соматичні техніки — це тілесні практики, які сприяють цілісному погляду на людину, одночасно оцінюючи перцептивні, когнітивні та емоційні елементи, пов'язані з рухом танцю. Вони базовані не на кодованій лексиці рухів, а на вивченні таких елементів, як модуляція зусиль, усвідомлення звичних схем руху та їх реорганізація, ініціація і намір руху, вибір його напрямку в просторі. Увага зосереджена на менш свідомих аспектах руху, дає йому змогу змінюватися. Че-

рез процес усвідомлення зв'язку розуму з тілом, студент може відчувати різницю між способом руху та його справжньою траєкторією. (с. 76)

Використання Методу Фельденкрайза (FM), а саме форми «свідомість через рух» (Awareness Through Movement, ATM), в межах якої відбувається усний супровід послідовностей і комбінацій рухів: викладач надає вказівки до виконання рухів у період рухових пауз, що дозволяє виконавцям стежити за комбінуванням па не тільки під час їх виконання, а й у фазі спокою, яка триває певний час між виконанням комбінацій. Як зазначає Я. Гриценко (2023): «Свідомість через рух (Awareness Through Movement, ATM) — групові заняття, в яких тренер, не демонструючи рухи, спрямовує дії. Тобто, тренер надає вербальні інструкції. Їх можна виконувати індивідуально, слухаючи записи уроків, і самостійно виконуючи дії, що описуються» (с. 52). Це звільняє від необхідності тримати в пам'яті велику кількість інформації та надає можливість інтегрувати кінестетичний зворотний зв'язок (усвідомлення ступеня м'язового тону, ваги, напруги). Заспокоєння думок під час відпочинку готує розум і тіло до появи нової енергії та внутрішніх відчуттів, а виконавець отримує певний час на звільнення реактивних патернів та винайдення нових варіацій руху. Крім того, рух відтворюється не через багатократність повторів та м'язових зусиль, що зазвичай вимагається від виконавців класичного чи народного танцю, а усвідомлюється як функція мозку, що приводить до збалансованого опанування хореографічного тексту, комфортне й нецільове виконання якого відбувається без граничних зусиль та больових відчуттів.

Розширенню хореографічного словникового запасу, способів комбінувань рухів, розвитку фантазії та креативності сприяє експериментальне дослідження просторових форм. Наприклад, здобувачам дається завдання спонтанно набути певної форми тіла в просторі. Надалі виконується декілька завдань поспіль: усвідомлення просторових (лінійна, кутова, вигнута, дугоподібна, симетрична, асиметрична) характеристик об'єктної форми, об'ємних (плоска, кубічна, кругла, сферична, спіральна, тетраедральна, пірамідальна тощо), рівневих (верхня, середня, партерна), режиму підтримання потоку форми (напружена, м'яка тощо), розуміння залежності форми від спрямування погляду виконавця на певний об'єкт. На кшталт цього можна створити 2, 3 та більше форм залежно від завдань та рівня підготовки кожного здобувача. Далі пропонується з'єднати форми між собою танцювальними переходами

(кількість переходів також залежить від ступеня підготовки здобувача) і визначити напрям рухів (вертикальний, горизонтальний, круговий, діагональний), орієнтацію в просторі відповідно до об'єкта спрямування погляду (наближення, віддалення), режими зміни форм (подумки надається назва кожному елементу та характеризується їхня якість (зусилля, динаміка) уточнювальними словами, наприклад, вода (вир, хлюпання, течія/каламутна, спокійна, схвильована; стани води: рідкий, твердий, газоподібний тощо), земля (слід, прес, копати/мутний, сухий, сейсмічний), вогонь (жар, тріск, хвилеподібний, палаючий/непроникний, бурхливий, малий), повітря (вирувати, плавати/легкий, важкий, потужний). Кожна характеристика має знаходити тілесний відгук з урахуванням чинників ваги, опори та простору.

Перцепцію сакраментальної лексики в межах будь-якого виду хореографії зумовлюють танцювальні експерименти з побутовими рухами. Під впливом експериментів М. Каннінгема та використання випадковості як творчого процесу танцівники періоду постмодерну (Т. Браун, М. Дюшан, М. Маран тощо) ставили під сумнів традиційне уявлення про танець (як видовище та репрезентацію), тому намагалися відмовитися від показу «віртуозного тіла». Танцівники часто були вдягнені, як у повсякденному житті (тобто не виставляючи себе напоказ), та повністю віддавалися танцювальній дії, через що їхня сценічна поведінка радикально змінювалася. Так само, підтверджуючи нерозривний зв'язок між мистецтвом і життям, здобувачам пропонується розглядати танець як частину повсякденності — використовувати прості дії, такі як ходьба, лежання, вдягання тощо; приділяти особливу увагу змісту рухів, вазі тіла, експериментувати з переходами від повсякденного руху до танцювального. У такому сенсі будь-який рух і будь-яке тіло сприймаються як танцювальний текст.

У реалізації будь-яких авторських проєктів (комбінацій, композицій, розгорнутих хореографічних творів) важливу роль відіграє концепція композиції хореографічного тексту contemporary dance:

це експериментальний процес розробки нових ідей рухів із вже відомих через включення (додавання) нових елементів, поз і ракурсів змінюючи їхню організацію в просторі й часі в єдиний самобутній танцювальний фрагмент. Відповідно, при синтезі танцювальних елементів має утворюватися новий, майже унікальний хореографічний текст, який містить не тільки стилістичні характеристики вже наявних танцю-

вальних рухів, але й риси, які не були їм притаманні досі. (Хендрик, 2017, с. 131)

Наступним засобом формування нового способу мислення в межах філософії *контемпорарі* є деконструкція традиційної архітекtonіки хореографічного твору. В його основі — експерименти хореографа Л. Тузе, який поділив свої п'єси «Морсо» (2000) і «Любов» (2003) на окремі послідовності без видимого зв'язку, чим порушив їхню драматургічну конструкцію. Такий композиційний процес дозволяє внести дисонанс у звичне сприйняття хореографічного твору (або його фрагмента), оскільки зривається традиційна емоційна інтенсифікація кульмінаційних моментів, а отже кульмінація набуває нового сенсу — стає множинною, неочікуваною та непередбачуваною. Такий прийом з'являвся в різні історичні періоди у творчості хореографів, які відмовлялися від стандартів видовищності: у добу авангардного мистецтва — перша третина ХХ ст. (М. Каннінгем, І. Райнер), у період антимистецтва й контркультури — 1960–70-х рр. (С. Форті, С. Пекстон, Т. Браун, Д. Гордон, Д. Хей) та продовжився в пошуках французьких постмодерністів у 2000-х рр. (Ж. Бел, Л. Тузе та ін.) (Loupre, 2007, p. 15). На основі такого погляду на сучасне мистецтво здобувачам пропонується також експериментувати над композиційними процесами, зриваючи емоційні механізми видовищності. Наприклад, танцювальний уривок відомого хореографічного твору розбивається на нерівні за тривалістю послідовні фрагменти (кількість фрагментів варіює викладач) та за прийомом «випадковості» М. Каннінгема групам виконавців пропонується скласти іншу послідовність фрагментів (переходи між ними можуть бути незручними для виконання, і здобувачі мають запропонувати власне поєднання фрагментів, створивши авторський варіант комбінації). Далі вмикається музичний супровід — і кожний виконавець самостійно вирішує, коли виходити на танцювальний майданчик, в якому ракурсі виконувати хореографічний фрагмент, циклічно танцювати виключно свою комбінацію; обирає або повноцінне виконання власного фрагмента, або його певної частини з подальшою кооперацією з іншим здобувачем тощо. У такому разі неможливо передбачити кінцевий результат хореографічної дії, а кожен виконавець стає творцем миттєвого танцю. Музична драматургія також набуває нового звучання; асинтез музики та хореографії відбувається не за законами логіки та гармонії, а через особисте трактування музично-хореографічної драматургії в контексті групової творчості. Такий засіб дозволяє здобувачеві розширити творчі можливості та вийти за межі власної уяви.

У межах засобу деконструкції традиційної архітекtonіки хореографічного твору можна експериментувати зі свідомим порушенням темпоритму («деконструкція музичної фрази») на основі музичних експериментів С. Райха та їх інтерпретацій Т. Браун. Здобувачеві пропонується прослухати музичний фрагмент, відчутти темпоритм композиції та відтворити її в рухах через порушення динамічної пульсації внаслідок пауз в ритмі, змін напрямків, зупинок, наголошуванні на слабких долях такту, що заважає захопитися темпоритмом музичної композиції. Також можна створити танцювальну конструкцію на непарну кількість рухів, зациклити її, змінюючи водночас швидкість виконання та порушуючи цілісність музичної фрази. Потім кожний виконавець або група самостійно вирішують, коли приєднатися до темпу виконання іншого або інших і коли зупинитися. Найважче це дається здобувачам, що отримали кваліфікацію в галузі народної, класичної або бальної хореографії, які зазвичай працюють із музичним матеріалом квадратної структури, що зумовлює традиційне мислення парними рухами згідно з музичними фразами. Побудова хореографічного тексту непарним комбінуванням па та порушення звичної гармонії музики й танцю створює нову перцепцію сталої хореографії.

Сфера експериментальних практик танцю *контемпорарі* також включає засіб рефреймінгу виконавсько-балетмейстерських патернів (термін «рефреймінг» від англ. «reframe» — переформулювати) описує процедури переосмислення шаблонних механізмів сприйняття та мислення; основна ідея рефреймінгу полягає в тому, що рамка, через яку людина сприймає ситуацію, визначає її погляди; і коли ця рамка зсувається, значення змінюється, а отже мислення та поведінка також) (Morin, 2023). За допомогою цього в хореографа з'являється можливість вийти за межі наявних канонів, не залежати від традиційно сформованих стандартів, а також сторонньої критики, що також керується певними історично закарбованими правилами. Це дає можливість ґрунтуватися на свободі мислення, новизні, креативності та злободенності, а важливим аспектом самовираження зробити зацікавлене й необмежене дослідження свого тіла, осмислення його рухових можливостей, що своєю чергою сприяє розвитку навичок експериментального пошуку видозмін, трансформацій танцювальної мови, змісту та структури хореографічного твору, а отже й оновлення та переосмислення суті танцю, що є однією з головних характеристик сучасного танцювального мистецтва.

Так, Д. Жегу — хореограф, викладач, учасник творчих експериментів таких хореографів, як Д. Багус, Т. Браун, Б. Шармац — під час проведення професійних тренінгів за темою «Короткі форми

у соло, дуєті та малих групах» (м. Гангамп, Франція, 2024 р.) пропонував залучитися до експериментів Т. Браун, яка використовувала принцип відтворення танцювального фрагмента не внаслідок точного повтору послідовності рухів, а через виконання образу рухів, тобто того, що найбільше запам'яталось та знайшло відгук у виконавця. Це приводило до цікавих інтерпретацій запропонованого хореографічного тексту й народжувало принципово новий танець, що базувався на професійному та емоційному досвіді кожного учасника тренінгів.

Такий експеримент цікаво впроваджувати на заняттях зі здобувачами магістерського освітнього рівня, які мають різноманітний (передусім з огляду на вид хореографії) професійний досвід. Першому виконавцю дається завдання створити короткий танцювальний фрагмент із певної кількості рухів, останній рух підхоплюється другим танцівником і розвивається в наступному авторському фрагменті, завершальний рух якого так само передається іншому здобувачеві — і так по колу. У результаті кожен пропонує власний фрагмент як продовження попереднього. Таким чином, відбувається взаємодія всіх виконавців і процес створення набуває креативного значення в контексті колективного втілення певної ідеї: виникає цікава композиція, побудована на суміші різних видів та стилів хореографії, але об'єднана загальною концепцією. Водночас кожний виконавець рухається у звичній йому лексиці та манері, тож немає потреби відмовлятися від набутих раніше знань та навичок, ламати власну природу руху, а лише розвивати її та знаходити нові грані, керуючись одним із важливих аспектів функціональної природи танцю контемпорарі — спонтанністю; завдяки цьому процес створення підпорядковується важливості поточного моменту. У цьому також ключ до оновлення лексики кожного окремого виду хореографії, який набуває нового забарвлення, а не лише зберігає притаманну йому структуру та зміст. Крім того, структура занять обов'язково включає обговорення, під час якого відбувається аналіз та оцінювання кожного з запропонованих завдань, визначаються суб'єктивні відчуття та виявляються найкращі експериментальні спроби кожного виконавця. Це дає змогу визначити, як хореограф може підвищити власну творчу продуктивність, вийти за межі традиційних виконавських навичок і долучитися до дослідження мови танцю завдяки реорганізації звичних схем танцювальних рухів із подальшим створенням їх композицій.

Висновки

Отже, застосування експериментальних практик танцю *контемпорарі* в процесі професійної

та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти України сприяє генерації та реалізації творчих ідей, трансформації виконавських та балетмейстерських традицій відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва. Це відбувається через формування нового способу мислення, що базується на таких засобах: власне тілесне дослідження (сприяє розвитку тілесного та просторового мислення та розумінню взаємозв'язків тіла), експериментальне дослідження просторових форм (розвиває просторове та абстрактне мислення), танцювальні експерименти з побутовими рухами (змінює традиційне уявлення про танець як видовище та репрезентацію), деконструкція традиційної архітекtonіки хореографічного твору (дозволяє експериментувати над композиційними процесами, зриваючи емоційні механізми видовищності), деконструкція музичної фрази (формує нову перцепцію сталої хореографії), рефреймінг виконавсько-балетмейстерських патернів (сприяє виходу за межі наявних канонів). Ці засоби доцільно застосовувати під час реалізації будь-яких авторських проєктів (комбінацій, композицій, розгорнутих хореографічних творів), незалежно від професійного досвіду кожного окремого здобувача. Їх можна модифікувати відповідно до особистого досвіду виконавця й викладача.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше запропоновано запровадити експериментальні практики танцю *контемпорарі* в процес професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти в Україні.

Перспективою подальших досліджень є обґрунтування особливостей екстраполяції зазначених засобів формування нового способу мислення у будь-яку дисципліну професійно-практичної підготовки магістра-хореографа як підґрунтя розвитку емотивної та когнітивної сфери здобувачів, їхнього вільного та креативного самовисловлення, адже зазначені засоби мають вельми гнучкий та пластичний пристосувальний характер.

Список посилань

Бігус, О. О. (2022). Технологічні компоненти інноваційної педагогічної діяльності в контексті формування концепції сучасної хореографічної освіти у закладах вищої освіти України. In М. L. Komarytskyu (Ed.), *Modern science: Innovations and prospects* [Conference proceedings] (pp. 248–251). SSPG Publish. <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-16-18.10.22.pdf#page=248>

- Бігус, О. О., Маншилін, О. О., Кондратюк, Д. О., Мова, Л. В., Журавльова, В. В., Герц, І. І., Донченко, Н. П., & Батєєва, Н. П. (2016). *Сучасний танець: основи теорії і практики*. Ліра-К.
- Бідюк, Д. С. (2020). *Професійна підготовка хореографів в університетах Великої Британії* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна]. Репозитарій Львівського державного університету фізичної культури. <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/29423>
- Ветринська, А. В. (2016, 14–15 квітня). Українська хореографічна освіта ХХІ ст.: сучасний стан та шляхи вдосконалення. В В. О. Огнев'юк (Ред.), *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* [Матеріали конференції] (с. 17–23). Київський університет імені Бориса Грінченка. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14448/1/A_Vetrinska_2016_04_04_konf_IM.pdf
- Гриценко, Я. (2023). Соматичні практики в мистецтві танцю: вплив, взаємодія та спосіб роботи з тілом. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 66(1), 50–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8>
- Кундис, Р., Лавриненко, С., Никорович, І., Машталер, І., & Тищенко, О. (2023). Викладання хореографії у вищій школі в умовах сьогодення. *Вісник науки та освіти*, 4(10), 885–897. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897)
- Макаренко, Л., & Мова, Л. (2020). Інноваційні технології як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 77, 138–142. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2020.77.30>
- Малиновська, Н., Семенова, Н., & Шкурєєв, К. (2024). Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках. *Культура України*, 83, 75–82. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08>
- Манелюк, Е. (2023). Викладання хореографічних дисциплін в закладах вищої освіти в умовах сьогодення. *Академічні візії*, 15. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/117/107>
- Міністерство освіти і науки України. (2020, 4 березня). *Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» для другого (магістерського) рівня вищої освіти* (Наказ № 359). <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-M.pdf>
- Пархоменко, О. (2021). До проблеми створення хореографічного проєкту в процесі балетмейстерської діяльності студентів-магістрів. *Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки*, 2, 97–101.
- Саліженко, Ю. (2012). Ідея як пізнавальна та естетична цінність у творах концептуального мистецтва. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філософія*, 10, 293–301. <https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/issue/view/131/6#page=293>
- Федорченко, Д. (2023). Педагогіка мистецтва в контексті викладання бальних танців. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 69(3), 92–97. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-13>
- Хендрик, О. (2017). Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 128–132.
- Хендрик, О. (2020). Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 28(4), 223–228. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208842>
- Хоцяновська, Л. (2017, 21–22 квітня). «Мистецтво балетмейстера» у контексті підготовки магістра хореографії. В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* (с. 216–218). Київський національний університет культури і мистецтв.
- Хоцяновська, Л. (2020, 26–27 червня). Дисципліна «Хореодраматургія» у контексті підготовки магістра хореографії. В *Сучасні світові тенденції розвитку науки, технологій та інновацій* [Матеріали конференції] (с. 27–29). Гельветика.
- LaPointe-Crump, J. D. (1990). The future is now: An imperative for dance education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 61(5), 51–56.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine: La suite*. Contredanse.
- Morin, A. (2023). *How cognitive reframing works*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/reframing-defined-2610419>

References

- Bidiuk, D. Ye. (2020). *Profesiina pidhotovka khoreohrafov v universytetakh Velykoi Brytanii* [Professional training of choreographers in the universities of Great Britain] [PhD Dissertation, Instytut pedahohichnoi osvity i osvity doroslykh imeni Ivana Ziaziana]. Repozytarii Lvivskoho derzhavnogo universytetu fizychnoi kultury. <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/29423> [in Ukrainian].
- Bihus, O. O. (2022). Tekhnolohichni komponenty innovatsiinoi pedahohichnoi diialnosti v konteksti formuvannia kontseptsii suchasnoi khoreohrafichnoi osvity u zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Technological components of innovative pedagogical activity in the context of the formation of the concept

- of modern choreographic education in higher education institutions of Ukraine]. In M. L. Komarytskyi (Ed.), *Modern science: Innovations and prospects* [Conference proceedings] (pp. 248–251). SSPG Publish. <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-16-18.10.22.pdf#page=248> [in Ukrainian].
- Bihus, O. O., Manshyn, O. O., Kondratiuk, D. O., Mova, L. V., Zhuravlova, V. V., Herts, I. I., Donchenko, N. P., & Batiieva, N. P. (2016). *Suchasnyi tanets: Osnovy teorii i praktyky* [Modern dance: Basics of theory and practice]. Lira-K [in Ukrainian].
- Fedorchenko, D. (2023). Pedagogika mystetstva v konteksti vykladannia balnykh tantsiv [Art pedagogy in the context of teaching ballroom dancing]. *Humanities Science Current Issues*, 69(3), 92–97. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-13> [in Ukrainian].
- Hrytsenko, Ya. (2023). Somatychni praktyky v mystetstvi tantsiu: Vplyv, vzaiemodiia ta sposib roboty z tilom [Somatic practices in the art of dance: Influence, interaction and methods of working with the body]. *Humanities Science Current Issues*, 66(1), 50–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8> [in Ukrainian].
- Khendryk, O. (2017). Poniattia kontempornoi tantsi ta kompozytsii yoho khoreorafichnoho tekstu [The concept of contemporary dance and composition of its choreographic text]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 128–132 [in Ukrainian].
- Khendryk, O. (2020). Osnovy Bartenieff: Analitichnyi pidkhid do pedahohiky suchasnoho tantsiu [Bartenieff fundamentals: Analytical approach to the contemporary dance pedagogy]. *Humanities Science Current Issues*, 28(4), 223–228. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208842> [in Ukrainian].
- Khotsianovska, L. (2017, April 21–22). "Mystetstvo baletmeistera" u konteksti pidhotovky mahistra khoreorafii ["The art of the ballet master" in the context of the master's degree in choreography]. In A. M. Pidlypska (Comp.), *Khoreorafichna osvita i mystetstvo Ukrainy v konteksti yevropeiskykh ta svitovykh tendentsii* [Choreographic education and art of Ukraine in the context of European and world trends] (pp. 216–218). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Khotsianovska, L. (2020, June 26–27). Dystsyplina "Khoreodramaturhiia" u konteksti pidhotovky mahistra khoreorafii [The discipline "Choreodramaturgy" in the context of the master's degree in choreography]. In *Suchasni svitovi tendentsii rozvytku nauky, tekhnolohii ta innovatsii* [Modern world trends in the development of science, technology and innovation] [Conference proceedings] (pp. 27–29). Helvetyka [in Ukrainian].
- Kundys, R., Lavrynenko, S., Nykorovych, I., Mashtaler, I., & Tishchenko, O. (2023). Vykladannia khoreorafii u vyshchii shkoli v umovakh sohodennia [Teaching choreography in higher education in today's conditions]. *Bulletin of Science and Education*, 4(10), 885–897. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897) [in Ukrainian].
- LaPointe-Crump, J. D. (1990). The future is now: An imperative for dance education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 61(5), 51–56 [in English].
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine: La suite* [Poetics of contemporary dance: The continuation]. Contredanse [in French].
- Makarenko, L., & Mova, L. (2020). Innovatsiini tekhnolohii yak zasib formuvannia tvorchoi osobystosti khoreorafu protsesi profesiinoi pidhotovky [Innovative technologies as a means of forming a choreographer's creative personality in the process of professional training]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 5: Pedahohichni nauky: Realii ta perspektyvy*, 77, 138–142. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2020.77.30> [in Ukrainian].
- Malynovska, N., Semenova, N., & Shkuriev, K. (2024). Rozvytok balnoi khoreorafichnoi kultury v Ukraini u 2010–2020-ty rokakh [Development of ballroom choreographic culture in Ukraine in the 2010s–2020s]. *Culture of Ukraine*, 83, 75–82. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08> [in Ukrainian].
- Maneliuk, E. (2023). Vykladannia khoreorafichnykh dystsyplin v zakladakh vyshchoi osvity v umovakh sohodennia [Teaching of choreographic disciplines in higher education institutions and today's conditions]. *Academic Vision*, 15. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/117/107> [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2020, March 4). *Pro zatverdzhennia standartu vyshchoi osvity za spetsialnistiu 024 "Khoreorafii" dlia druhoho (mahisterskoho) rivnia vyshchoi osvity* [On the approval of the standard of higher education in specialty 024 "Choreography" for the second (master's) level of higher education] (Order No. 359). <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-M.pdf> [in Ukrainian].
- Morin, A. (2023). *How cognitive reframing works*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/reframing-defined-2610419> [in English].
- Parkhomenko, O. (2021). Do problemy stvorennia khoreorafichnoho proiektu v protsesi baletmeisterskoi diialnosti studentiv-mahistriv [To the problem of crafting a choreographic project in the process of ballet master activity of master's students]. *Research Notes. Series Psychology and Pedagogy Research*, 2, 97–101 [in Ukrainian].
- Salizhenko, Yu. (2012). Ideia yak piznavalna ta estetychna tsinnist u tvorakh kontseptualnoho mystetstva [Idea

as a cognitive and aesthetic value in the works of conceptual art]. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Series: Philosophy, 10*, 293–301. <https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/issue/view/131/6#page=293> [in Ukrainian].

Vietrynska, A. V. (2016, April 14–15). *Ukrainska khoreohrafichna osvita XXI st.: Suchasni stantashliakhy v doskonalennia* [Ukrainian choreographic education of

the 21st century: Current state and ways of improvement]. In V. O. Ohneviuk (Ed.), *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: Vykyky XXI stolittia* [Professional art education and artistic culture: Challenges of the 21st century] [Conference proceedings] (pp. 17–23). Borys Grinchenko Kyiv University. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14448/1/A_Vetrinska_2016_04_04_konf_IM.pdf [in Ukrainian].

Appliance of Experimental Practices of Contemporary Dance in the Training of Masters in Choreography

Kateryna Bortnyk^{1*}, Olga Khendryk¹

¹Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to ground the specificity of applying experimental *contemporary* dance experience in the process of professional and practical training of choreographers studying for the Master's degree of higher education in Ukraine. *Results.* It is shown that *contemporary* dance, as a certain philosophy, inherently possesses a more experimental essence, therefore, within its limits, any choreographer can develop and enrich his own performance and choreographic experience. It is mentioned that the applicants of the higher educational level "Master" have a ground knowledge of a certain type of choreography, so the use of experimental experience of *contemporary* dance contributes to the formation of a new way of thinking based on the following means: own body research, experimental research of spatial forms, dance experiments with simple movements, deconstruction of traditional architectonics of a choreographic work, deconstruction of a musical phrase, reframing of performance and ballet master patterns. *The scientific novelty* of the article grounds on the fact that for the first time the specifics of applying experimental experience of *contemporary* dance in the process of professional and practical training of students for the Master's degree in higher education of Ukraine is substantiated. *Conclusions.* The experimental experience application in *contemporary* dance takes place with the help of means of forming a new way of thinking, which contributes to generating and implementing creative ideas, expands the boundaries of choreographic research of the previously mastered type of choreography in accordance with current tendencies in the choreographic art development. Since these tools have a very flexible and plastic adaptive nature, it is advisable to use them during implementing any author's projects, and to modify them according to the performer's and teacher's personal experience.

Keywords: Master's degree of higher education; applicant-choreographer; contemporary dance; formation of a new way of thinking; types of choreography; dance

Відомості про авторів

Катерина Бортник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3905-4108, e-mail: kateryna_bortnyk@xdak.ukr.education

Ольга Хендрик, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8432-4093, e-mail: olha_khendryk@xdak.ukr.education

Information about the authors

Kateryna Bortnyk*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3905-4108, e-mail: kateryna_bortnyk@xdak.ukr.education

Olha Khendryk, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8432-4093, e-mail: olha_khendryk@xdak.ukr.education

*Corresponding author





Матеріальна культурна спадщина в сучасному аудіовізуальному дискурсі: стародавній Самбір

Олександр Безручко^{1*}, Анна Анісімова²

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

²КЗ ЛОР «Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв», Самбір, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити та проаналізувати значущість матеріальної культурної спадщини стародавнього Самбора в сучасному використанні та висвітленні її в аудіовізуальному мистецтві та виробництві. Визначити роль пам'яток релігійної й культурної спадщини в екранному мистецтві — телевізійних програмах, блогах, соціальних мережах та на фотозображеннях; довести необхідність фіксації та збереження культурної спадщини. *Результати дослідження.* За допомогою аудіовізуального контенту висвітлено культурну значимість м. Самбір, яке налічує велику кількість пам'яток архітектури давнього міста. Виявлено вплив інформаційного аудіовізуального контенту на розвиток туризму в Самборі. *Наукова новизна.* Уперше проаналізовано значущість матеріальної культурної спадщини в сучасному аудіовізуальному дискурсі. Розглянуто пам'ятки матеріальної культури в сучасних інформаційних аудіовізуальних творах та фотоматеріалах; висвітлено вплив аудіовізуального контенту: телерепортажів, відеороликів, фотозображень, у яких відображується древня архітектура та сакральні знамена стародавнього міста Самбір. *Висновки.* У результаті дослідження проаналізовано значущість матеріальної культурної спадщини в сучасному аудіовізуальному дискурсі, наголошено на важливості відновлення культурних матеріальних та релігійних цінностей щодо збереження історії та культурної ідентичності нашого світу. Узагальнено чинники й фактори, які впливають на розвиток туризму в Самборі. На основі аналізу телесюжетів та фотоальбомів доведено, що провідна роль у висвітленні культурних і сакральних об'єктів належить аудіовізуальному мистецтву.

Ключові слова: аудіовізуальний контент; фотозображення; сакральна спадщина; дизайн; культурологія; театр; пам'ятки архітектури

Для цитування

Безручко, О., & Анісімова, А. (2024). Матеріальна культурна спадщина в сучасному аудіовізуальному дискурсі: Древній Самбір. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 40–49. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306756>

Вступ

Із давніх часів людина замислювалася над тим, як залишити в пам'яті все, що властиво забувати. Ці роздуми привели до появи нового виду мистецтва — фотографії. Саме світлини подекуди називають мистецтвом однієї миті. Але лиш професіоналу вдається передати в цій миті весь колорит світу.

Упродовж тисячоліть, відтоді, як людина зробила першу світлину, це мистецтво здобуло мільйони прихильників. Вміння фотографувати — це

передусім творчість, а вже з відси й повсякденна робота. У теперішній складний час війни, фотографія вийшла на перший план як медіум, здатний зафіксувати момент. Тому світлину можна ототожити з документом. Щодня Україна зазнає руйнування інфраструктури: військові та адміністративні будівлі, пам'ятки архітектури, релігійні споруди, церкви, старовинні житлові будівлі тощо. Тому такі об'єкти, зафіксовані на фотографії, мають особливу значущість.

Фотозйомка архітектури виокремлюється як один із різновидів фотомистецтва. Зазвичай його

основне завдання — отримати документальну фотокартку, яка створює уявлення про зовнішній естетичний вигляд об'єкта.

Фотографія, кінематограф, телебачення, радіомовлення та інтернет-джерела — це найпоширеніші й найдоступніші засоби масової інформації, які неабияк здійснюють вплив на особистість і суспільство в цілому. Водночас варто зауважити важливість і особливості будь-якої інформації на різні групи соціуму. Виникає проблема інформаційної безпеки, адже сучасний інформаційно-комунікаційний простір дає змогу людині не лише споживати аудіовізуальну продукцію, а й самостійно створювати, транслювати онлайн, вести власний канал на YouTube.

Завдяки розвитку медіатехнологій стрімко збільшується кількість аудіовізуальної продукції в сучасних медіа, а отже зростає й значущість її застосування.

Сучасна молодь має великі можливості для збору інформації — це передусім інтернет-джерела, телепродукція, книги, буклети, фото листівки, тощо. Саме ці засоби масової комунікації використовують як елемент розвитку туризму в маловідомих частинах країни.

Аналіз попередніх досліджень. Вагомість і можливості архітектурної фотографії висвітлено у монографії Ю. В. Коваленко (2017). Роль світла у фотографії та вплив різних чинників під час архітектурної фотозйомки описав О. В. Грицишин (2018).

Пам'ятки архітектури древнього Самбора документально зафіксовані в монографії Ю. Є. Рабія (1999).

Функції та особливості нових медіа та традиційних ЗМІ у розвитку туризму визначили О. А. Мельниченко та В. О. Шведун (2017).

Аналізуючи фото інтер'єру, у виданні Джона Хеджеко (Hedgcoe, 2003) можна помітити творче поєднання природного та штучного виду освітлення.

О. Безручко та В. Бардин (2022а; Bezruchko & Bardyn, 2021, 2022b) дослідили предметне середовище культових споруд Бойківщини засобами аудіовізуального мистецтва.

У роботі Г. Машури, Д. Каднічанського, А. Каднічанського та О. Козара (2005) висвітлено історію пам'яток архітектури як національного, так і місцевого значення, а також культурні та сакральні знамена цього міста.

Рекламу, як потужний суспільний і культурний механізм впливу на масову аудиторію досліджує мистецтвознавиця С. В. Заря (2020).

Мета статті — дослідити документальну фотографію історичного міста Самбір та його ма-

теріальну культурну спадщину в сучасному використанні та висвітлення їх в аудіовізуальному мистецтві та виробництві.

Результати дослідження

Фотозйомка архітектури виокремлюється як один із різновидів фотомистецтва. Зазвичай його основне завдання — отримати документальну фотокартку, яка створює уявлення про зовнішній естетичний вигляд об'єкта.

Автори С. Борденюк, І. Гавран та В. Гримальська зазначають, що «перші фотографії, зроблені в історії, зазвичай були зроблені на вулицях. Отже, початком фотомистецтва була, так би мовити, «вулична фотографія»» (Bordeniuk et al., 2021, p. 280). Аналізуючи це твердження, можна вважати, що «вулична фотографія» та архітектурна фотографія дещо ототоженні поняття, а їхня мета — зафіксувати вид вулиць, будівель, споруд, елементів екстер'єру того часу для створення архіву. І водночас архітектурна фотозйомка має набагато глибший зміст, адже у тезах О. Грицишин (2018) йдеться про те, що архітектурна фотозйомка поділяється на два види: художню та документальну «найбільш популярним і актуальним є документальний напрямок, оскільки він доносить до глядача максимально реалістичне зображення об'єкта, без спотворень. Воно повинно правильно передати колір, зовнішні параметри (розмір), нюанси фактури і оздоблення та інші моменти» (с. 390).

Варто погодитись із цим твердженням, адже сьогодні існує багато тематичних видань, таких як: фотоальбоми присвячені певному місту, сувенірні набори пам'ятних світлин споруд місцевості та більш профільні фотозображення, що призначені для архівного збереження типу церковного видання «Шематизм». Також із розвитком туризму стали популярні фотографії на тлі історичних будівель. Наприклад, світлин на тлі Ейфелевої вежі в Парижі, Собору Св. Петра у Ватикані, Колізеї в Римі, піраміди в Єгипті, античних храмів у Греції.

Одним із ключових факторів фотографування архітектури є погодні умови та час зйомки. Якщо вважати, що архітектурна фотозйомка має документальний характер і її рекомендовано знімати у світлий час доби, коли сонце знаходиться за спиною у фотографа та проектується на будівлі, що дозволяє максимально зобразити деталі архітектури, то у вечірній чи нічний час зйомки кадр може набути фантастичного сюжету. Про це писав Фернандо Герра у статті Метью Річардса, зокрема: «Деякі будівлі живуть зовсім іншим життям, коли настає темрява. Вікна можуть бути як очі,

і вночі, коли всередині горить світло, здається, нібито ви можете зазирнути просто в них» (цит. за: Річардс, б.д.). Можна зробити висновок, що час зйомки безперечно впливає на світлину, надаючи їй особливих характеристик. Також від погодних умов залежить, яка фотокартка буде в результаті. Звернемо увагу, що для фотозйомки місцезнаходження сонця відіграє важливу роль: «Найбільш вигідним варто визнати майже бічне освітлення, коли сонце перебуває збоку за фотографом. Тоді вся фронтальна стіна буде добре освітлена, а чіткі тіні підкреслять її рельєф» (Коваленко, 2017, с. 60). Тіні можуть підсилювати зміст фотографії, доповнювати або ж надавати художнього образу світлині. Або можуть зіпсувати її, тому з ними потрібно бути вкрай обережними. Однак, О. Грицишин (2018) стосовно зазначеної тематики висловлює суперечливе ставлення до даної проблеми: «Щоб передати на знімку фактуру поверхні матеріалу тієї чи іншої споруди, необхідно не тільки правильно вибрати характер освітлення і величину діафрагми об'єктива, а й точно визначити експозицію» (с. 391). Варто погодитися, що фотозйомка може бути здійснена в будь-який час доби, але варто вміло підібрати ракурс і врахувати композицію та інші аспекти, що можуть вплинути на якість фото. Правильний ракурс — запорука вдалого кадру. А ось Фернандо Герра в статті М. Річардса ділиться своїм практичним досвідом: «Якщо я збираюся знімати будівлю, я часто виходжу рано вранці й залишаюся на місці, аж поки ввечері не з'являються зірки. Я стежу за світлом навколо будівлі, і різні її аспекти виглядають краще в різний час доби» (цит. за: Річардс, б.д.).

Безперечно, архітектурна світлина може видозмінюватись за допомогою обраного фотографом ракурсу. І лише він вирішує, яку ціль поставити перед роботою, зробити певну світлину споруди документальною чи художньою. Відомий митець Ігор Фецяк (2011) у фотоальбомі «Самбір» презентував свої творчі роботи. На світлинах пам'яток архітектури цього міста ефектно зображено міську Ратушу (с. 19): на темному фоні видніється із увімкнутим освітленням будівля ратуші, а світло відбивається на покритому ожеледицею асфальті, і вся світлина, ніби сяє відблисками. Саме такою мешканці міста бачать ратушу в зимовий вечірній час. Також якісна фотокартка міської ратуші зображена в літню пору, де чітко видно всі орнаменти й оздоблення споруди (с. 17).

Якщо розглядати детальніше архітектурну фотозйомку, то можна зробити висновок, що зйомка інтер'єру є її різновидністю, адже перед фотографом виникають ці ж завдання. Так, безперечно у зйомці інтер'єру значну роль відво-

диться, і на відповідний ракурс, і особлива увага приділяється освітленню. Хоч при фотозйомці інтер'єру можна поєднувати природне та штучне джерела освітлення. При аналізі робіт у фотоальбомі «Самбір» можна звернути увагу на фотографії інтер'єру церкви Різдва Пресвятої Богородиці, у котрій чіткі всі плани, але освітлення розташоване так, що замість функції підсвітлення певних об'єктів, утворилися глибокі тіні, які псують загальний естетичний вигляд світлин (Фецяк, 2011, с. 33). Однак на світлинах костелу Івана Хрестителя автора І. Фецяка (2011) композиція кадру побудована за правилами, освітлення доповнює і підсилює, всі плани різкі та чіткі. Такі фотографії несуть незвичайну енергетику, переповнену сакральністю й професіоналізмом фотографа (с. 35–37).

Аналізуючи фото інтер'єру, можна помітити творче поєднання природного та штучного виду освітлення. У книзі Джона Хеджеко (Hedgcoe, 2003) йдеться про евокативний ефект. Стовпи світла також можуть бути охоплені в приміщенні, коли вони пробиваються крізь вікно та освітлюють пил на своєму шляху. Цей яскравий кадр був зроблений у соборі Святого Петра в Римі, Італія (р. 159). Такий ефект вдало відображений на світлині фотографа Ігоря Фецяка (2011), яка була зроблена у церкві Різдва Пресвятої Богородиці (с. 33).

Досить цікаво на фотокартках сакрального інтер'єру митці фотографії зображають напівпрозорі предмети. Багато рукотворних та природних об'єктів мають напівпрозорість, яка добре передає кольорове скло. Хоча більшість об'єктів найкраще показують свої кольори, коли вони освітлені ззовні. Яскравим прикладом є вітражі. Усередині церкви контраст між темними стінами та світлими вікнами занадто великий, рішення полягає в тому, щоб фотографувати їх, коли на дворі не дуже сонячно (Hedgcoe, 2003, р. 166). Такі приміщення з вітражами можна спостерігати у Самборі. Їх вдало зафіксував Ігор Фецяк (2011) на світлині костелу Івана Хрестителя (с. 37).

Варто зазначити, що за час дослідження і вивчення архітектурної фотографії склалися певні правила, утворилися так звані традиції. Наприклад, знімаючи історичні пам'ятки архітектури, обирати час заходу сонця, коли навкруги панує тиша і спокій, де мінімум додаткових об'єктів у кадрі й акцентується увага на деталях оздоблення, що відображають цінність і могутність споруди. Храми, зазвичай, фотографують на тлі світланку, щоб відобразити радість новому дню. А нові споруди заведено знімати в сонячний день і доповнювати людьми, автівками в кадрі, аби передати рух та енергію сьогодення.

У статті Метью Річардса подаються такі твердження Фернандо Герри: «Я не хотів робити те, що роблять всі інші архітектурні фотографі», розповідає Фернандо про свій кар'єрний шлях. «Я хотів робити так, щоб мені самому було цікаво. Я почав знімати будівлі з людьми в кадрі, і це дійсно пожвавило мої фотографії» (цит. за: Річардс, б.д.). Він писав про свої відчуття, що коли він знімає архітектуру, уособлює себе нібито посланцем: «Мої фотографії доносять будівлю від архітектора до публіки» (цит. за: Річардс, б.д.).

Щоб ознайомити глядача з певним об'єктом, доцільно використовувати не лише фотомистецькі роботи, а й залучити аудіовізуальні твори. У ході розвитку медіа технологій стрімко збільшується кількість аудіовізуальної продукції в сучасних медіа, а отже зростає і значущість її застосування.

«Мас-медіа — особлива соціальна система, призначена для регулярного виробництва, тиражування і розповсюдження інформації в суспільстві» (Савченко, 2018). Варто погодитись із цим визначенням тому, що в Пояснювальній записці до проекту Закону України «Про внесення змін до Закону України "Про телебачення і радіомовлення"» зазначено: «Закон України "Про аудіовізуальні послуги" — є забезпечення реалізації права на свободу вираження поглядів і на отримання різнобічної, достовірної та оперативної аудіовізуальної інформації, плюралізму та вільного поширення такої інформації, на захист прав споживачів аудіовізуальних послуг» (Бондаренко, 2014).

Під час широкомасштабного вторгнення РФ на територію України на всіх телеканалах та мережах кардинально змінився пріоритет подачі аудіовізуального контенту. Таке рішення видається правильним, адже засоби масової інформації, об'єднавшись у телемарафон «Єдині новини», надавали суспільству необхідну інформацію. Згодом на телеекрани повернулись документальні фільми, телепередачі та інші аудіовізуальні твори, які сприяли дозвіллю жителів України.

У цей період переосмислили своє світобачення як виробники, так і споживачі мас-медіа. Втрачаючи, людина почала цінувати те, чого раніше не помічала. Великої цінності набули пам'ятки матеріальної культури українських міст і сіл. Адже на сході країни російський солдат знищив усе, що йому під силу.

Особливе місце сакральності й культурного осередку знаходиться на Львівщині. Древнє місто Самбір зберегло сучасному поколінню надзвичайну культурну спадщину. Інформацію про архітектуру цього міста можна почерпнути з книг та аудіовізуальних робіт. У монографічному дослідженні Юліана Євгена Рабія (1999) розкривається

яскрава картина про старовинне місто: «Самбір — один із найстаріших городів Східної Галичини, розташований на лівому березі Дністра, на пограниччі середнього Підкарпаття. Самбір був головним осідком, столицею особистого майна галицьких князів і їх дібр, що звалися Самбірщиною» (с. 21). У цій праці згадується, що писана історія міста починається від 1241 р. Дійсно, цей край надирає атмосферою сакральності та культури.

У Георгія Машури, Дмитра та Анатолія Каднічанських, Осипа Козара (2005) згадується: «З монументальних архітектурних пам'яток, які визначають будівниче лице Самбора, чотирьом надано статус пам'яток архітектури загальнодержавного значення: костел Івана Хрестителя (1530) міська Ратуша (1638–1668), костел Св. Станіслава бернардинського монастиря (колишній єзуїтський) (1751), будинок колишньої Єзуїтської колегії (1759)» (с. 86). Завдяки бережливому ставленні містян ці споруди діють до сьогодні, і кожна із них має своє сучасне пристосування.

У костелі Івана Хрестителя (римо-католицький храм) проходять літургії. Оріся Шиян (2022) у статті описує зовнішній вигляд костелу таким чином: «У ньому можна помилуватися оригінальними готичними елементами архітектури, пізніша перебудова храму має ознаки стилів ренесанс і бароко». При вході в костел залишились дерев'яні двері та колодка з XVI століття про які часто розповідають у відеороликах ZBRUC EU «Костел Івана Хрестителя в Самборі Відео №16 з циклу Ігора Мартиніва для Z "Пам'ятки Галичини"» (2019, реж. Ігор Мартинів), «Poznaj Kresy — Sambor — Місто Самбір» (2018, реж. Marian Jan Dzierżanowski), «Poznaj Kresy "Królewskie miasto Sambor" Королівське місто Самбір» (2020, реж. Marian Jan Dzierżanowski), та блогах «Феєрія Мандрів» «Україна, Самбір Феєрія Мандрів» (2013, реж. Ігор Захаренко). У цих аудіовізуальних творах йдеться й про інші пам'ятки матеріальної культури Самбора.

Міська Ратуша розташована на центральній площі Ринок. «Споруда, в основному вежа, зберегла риси ренесансної архітектури та пізнього віденського класицизму. Вежа ратуші оздоблена унікальним годинником з трьома циферблатами» (Машура та ін., 2005, с. 87). Цей годинник закупили у Празі, а майстри М. Лихва та М. Гендер переробили механізми його так, що до сих пір годинник працює справно. Про саму ратушу та легендарний годинник згадується в телепрограмі «Феєрія Мандрів» (Феєрія Мандрів, 2013). Такий контент збагачує культурну обізнаність глядачів.

Неподалік місцевої центральної вежі розташована ще одна пам'ятна споруда, а точніше

ансамбль костела Св. Станіслава, монастир Бернардинів з келіями та будинок колегії Єзуїтів. У краєзнавчому нарисі його описують таким чином: «Це прямокутна в плані споруда яскравого зразка високого бароко. Його вхідний фасад орієнтований на північ і прикрашений багатим архітектурним декором. Після того, як папа Климентій XIV розпустив у 1773 році орден єзуїтів, австрійський уряд конфіскував усі монастирські будівлі, в костелі влаштовано військовий склад» (Машура та ін., 2005, с. 89). У цих стінах сьогодні розміщено Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв. Про своє значуще місцезнаходження, викладачами кінофотовідеосправи було створено не одну аудіовізуальну роботу.

Майже щороку в Самбір з'їжджаються журналісти західних телеканалів та закохані віряни, аби в день Св. Валентина відвідати його мощі, які зберігаються в храмі Різдва Пресвятої Богородиці. У репортажах Олега Дьорки «Історія про мощі святого Валентина, які зберігаються в Самборі» на каналі «Варто. Галицькі новини» (2019), Богдана Опоки «До мощей святого Валентина у Самборі щороку приїжджають люди з різних куточків України та світу» на каналі «ZAXID.NET» (2019), Наталії Лазарович «Храм Різдва Пресвятої Богородиці, де є часточка мощей святого Валентина» на каналі «Медіа-хаб ТВОЄ МІСТО» (2021), місцевий о. Б. Добрянський розповідає про дивовижні випадки здійснення людських прохань та навіть зцілень.

Ця святиня хоч і не входить до переліку пам'яток архітектури загальнодержавного значення, проте вона є культурною та сакральною візитівкою Самбірщини. Окрім мощей, завжди в репортажах згадується про Чудотворний образ Самбірської Богоматері, який також знаходиться у цій церкві. У своїй монографії Юліан Євген Рабій (1999) згадував, що «у році 1727 сталася надзвичайна подія у Самборі, яка швидко рознеслася по всій Самбірщині, а саме: у домі Олени Добрянської знаходився старовинний образ Богоматері, яка 15 вересня 1727 року заплакала, з очей Богоматері полилися великі криваві сльози» (с. 205). Згодом вона передала цей образ у храм Різдва Пресвятої Богородиці.

Доцільно зазначити, що Самбір — це маленьке місто, та протягом століть воно зберегло багато культурних надбань прабатьків, які до сьогодні глядачі мають можливість спостерігати на місцевому каналі ТРО «Телефакт» у формі телепередач «Варте уваги», «Історія нашого краю», «Підсумки тижня». До таких можна віднести: будинок «Просвіта», у нарисі «З історії товариства “Просвіта” Самбірщини і околиць» Олександра Сумарук аналізує, що «у 1861 році організовується

товариство “Руська Бесіда” і Український театр» (Сумарук, 2016, с. 14). Варто зазначити, що саме у цій будівлі вперше прозвучала відома всьому світу пісня «Ой у лузі червона калина». Це опубліковано Богданом Козаком (2010) у збірці статей: «С. Чарнецький друкує (1933) спогади про свою діяльність у театрі Товариства “Руська бесіда”, в яких детально описує прем'єру “Сонця руїни” у Самборі 1914 року». У цих спогадах він розповідає, що «...замінив пісню “Ой не дивуйтеся та добрії люде” новою піснею “Ой у лузі червона калина”, до котрої мелодії добрав сам, а Михайло Коссак розложив її на дуги дерев'яні й бляхові інструменти». До речі, роль Дорошенка виконував Л. Курбас — самбірчанин (Козак, 2010, с. 24–25); музей «Бойківщина» почав свою історію «у Самборі 24 липня 1927 р. був заснований кооператив «Бойківщина», а 15 лютого 1928 р. він був перейменований у товариство «Бойківщина». Водночас з ініціативи В. Гуркевича було засновано музей «Бойківщина», а в 1931 р. видано першу частину наукового етнографічного журналу «Літопис Бойківщини» (Машура та ін., 2005, с. 146); меморіальний музей Леся Курбаса «було відкрито 1993 р. у будинку, де він народився. За період від початку його діяльності по 2001 р. зібрано 2016 експонатів» (Машура та ін., 2005, с. 149).

У статті Світлани Котляр, Володимира Михальова та Дмитра Переяславця зазначається, що «всесвітня павутина, поряд з можливістю спостерігати все відразу, також сприяла значному збільшенню доступності знань, величезному розширенню інформаційних кордонів і створенню нового глобального інформаційного світу» (Kotliar et al., 2022, р. 72). Дійсно, завдяки праці мас-медіа, соціальних мереж та інтернет-каналів сучасне суспільство має можливість поглинати потрібну інформацію, скорочувати відстань до відомих і значущих місць, перебувати свідомим у тих подіях, які насамперед турбують сучасного споживача.

Проаналізувавши культурну й сакральну спадщину Самбора, доцільно працювати у напрямку розвитку туризму у місті. Аби зацікавити людину подорожувати, найчастіше використовується аудіовізуальний контент: рекламні та музичні відеоролики.

У Законі України Про внесення змін до Закону України «Про рекламу» стверджується те, що «реklamний ролик — форма розповсюдження реклами, що становить сюжетно завершений аудіальний, візуальний або аудіовізуальний твір» (Верховна Рада України, 2023). Варто погодитись із цим твердженням, адже будь-який аудіовізуальний

твір, зокрема реклама і музичний відеоролик, поєднує в собі ряд необхідних етапів роботи. Це написання сценарію, своєрідна постановка, особливі відеозйомка та відеомонтаж. З іншого погляду, всі реклами мають подібну структуру. Та розділити їх можна лише за метою призначення.

Мистецтвознавиця С. Заря (2020) стверджує, що

телевізійна реклама безумовно є потужним суспільним і культурним механізмом впливу на масову аудиторію. Як культурологічний феномен вона відіграє важливу роль для збереження національної культури та традицій, закріплення та відродження національної самосвідомості суспільства як в окремих своїх проявах, так і в цілісному розумінні цього питання. (с. 352)

Цілком вдале твердження, адже саме через сукупність яскравого зображення, звуку, динаміки телереклама спонукає до подорожей, спричинює популяризацію особливостей певної місцевості. О. Мельниченко та В. Шведун (2017) погоджуються з цією думкою таким чином: «Завдяки розвитку туризму виконується ряд суспільно значущих функцій: економічну, рекреаційну, духовну, гуманітарну, медико-біологічну, соціально-культурну, соціальну, виховну, екологічну, культурно-просвітницьку» (с. 7).

В Україні є безліч древніх місцевостей, які перебувають у стані зародження чи в процесі розвитку туризму. Таким куточкам країни потрібна підтримка. Саме з цією метою створюються рекламні відеоролики, які призначені для інтернет-каналів. З цією думкою також погоджуються Едуард Тімлін, Марина Діденко та Владислав Савчин (Timlin et al., 2022), які стверджують, що найбільшою перевагою відеореклами є здатність охопити широку аудиторію в інтернеті (р. 217).

У часи війни важливо надавати перевагу матеріальним пам'яткам архітектури та сакрального мистецтва. Духовність і віра українського народу неабияк наближає перемогу: чоловіки борються з ворогом за допомогою зброї, а жінки — молитви.

Вимагають дбайливого ставлення будівлі — пам'ятки загальнодержавного значення. Адже українське сучасне покоління в період війни втрачає те, що милувало людське око століттями.

У статті висвітлено інформацію про всі знаменні споруди й пам'ятні місця, які варто відвідати в самому Самборі та його околицях. До переліку включено такі будівлі: Церква Різдва Пресвятої Богородиці (1728 р.); Самбірська ратуша (1638–1668 рр.); Костел мучеництва святого Івана Хрестителя (1530 р.); Концертний зал

органної та камерної музики; Мисливський будинок Стефана Баторія; Будинок «Просвіта»; Історико-етнографічний музей «Бойківщина»; Мистецький музей Леся Курбаса; Лавочка закоханих та ін. (До святого Валентина, 2018).

Особливе місце у Самборі посідає релігійний туризм. У переддень свята Св. Валентина та храмового відпуску церква Різдва Пресвятої Богородиці приймає безліч вірян.

Релігійне паломництво — одне із найпоширеніших спонукань християн до подорожей. Саме завдяки релігійному туризму гості міста мають можливість побачити й інші візитні пам'ятки Самбора. А про них створено багато аудіовізуального контенту, які містяться в інтернет-мережі: блог «Цікаві місця», відеоролик «Місто, яке старше від Львова. Самбір» 01.06.2021 р. (реж. Ромко Travel); блог «Vlog 360 — подорожі Україною» відеоролик «Самбір. Таємничі підземелля міста, моці святого Валентина, Лесь Курбас» 09.11.2020 р. (реж. В. Романяк); блог «Мандри Галіції» відеоролик «Самбір» 08.05. 2013 р. (реж. Владко Лада); «Sambir Turizm» відеоролик «Самбір — місто емоцій.» 03.08.2015 р. створений в рамках мікропроєкту «Спільне представлення туристичних, етнічних та культурних особливостей міста Самбора (Україна) та Гміни Ясло (Польща) на міжнародному туристичному ринку». Усі ці відеороботи об'єднують єдина мета — привернути увагу глядачів до культурної й сакральної спадщини Самбора і популяризувати древнє місто.

Безперечно, відеоконтент є формою непрямого зв'язку між туристичним продуктом і глядачем. Розвиток туризму складно уявити без яскравої, влучної реклами. Вона здійснює значний психологічний та соціокультурний вплив на суспільство. Саме вона дає ефективний результат — зупиняє свою увагу на певному об'єкті.

Висновки

У статті висвітлено культурну та релігійну спадщину стародавнього Самбора крізь призму аудіовізуального та фотомистецтва. За допомогою аналізу телесюжетів та фотоальбомів встановлено роль аудіовізуального мистецтва у висвітленні культурних і сакральних об'єктів. Детально опрацьовано та узагальнено чинники, які впливають на значущість фіксації та збереження творів архітектурної спадщини.

Доведено, що пам'ятки архітектури несуть у собі історію поколінь. Кожна споруда міста чи села має свою долю, особливість, значущість. Фотографи, що спеціалізуються на архітектурній фотозйомці, випробовують різні правила та засто-

совують різні принципи фотозйомки, визначають чинники, які впливають на вид фотокартки — документальна чи художня, використовують різні техніки зйомки.

Можна стверджувати, що професійну архітектурну фотозйомку може здійснити особистість, яка знається на геометрії та з легкістю може перевтілити будь-який об'єкт на витвір мистецтва. А завдяки праці мас-медіа сучасне суспільство має можливість поглинати потрібну інформацію, скорочувати відстань до відомих і значущих місць, перебувати свідомим у тих подіях, які насамперед турбують сучасного споживача.

Аудіовізуальні роботи мають безпосередній вплив на свідомість особистості, і завдяки таким працям, які ознайомлюють глядача з культурним, сакральним, значущим, формується культура нащадків.

Можна впевнено вважати, допоки аудіовізуальний контент буде розвивати почуття краси й дбайливого ставлення до пам'ятних культурних надбань минулих епох на сучасних телеекранах, до тих пір будуть збережені ці пам'ятки наступним поколінням.

Отже, у повсякденному житті людина стикається з великою кількістю споруд, будинків та безліччю архітектурних об'єктів, та не завжди вона цінує те, що вистояло не одне століття, а якщо певну увагу приділити рекламі, то із впевненістю можна констатувати, що вона буде привертати увагу глядачів, а аудіовізуальні роботи, з одного боку, будуть інформувати, популяризувати та зацікавлювати туристів, а з іншого — розвивати економіку міста.

Наукова новизна. Проаналізовано значущість матеріальної культурної спадщини в сучасному аудіовізуальному дискурсі. Розглянуто пам'ятки матеріальної культури в сучасних інформаційних аудіовізуальних творах та фотоматеріалах; висвітлено вплив аудіовізуального контенту: теле-репортажів, відеороликів, фотозображень, у яких відображується древня архітектура та сакральні знамена стародавнього міста Самбір.

Список посилань

- Безручко, О., & Бардин, В. (2022a). Предметне середовище культових споруд Бойківщини у контексті висвітлення в екранних мистецтвах. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 191–197. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258793>
- Бондаренко, О. А. (2014, 28 жовтня). *Пояснювальна записка до проекту Закону України «Про внесення змін до Закону України "Про телебачення і радіомовлення"»*. LIGA ZAKON. https://ips.ligazakon.net/document/view/gg40500a?an=4&ed=2014_10_28
- Варто – Галицькі Новини. (2019, 15 лютого). *Історія про моці святого Валентина, які зберігаються в Самборі* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XK3t9FzBCRw&t=39s>
- Верховна Рада України. (2023, 30 травня). *Про внесення змін до Закону України "Про рекламу" та інших законів України щодо імплементації норм європейського законодавства у національне законодавство України шляхом імплементації окремих положень законодавства Європейського Союзу у сфері аудіовізуальної реклами* (Закон № 3136-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/3136-20>
- Грицишин, О. В. (2018, 26–27 квітня). Як точка зйомки здатна повністю змінити архітектурну фотографію. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 390–391). Київський національний університет технологій та дизайну.
- До святого Валентина – у Самбір: персональний гід Львівщиною запрошує на тематичний маршрут. (2018, 13 лютого). Львівська обласна державна адміністрація. <https://old.loda.gov.ua/news?id=33964>
- Заря, С. В. (2020). Аудіовізуальні рекламні твори з національною тематикою як культурний феномен сучасної України. *АРТ-платФОРМА*, 1(1), 351–365. <https://doi.org/10.51209/platform.1.1.2020.351-365>
- Коваленко, Ю. В. (Упоряд.). (2017). *Основи фотомистецтва*. Візаві.
- Козак, Б. М. (2010). *Театральні відлуння: статті, передмови, штрихи до портретів, матеріали, рецензії, інтерв'ю* (Р. Пилигчук, ред.). Ліга-Прес.
- Машура, Г. М., Каднічанський, Д. А., Каднічанський, А. Г., & Козар, О. П. (2005). *Самбір і Самбірщина: краєзнавчий нарис*. Коло.
- Медіа-хаб ТВОЄ МІСТО. (2021, 14 лютого). *Храм Різдва Пресвятої Богородиці, де є часточка моцей святого Валентина. Твоє місто. Твоя країна* [Відео]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_fVqmC2CPzk
- Мельниченко, О. А., & Шведун, В. О. (2017). *Особливості розвитку індустрії туризму в Україні* [Монографія]. Національний університет цивільного захисту України.
- Рабій, Ю. Є. (1999). *Княжий город Самбір* [Монографія] (Р. Данчин, ред.). Ютика.
- Річардс, М. (б.д.). *Шлях до досконалості: як поліпшити свої навички архітектурного фотографування: відкрийте для себе красу будівель, пам'ятників та інших об'єктів за допомогою цих корисних порад і прийомів від володаря багатьох нагород, посланця*

- Canon Фернандо Герра. Canon. Взято 24 березня 2023 року з <https://www.canon.ua/get-inspired/tips-and-techniques/effective-architectural-photography/>
- Савченко, О. В. (2018). Мас-медіа. В *Енциклопедія Сучасної України*. Взято 7 березня 2023 року з <https://esu.com.ua/article-64254>
- Сумарук, О. (Упоряд.). (2016). *Нариси з історії товариства «Просвіта» Самбірщини і околиць (1891–2016)* (Ч. 1). Посвіт.
- Феєрія Мандрів. (2013, 15 жовтня). *Україна, Самбір | Феєрія Мандрів* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lyDj4c-iB2M>
- Фецяк, І. (2011). *Самбір* [Фотоальбом]. Коло.
- Шиян, О. (2022, 24 червня). *Місто князів, королів і лжецарів*. ZAXID.NET. https://zaxid.net/sambir_2022_shho_turistam_podivitisya_de_vidpochiti_i_poyisti_n1545089
- Bezruchko, O., & Bardyn, V. (2022b). Presentation of the Sacred Heritage of Boikos by Means of Audiovisual Art. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(1), 38–45. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.256950>
- Bezruchko, O., & Bardyn, V. (2021). Master's photo art project 'Ethnic language of the sacred'. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(2), 297–304. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248780>
- Bordeniuk, S., Gavran, I., & Hrymalska, V. (2021). Features of street photography and its similarities with cinematography. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(2), 278–285. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248772>
- Hedgcoe, J. (2003). *The new manual of photography*. Dorling Kindersley.
- Kotliar, S., Mykhalov, V., & Pereiaslavets, D. (2022). Cinematography and modern media. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(1), 70–76. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>
- Timlin, E., Didenko, M., & Savchin, V. (2022). The role of cameraman in the shooting of commercials. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(2), 216–223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269536>
- ZAXID.NET. (2019, 14 лютого). *До мощей святого Валентина у Самборі щороку приїжджають люди з різних куточків України та світу* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tdvFZnTji0w>

References

- Bezruchko, O., & Bardyn, V. (2021). Master's photo art project 'Ethnic language of the sacred'. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4(2), 297–304. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248780> [in English].
- Bezruchko, O., & Bardyn, V. (2022a). Predmetne sereodovyshche kultovykh sporud Boikivshchyny u konteksti vysvitlennia v ekrannykh mystetstvakh [Subject environment of cult buildings of Boykos region in screen arts]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 46, 191–197. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258793> [in Ukrainian].
- Bezruchko, O., & Bardyn, V. (2022b). Presentation of the Sacred Heritage of Boikos by Means of Audiovisual Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 5(1), 38–45. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.256950> [in English].
- Bondarenko, O. A. (2014, October 28). *Poiasniuvalna zapyska do proektu Zakonu Ukrainy "Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy "Pro telebachennia i radiomovlennia""* [Explanatory note to the draft Law of Ukraine "On Amendments to the Law of Ukraine "On Television and Radio Broadcasting""]. LIGA ZAKON. https://ips.ligazakon.net/document/view/gg40500a?an=4&ed=2014_10_28 [in Ukrainian].
- Bordeniuk, S., Gavran, I., & Hrymalska, V. (2021). Features of street photography and its similarities with cinematography. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4(2), 278–285. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248772> [in English].
- Do sviatoho Valentyna – u Sambir: Personalnyi hid Lvivshchynoiu zaprosuie na tematychnyi marshrut* [To Saint Valentine – to Sambir: A personal guide of the Lviv region invites you on a themed route]. (2018, February 13). Lvivska oblasna derzhavna administratsiia. <https://old.loda.gov.ua/news?id=33964> [in Ukrainian].
- Feieriia Mandriv. (2013, October 15). *Ukraina, Sambir | Feieriia Mandriv* [Ukraine, Sambir | Feieriia Mandriv] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lyDj4c-iB2M> [in Ukrainian].
- Fetsiak, I. (2011). *Sambir* [Photo album]. Kolo [in Ukrainian].
- Hedgcoe, J. (2003). *The new manual of photography*. Dorling Kindersley [in English].
- Hrytsyshyn, O. V. (2018, April 26–27). Yak tochka ziomky zdatna povnistiu zminyty arkhitekturnu fotohrafiu [How a shooting point can completely

- change architectural photography]. In *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi* [Scientific development of youth at the current stage] [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 390–391). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Kotliar, S., Mykhalov, V., & Pereiaslavets, D. (2022). Cinematography and modern media. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 5(1), 70–76. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181> [in English].
- Kovalenko, Yu. V. (Comp.). (2017). *Osnovy fotomystetstva* [Basics of photography]. Vizavi [in Ukrainian].
- Kozak, B. M. (2010). *Teatralni vidlunnia: Stati, peredmovy, shtrykhy do portretiv, materialy, retsenzii, interviiu* [Theatrical echoes: Articles, prefaces, touches to portraits, materials, reviews, interviews] (R. Pylypchuk, Ed.). Liha-Pres [in Ukrainian].
- Mashura, H. M., Kadnichanskyi, D. A., Kadnichanskyi, A. H., & Kozar, O. P. (2005). *Sambir i Sambirshchyna: Kraieznavchyi narys* [Sambir and Sambirshchyna: A local history essay]. Kolo [in Ukrainian].
- Media-khab TVOIE MISTO. (2021, February 14). *Khram Rizdva Presviatoi Bohorydytsi, de ye chastochka moshchei sviatoho Valentyna. Tvoie misto. Tvoia kraina* [Church of the Nativity of the Most Holy Theotokos, where there is a fragment of the relics of Saint Valentine. Your city Your country] [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_fVqmC2CPzk [in Ukrainian].
- Melnychenko, O. A., & Shvedun, V. O. (2017). *Osoblyvosti rozvytku industrii turyzmu v Ukraini* [Peculiarities of the development of the tourism industry in Ukraine] [Monograph]. National University of Civil Protection of Ukraine [in Ukrainian].
- Rabii, Yu. Ye. (1999). *Kniazhyi horod Sambir* [The princely city of Sambir] [Monograph] (R. Danchyn, Ed.). Yutyka [in Ukrainian].
- Richards, M. (n.d.). *Shliakh do doskonalosti: Yak polipshyty svoi navychky arkhitekturnoho fotohrafuvannia: vidkryite dlia sebe krasu budivel, pamiatnykiv ta inshykh obiektiv za dopomohoiu tsykh korysnykh porad i pryiomiv vid volodaria bahatokh nahorod, poslantsia Canon Fernando Herra* [Road to perfection: How to improve your architectural photography skills: Discover the beauty of buildings, monuments and other objects with these helpful tips and tricks from award-winning Canon Ambassador Fernando Guerra]. Canon. Retrieved March 24, 2023, from <https://www.canon.ua/get-inspired/tips-and-techniques/effective-architectural-photography/> [in Ukrainian].
- Savchenko, O. V. (2018). Mas-media [Mass media]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Retrieved March 7, 2023, from <https://esu.com.ua/article-64254> [in Ukrainian].
- Shyian, O. (2022, June 24). *Misto kniaziv, koroliv i lzhetsariv* [The city of princes, kings and liars]. ZAXID.NET. https://zaxid.net/sambir_2022_shho_turistam_podivitisya_de_vidpochiti_i_poyisti_n1545089 [in Ukrainian].
- Sumaruk, O. (Comp.). (2016). *Narysy z istorii tovarystva "Prosvita" Sambirshchyny i okolysts (1891–2016)* [Essays on the History of the Prosvita Society of Sambir and the Surrounding Area (1891–2016)] (Pt. 1). Posvit [in Ukrainian].
- Timlin, E., Didenko, M., & Savchin, V. (2022). The role of cameraman in the shooting of commercials. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 5(2), 216–223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269536> [in English].
- Varto – Halytski Novyny. (2019, February 15). *Istoriia pro moshchi sviatoho Valentyna, yaki zberihaiutsia v Sambori* [The story of the relics of St. Valentine kept in Sambir] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XK3t9FzBCRw&t=39s> [in Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2023, May 30). *Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy "Pro reklamu" ta inshykh zakoniv Ukrainy shchodo implementatsii norm yevropeiskoho zakonodavstva u natsionalne zakonodavstvo Ukrainy shliakhom implementatsii okremykh polozhen zakonodavstva Yevropeiskoho Soiuzu u sferi audiovizualnoi reklamy* [On the introduction of amendments to the Law of Ukraine "On Advertising" and other laws of Ukraine regarding the implementation of the norms of European legislation into the national legislation of Ukraine through the implementation of certain provisions of the European Union legislation in the field of audiovisual advertising] (Law No. 3136-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/3136-20> [in Ukrainian].
- Zaria, S. V. (2020). Audiovizualni reklamni tvory z natsionalnoiu tematykoiu yak kulturnyi fenomen suchasnoi Ukrainy [Audiovisual advertising works with national themes as a cultural phenomenon of modern Ukraine]. *ART-platFORM*, 1(1), 351–365. <https://doi.org/10.51209/platform.1.1.2020.351-365> [in Ukrainian].
- ZAXID.NET. (2019, February 14). *Do moshchei sviatoho Valentyna u Sambori shchoroku pryizhdzhaiut liudy z riznykh kutochkiv Ukrainy ta svitu* [Every year, people from different parts of Ukraine and the world come to the relics of St. Valentine in Sambir] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tdvFZnTji0w> [in Ukrainian].

Material cultural heritage in modern audiovisual discourse: Ancient Sambir

Oleksandr Bezruchko^{1*}, Anna Anisimova²

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

²Sambir Professional College of Culture and Arts, Sambir, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to explore and analyse the significance of material cultural heritage in modern use and its coverage in audiovisual arts and production. To achieve this, first of all, the following tasks should be carried out: to determine the role of monuments of religious and cultural heritage in screen arts, television programs, blogs, social networks, and photo images; to prove the necessity of documenting and preserving cultural heritage, video and audio recordings will preserve information about cultural heritage that future generations may lose. *Scientific Novelty.* For the first time, the monuments of material culture in modern informational audiovisual works and photo materials have been analyzed; the impact on the development of tourism of such audiovisual content as television reports, video clips, photo images depicting ancient architecture, and sacred banners has been highlighted. *Conclusions.* In the research, the importance of preserving the material, cultural and religious heritage has been emphasized because it is the preservation of the history and cultural identity of our world. Causes and factors affecting the development of tourism have been generalised. On the basis of the analysis of television plots and photo albums, it has been proved that audiovisual art plays a leading role in the coverage of cultural and sacred objects.

Keywords: audiovisual content; photo image; sacred heritage; design; cultural studies; theatre; architectural monuments

Відомості про авторів

Олександр Безручко, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8360-9388, e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net

Анна Анісімова, викладач, магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва, КЗ ЛОР «Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв», Самбір, Україна, ORCID iD: 0009-0006-9188-2038, e mail: anichkab26@gmail.com

Information about the authors

Oleksandr Bezruchko*, Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Professor; Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8360-9388, e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net

Anna Anisimova, Lecturer, Master of Audiovisual Arts and Production, Sambir Professional College of Culture and Arts, Sambir, Ukraine, ORCID iD: 0009-0006-9188-2038, e mail: anichkab26@gmail.com

*Corresponding author



Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття

Олена Москаленко-Висоцька^{1*}, Роман Ширман¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити українську документалістику останнього десятиліття з огляду на революційно-воєнні події 2014-2024 рр.; охарактеризувати російсько-українську війну як тематичну домінанту нинішнього українського документального кіно. Проаналізувати фільмографію українських режисерів доби російсько-української війни, які брали участь у міжнародних та вітчизняних кінофестивалях, та здатність їхніх стрічок передавати міжнародній аудиторії достовірну інформацію про воєнні реалії. *Результати дослідження.* Виявлено, що російсько-українська війна стала значущою та впливовою тенденцією в сучасному документальному кіно, відіграючи важливу роль у формуванні суспільної думки та фіксації історичних подій в інформаційному та художньому контекстах. Фільми, присвячені цій темі, не тільки забезпечують цінне документування трагічних і героїчних подій, але й надають можливість висловитися жертвам війни, висвітлюють героїзм військових та цивільних осіб, атакож аналізують глибинні причини та наслідки воєнних дій. За допомогою контент-аналізу української документальної фільмографії виявлено, що вищезгадані події в середині країни сформували тематичну домінанту в сучасному документальному кіно. Режисери осмислюють геополітичні, історичні, соціальні та гуманітарні процеси в Україні. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше в українському аудіовізуальному дискурсі розглянуто значимість фестивального документального кіно як платформи для фіксації воєнних подій 2014-2024 рр. та глибинних змін у суспільстві, пов'язаних з ними. *Висновки.* Нині українська документалістика не може існувати поза воєнним, соціальним та гуманітарним контекстом. Вона виконує подвійну роль: як джерело надходження об'єктивної інформації та засіб збереження достовірних фактів про події війни. Це головний мистецький інструмент у зображенні воєнних реалій, оскільки надає можливість глядацькій спільноті достовірно оцінити ситуацію на передовій, зрозуміти психологічний вплив війни на громадян та оцінити масштаби гуманітарної кризи. Російсько-українська війна стала тематичною домінантою в кінематографічному мистецтві українських режисерів.

Ключові слова: революційно-воєнні події; російсько-українська війна; українське документальне кіно; фестивалі документального кіно; українські режисери-документалісти; аудіовізуальне мистецтво; воєнні реалії

Для цитування

Москаленко-Висоцька, О., & Ширман, Р. (2024). Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 50–58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306757>

Вступ

З початком злочинного нападу РФ на Україну сучасна медіареальність зазнала блискавичних трансформацій. Під впливом трагічних і доле-носних подій, таких як Революцію Гідності, воєнні дії на Донбасі 2014 року та повномасштабна

війна росії проти України, суспільство опинилося в катастрофічній дійсності, яка потребує ґрунтового осмислення. У часи віртуалізації інформаційної війни, пропаганди та постправди глядачі шукають у документалістиці істину, натомість для режисерів документального кіно це є способом рефлексії невизначеної та неоднозначної реаль-

ності. В умовах війни саме документалістиці відводиться провідне місце як для отримання об'єктивної інформації, так і для збереження справжніх фактів про події війни.

Революційно-воєнні події в Україні стали основною та впливовою тенденцією в сучасному документальному кіно, відіграючи вирішальну роль у формуванні громадської думки та констатування історичних подій в інформаційному та мистецькому просторі. Фільми, присвячені цій темі, забезпечують не лише цінне документування того, що відбувається, а й дають висловитися жертвам війни, висвітлюють героїзм воїнів і звичайних людей, аналізують глибинні причини та наслідки воєнних дій.

Аналіз попередніх досліджень. Питання документального кіно в період російсько-української війни все більше цікавлять дослідників різних галузей науки — філософів, культурологів, філологів, істориків, мистецтвознавців.

У науковій публікації Г. Чміль (2023) аналізує сучасну війну між росією та Україною через поняття «екранне дзеркало» та «розколота реальність екранного дзеркала». Вона використовує ці поняття, щоб обґрунтувати те, як медійні образи формують наше сприйняття війни, створюючи «розколоту реальність», де невіддільно переплітаються істина й фальш. Автор аналізує дискурси війни, показуючи, що кожен майстер пропонує власну інтерпретацію подій, яка часто залежить від особистих переконань та медійного контексту. Г. Чміль також звертає увагу на невербальні аспекти дискурс-аналізу, зокрема на те, як зображення та візуальні ряди впливають на кадрування війни в медіа, відображаючи її динаміку в реальному часі. Таким чином, війна представлена як низка подій, зафіксованих і відтворених крізь призму «розколотої Реальності екранного дзеркала», що заміняє «реальну» реальність на «сконструйовану реальність».

Свого часу французький філософ, культуролог і соціолог Ж. Бодрійяр (Baudrillard, 1991) зазначав, що війна, перетворена на інформацію, перестає бути реальною війною й стає віртуальною. Тема віртуалізації війни розкрита в статті В. Бурлачука (2022), де проаналізовано, яким чином війна відображається в медіа. Автор стверджує, що війна — це не тільки бойові дії, але й широке поле битви за сприйняття її в суспільстві. Важливу роль у цьому процесі відіграють засоби масової інформації, які формують образ війни як для тих, хто бере безпосередню участь у ній, так і для тих, хто перебуває далеко від зони бойових дій. В. Бурлачук зосереджує увагу на тому, що саме медіа визначають, якими будуть основні наративи війни і як їх сприйматиме суспільство.

До теми образу війни на Донбасі звертається в документалістиці дослідниця Л. Підкуймуха (2019), зокрема, з'ясовує роль візуальних образів і кліше за допомогою аналізу фільмів режисерської групи «Babylon13».

Аналізу документального кіно в українській кінематографії періоду Незалежності присвячено статтю М. Міщенко (2014). У ній акцентовано увагу не лише на тематичному розмаїтті стрічок, а й на їхніх філософських, герменевтичних, психоаналітичних можливостях та потребі їх рефлексії. Найбільш гострим залишається питання національної самоідентифікації та репрезентації в ній власного Я. Кожна нація виявляє свою унікальність на різних рівнях: побутовому, політичному, культурному, мистецькому, зокрема й кінематографічному, чому й присвячена стаття.

Питання насильства в контексті історії світового кіно досліджували Х. Баталіна та Н. Костюк (Batalina & Kostiuk, 2022).

До теми впливу фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа зверталися Л. Демет'єва та Д. Сукова (2023). Тему телевізійної журналістики в умовах воєнного стану розглянули О. Левченко та О. Білан (2023).

Мета статті — проаналізувати репрезентативні особливості російсько-української війни в сучасній українській документалістиці останнього десятиліття.

Результати дослідження

Переходячи до нинішньої воєнної фільмографії, потрібно зробити невеличкий екскурс в історію документального кіно доби Незалежності.

Після розвалу СРСР і з початком нової епохи Незалежності України вітчизняні режисери, які створювали як художнє, так і документальне кіно, прагнули відновити історичну справедливість. Вони зверталися до минулих подій у пошуках національної ідентичності. Однак це фокусування не сприяло різноманітності жанрів у документальному кіно, особливо в ніші актуальних сучасних тем. Отже, перше десятиліття Незалежності не мало значимих досягнень у документальній режисурі.

Новий етап розвитку української документалістики розпочався з Помаранчевої революції 2004 р., яка стала не лише політичним протистоянням, а й наступним етапом Незалежності для країни. Ці події змусили режисерів звернути увагу на сучасність, а не лише на історичне минуле.

Зокрема, Руслан Гончаров у фільмі «Український вибір» відтворив події революції як хроніку з авторською інтерпретацією, де чітко розмежу-

вав протистояння між «помаранчевими» та «блакитними» таборами. Водночас Андрій Загданський у фільмі «Помаранчева зима» зосередився саме на учасниках протестів, аналізуючи Помаранчеву революцію як соціальний протест, а не історичний факт.

У постреволюційний період 2004–2013 рр. українські документалісти часто використовували кіно як засіб для рефлексії викривленої або знищеної тоталітарним режимом історії країни. Фільми «Живи» та «Назви своє ім'я» від Сергія Буковського, які відтворюють національні трагедії Голодомору та Голокосту, стали визначальними творами цього періоду, доставши підтримку демократичних інституцій. Проте з приходом до влади проросійських сил, очолюваних президентом В. Януковичем (2010–2013 рр.), підтримка патріотичного документального кіно майже зникла.

Епоха Революції гідності в Україні позначилася новим піднесенням у сфері документального кіно, яке справедливо можна вважати періодом відродження для цього жанру. Внаслідок цих подій з'явилася тематична різноманітність української документалістики.

З моменту розгортання Майдану в листопаді 2013 р. режисери та кінооператори в Україні почали активно задокументовувати протестні акції, щоби зберегти їх для наступних поколінь. Вони використовували методи кінофіксації та неопосередкованого спостереження, оскільки в подіях, які відбувалися, вже ап'юрі виникали певні сюжети. Саме в цей час з'явилося неофіційне об'єднання кіномитців та операторів «Babylon13», які відзняли низку короткометражних документальних нарисів про людей та моменти Революції гідності. У 2014 р. ці роботи були об'єднані в повнометражний документальний фільм «Зима, що нас змінила».

У дослідженні Лариси Наумової (2009) увага акцентується на важливості документальної хроніки як засобу фіксації часу й деталізації життя суспільства. Вона підкреслює, що деталі містять у собі ключ до розуміння епохи та її сутності, стаючи цінним ресурсом для майбутніх поколінь. Однак для глибшого осмислення та емоційного дистанціювання від подій Революції гідності потрібен був час. Хоча перші документальні фільми, які демонструють події Майдану, з'явилися 2014 р.

Серед таких робіт варто виокремити кіноальманах режисера Романа Бондарчука «Євромайдан. Чорновий монтаж», який став відкриттям фестивалю DocuDays у 2014 р. Він розповів про Революцію гідності через особисті історії учасників. Водночас у фільмі Сергія Лозниці «Майдан», який відзначається стилем хроніки або «прямого кіно»,

події Революції гідності отримують трактування автора через монтаж, вибір кадрів та ракурси, незважаючи на зовнішню хронікальність.

В центрі уваги режисера — мережа матеріальних, символічних та афективних зв'язків, які утримують людей разом, не дають змоги велетенському мурашнику розпастися. Це матеріальні інфраструктури, що підтримують життя людей, які в масових протестах одночасно є інструментами спротиву (бої на Грушевського) та вразливими людськими істотами, які вимагають ресурсів та піклування (засліплений газом чоловік на лінії вогню; беркутівець, у якого влучила куля). Це дискурсивне конструювання колективної ідентичності в промовах політиків, поетів та релігійних діячів (які означають спільноту як національну та християнську). А також створення та підтримання емоційних контактів, емоційного обміну та взаємне наснаження. В загальному людському морі стихійно виокремлюються маленькі групи, об'єднані спільним емоційним настроєм, який передається і глядачу: жінки, що співають народну пісню, чоловіки, що виконують гімн під гітару. (Тетерук, 2014, с. 8–9)

У цей час у документальному кіно спостерігається ситуація, коли показана реальність на екрані не тільки відповідає баченню автора, а й може відображати аспекти, які автор міг не помічати. Це створює унікальну мову режисера-документаліста.

З літа 2014 р. на теренах збройного протистояння між Україною та росією в документальному кіно виникає зацікавленість до тем, пов'язаних з війною на Донбасі. Українські кінематографісти активно висвітлюють будні окупованих територій, воєнні події та їхній вплив на цивільне населення. Особливу увагу приділено ролі жінок у війні, їхньому внеску на фронті та адаптації до мирного життя після повернення. Такі фільми, як «Невидимий батальйон» Світлани Ліщинської, Аліни Горлової та Ірини Цілик та «Очевидних ознак немає» Аліни Горлової, розкривають історії жінок, залучених до бойових дій, та виклики, які постали перед ними після повернення додому.

Крім того, учасники незалежної кіногрупи «Babylon13» продовжують висвітлювати події війни на сході України, фокусуючись на цивільній активності, національній ідентичності та патріотизмі. Їхні роботи, як і документальні фільми часів Майдану, вирізняються глибоким зануренням в індивідуальні історії героїв, психологічною глибиною та правдивістю.

Отже, події, зокрема Революція гідності та війна з росією, сформували основну тематику в сучасному документальному кінематографі України, змушуючи режисерів продовжувати дослідження впливу нинішніх подій на суспільство.

Для розвитку кінематографічної культури в Україні надважливу роль відіграє фестивальне документальне кіно, яке створює платформу для ретельної фіксації подій великої війни та дослідження глибинних змін в суспільстві. Фестивалі не лише просувають документальне кіно серед світової спільноти, але й спонукають кінематографістів до мистецьких пошуків і вдосконалення своєї майстерності. Документалістика стала засобом збереження історичної пам'яті, інструментом пошуку нових форм вираження найболючіших проявів війни.

Українські та міжнародні кінофестивалі відіграють важливу роль у просуванні українського документального кіно у світовий медіапростір. Фільми, які були відзначені або показані на таких фестивалях, як IDFA (Міжнародний фестиваль документального кіно в Амстердамі), Sundance, Berlinale, часто знаходять величезну глядацьку аудиторію та отримують міжнародне визнання.

Уперше за 35-річну історію кінофоруму International Documentary Film Festival Amsterdam, або IDFA, який щорічно відбувається в столиці Нідерландів, відкривав український фільм «Фото на пам'ять» Ольги Черних. У попередні роки продемонструвати свої фільми на IDFA було недосяжною мрією для українських майстрів. Однак за останнє майже десятиліття все кардинально змінилося: в різний час у кінофестивалі брали участь фільми «Українські шерифи» Романа Бондарчука, «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик та «Цей дощ ніколи не скінчиться» Аліни Горлової.

Фільм О. Черних — це спомини про родину авторки, про досвід подвійного переселення та рідний Донецьк.

Під час війни на Донбасі в 2014 р. Аліса Коваленко, відома українська документалістка, активно знімала матеріали на передовій та опинилася в російському полоні. У 2015 році за свій вражаючий досвід, викладений у фільмі «Аліса в країні війни», вона була визнана та удостоєна нагород на різноманітних міжнародних кінофестивалях. Зокрема, її фільм отримав найвищі відзнаки в Парижі, Агадірі та Мехіко в номінації «Найкращий документальний фільм».

На фестивалі IDFA вона презентувала два нові проекти — «Ми не згаснемо» та «Дівчина далеко від дому». Перший із них розкриває історію представників молодого покоління Донбасу, яке, незважаючи на жорстокі реалії війни, не втрачає віру та

мрії. Другий проєкт створено спільно з Сімоном Леренгом Вільмонтом, автором фільму «Будинок зі скалок», що був номінований на «Оскар» від України у 2022 році. Стрічка «Дівчина далеко від дому» розповідає історію гімнастки, яка залишила Україну через війну та оселилася в Німеччині.

Темі сексуального насильства жінок, які перебували в полоні, присвячена наступна стрічка А. Коваленко; також вона працює над військовою історією «Фронт».

Ще один проєкт, присвячений війні, зняла команда Tabog Production — це «Дні, які хочеться забути». Серед співзасновників продакшену А. Горлова, Є. Сміт, М. Наконечний та ін. Уперше вони презентували себе фільмом Аліни Горлової «Бабуся» у 2014 році. Ще до початку повномасштабного вторгнення команда Tabog'у вирішила залишитися в Києві. Знімали з першого дня. Вирішили реалізувати колективний проєкт-триптих. Перша частина досліджує вплив війни на людину, друга — колективну травму, а третя — вплив війни на суспільство й людей за межами України.

Фільм «Червона зона» української письменниці та режисерки Ірини Цілик являє собою розповідь, яка відтворює події одного дня з життя головної героїні. Це про очікування повідомлення від її чоловіка, письменника Артема Чеха, який брав участь у тяжких боях за місто Бахмут і протягом п'яти днів не виходив на зв'язок. Авторка рефлексує на тему відчуття беззахисності, яке є властивим її поколінню. Вона підкреслює, що в нинішньому воєнному контексті обирає розповідь виключно про власний досвід, який особисто пережила (Малишенко, 2024).

Міжнародний фестиваль документального кіно Docudays UA у 2023 р. відзначив своє 20-річчя, перетворившись із невеличкого заходу на лідера в розвитку документального кінематографа в Україні. Команда кінофестивалю Docudays UA запустила проєкт «Енциклопедія війни», про що повідомляла його пресслужба.

Нагадаємо, що важливим моментом історії фестивалю стала Революція гідності, в ході якої було створено «Babylon13» як колектив анонімних документалістів, що відзначилися чесним та творчим підходом до знімання подій, розміщуючи свої роботи на YouTube. Наразі вони випустили понад 100+ робіт, зокрема короткометражні фільми та серіали про нинішню війну. Так, режисер Роман Любий згадує про «Babylon13» як про «клуб взаємодопомоги» й підкреслює важливість цієї спільноти в його житті (Малишенко, 2024).

Під час повномасштабного вторгнення Р. Любий, перебуваючи в Лондоні, швидко створив короткометражний фільм «Україна тримайся» з ві-

део із TikTok та Instagram stories, який вийшов уже 25 лютого та був перекладений на понад 10 мов. У 2022 році на фестивалі «Санденс» (Sundance Film Festival) в Америці Любий представив свій фільм «Залізні метелики», присвячений збиттю літака МН17 над Донеччиною влітку 2014 р. Стрічку було показано 2023 р. в секції Panorama Берлінського кінофестивалю, де вона отримала головну винагороду Міжнародного фестивалю документального кіно Docudays UA в Україні. Режисер Роман Любий у цьому фільмі поєднав архівні відео, документальне спостереження, анімацію та сучасний театр.

2014 р. Мстислав Чернов, який обіймав посаду воєнного фотографа та відеографа в Associated Press, став одним із перших журналістів, який прибув на місце катастрофи літака МН17. У контексті свого професійного досвіду Чернов до початку воєнних дій мав сумніви щодо пріоритетності арт-фотографії над документалістикою, тобто одного напрямку щодо іншого. Події 2022 р. змусили його усвідомити, що документалістика має вирішальне значення під час війни.

Тож наступний документальний фільм режисера, воєнного кореспондента й письменника Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» представив Україну в 2024 р. на 96-ій премії «Оскар» Американської академії кінематографічних мистецтв та наук у номінації «Найкращий міжнародний повнометражний фільм» й отримав цю нагороду. Це перший для України «Оскар» та єдиний фільм за всю історію кінонагороди, створений на лінії фронту (*Стало відомо*, 2024).

Напередодні повномасштабного вторгнення російської федерації 22 лютого 2022 р. Мстислав Чернов разом із фотографом Євгеном Малолеткою й продюсеркою та журналісткою Василісою Степаненко перебували в місті Маріуполь. До їхніх професійних обов'язків входили фіксація та документування подій, які вони надавали до світових ЗМІ. У своєму матеріалі вони розповідали про страшні наслідки вторгнення, зокрема загибель дітей та дорослих в драматичному театрі, створення масових поховань, руйнування пологового будинку під час авіаудару та інші воєнні злочини, скоєні російськими військами. Журналісти залишили Маріуполь 15 березня через гуманітарний коридор і змогли вивезти відзняті фото- й відеоматеріали, які стали основою документального фільму «20 днів у Маріуполі».

Фільм надав світовій глядацькій аудиторії унікальну можливість відчутти та зрозуміти реалії життя в зоні бойових дій через безпосередні свідчення та візуальні докази, які автори збрали на місці подій.

На фестивалі незалежного кіно в США «Санденс»-2023 відбулася світова прем'єра «20 днів у Маріуполі», де фільм отримав нагороду «Приз глядацьких симпатій». Також він був нагороджений премією BAFTA як найкращий документальний фільм 2023 р.

У травні 2023 р. творці фільму були нагороджені Пулітцерівською премією. Режисер Мстислав Чернов за стрічку «20 днів у Маріуполі» здобув головний приз Національної конкурсної програми «Досу/Україна» та Приз глядацьких симпатій 20-го ювілейного фестивалю Docudays UA.

В українському прокаті «20 днів у Маріуполі» стала найкасовішою серед документальних стрічок. У грудні «20 днів у Маріуполі» ввійшов у трійку найкращих документальних фільмів 2023 р. за версією видання про кіно *Indiewire*, а також посів четверте місце у списку найкращих фільмів 2023 р. у Великій Британії та шосте місце — у США. За інформацією авторів фільму на сьогодні він уже зібрав десять нагород і відзначений у понад двадцяти номінаціях (Склярєвська, 2024).

Зазначимо, що на початку національного відбору на форум Docudays UA, крім «20 днів у Маріуполі», в конкурсі брали участь ще чотири документальні фільми — «Залізні метелики» Романа Любого, «Памфір» Дмитра Сухолиткого-Собчука, «Терикони» Тараса Томенка та «ШТТЛ» Адрієна Волтера.

Ще однією знаковою мистецькою подією в Україні стало проведення (Київ, 23–25 лютого 2024) першого національного фестивалю документального кіно «Cinema for Victory», який представив фільми, зняті про російсько-українську війну.

За підтримки Президента України та з ініціативи Державного агентства з питань кіно було організовано проведення Ukrainian National Film Festival «Cinema for Victory» до десятої річниці вторгнення російської федерації на територію України та другої річниці повномасштабної війни. Цей кінофестиваль став платформою для мистецького та інформаційного опору російській агресії, майданчиком для розвитку контенту війни й сприяв об'єднанню зусиль та обміну досвідом між кіноспільнотою, підсилюючи взаємодію між цивільними та військовими, що має на меті збільшити мотивацію до досягнення української перемоги. Основні завдання фестивалю включають підсилення уваги до війни в Україні, документування злочинів росії проти українців, відзначення документалістів, які за допомогою кіно показують необхідність потужної та тривалої підтримки України з боку міжнародних партнерів (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2024).

У межах конкурсної програми фестивалю було представлено 20 фільмів. Журі Cinema for Victory складалося з відомих світових зірок, таких як Шон Пенн, Лієв Шрайбер, Андре Сінгер, Абель Феррара, Майкл Волдман, Бо Тенгберг, а також з українських митців, серед яких Ольга Пантелеймонова, Сергій Михальчук, Ірина Мельник. Документальний фільм режисера та продюсера Алана Бадоева «Довга Доба» був визнаний переможцем національного фестивалю Cinema for Victory. Цей фільм створено на основі 200 годин відеоматеріалу, який було знято 12 тисячами людей, що документували російські злочини на власні телефони. У стрічці представлені історії як тих, хто вижив під час воєнних дій, так й українців, які загинули в результаті окупації (Кириленко, 2024). Телевізійна прем'єра документального фільму Алана Бадоева «Довга Доба» відбулася в другу річницю повномасштабного вторгнення рф в Україну 24 лютого на каналі «1+1 Україна».

Окрім цього, відзнаку глядацьких симпатій цьогорічного кінофестивалю отримала стрічка Тараса Томенка «Терикони». Номінантами, що були відзначені найвищим балом журі, стали «Незавершений політ» Миколи Короткого; «Авіапрорив на «Азовсталь»». «Небо» Артема Шевченка; «Форма вогню» Василя Київського; «Область героїв» Олексія Комаровського; «Проникаюче світло» Володимира Ключова; «Йди за мною» Любомира Левицького; «Володарі неба. На межі» Максима Хотіленка.

Фільми-лауреати фестивалю отримали можливість кінопоказів за кордоном, у мережі кінотеатрів «Мультиплекс», в ефірі рейтингових телеканалів та демонструвалися військовослужбовцям у межах національного туру «Кіно заради Перемоги!».

У березні 2024 р. в залі «Планета кіно» відбулася церемонія відкриття триденного фестивалю документального кіно Doc Kyiv Fest.

Участь у конкурсі взяли шість українських документальних стрічок українських режисерів: «Коли закінчиться зима 2022?», режисерка Ганна Трофімова; «Лінії», режисерка Ганна Трофімова; «Мій тато — дослідник блискавок», режисерка Ірина Шостка; «Фортеця Маріуполь. Саймон», режисерка Юлія Гонтарук; «Домівка на спині», режисер Володимир Бакум; «Одеса уві сні», режисер Кирило Наумко.

У межах заходу український тревел-блогер Антон Птушкін презентував авторську документальну стрічку «Ми, наші улюбленці та війна».

Переможцем Національної конкурсної програми фестивалю Doc Kyiv Fest 2024 став фільм «Фортеця Маріуполь. Саймон» режисерки Юлії Гонтарук.

Спеціальними дипломами було нагороджено два фільми-учасники Національної конкурсної програми. Спеціальний диплом отримав фільм «Мій тато — дослідник блискавок» режисерки Ірини Шостак — про особливий зв'язок між донькою та її батьком. А також фільм «Домівка на спині».

Doc Kyiv Fest започаткувала громадська організація «Кінофест», він відбувається за підтримки Одеського міжнародного кінофестивалю і Starlight Media (Семенюта, 2024).

Отже, українське документальне кіно посідає все більш значуще місце на міжнародній арені завдяки участі в міжнародних кінофестивалях та численним нагородам. Такі фестивалі, як IDFA, Sundance, та Docudays UA, відіграють визначальну роль у просуванні українських документалістів та їхніх робіт на світовій медіа-арені.

Висновки

Таким чином, останнє десятиліття (2014–2024 рр.) виявилось надзвичайно складним і трагічним періодом в історії Незалежності України. На тлі російсько-української війни тема документального кіно в Україні стрімко актуалізувалась. Воно стало тригером підтримки уваги до війни в Україні та інструментом документування злочинів росії проти українців.

Для розвитку кінематографічної культури в Україні важливу роль відіграє фестивальне документальне кіно, яке створює платформу для детальної фіксації подій великої війни та вивчення глибинних змін у суспільстві. Фестивалі не лише популяризують документальне кіно на міжнародному рівні, але й стимулюють кінематографістів до мистецьких пошуків та вдосконалення їхньої майстерності. Нинішня документалістика стала засобом збереження історичної пам'яті та інструментом пошуку нових форм вираження найболючіших аспектів війни.

Українські кінематографісти почали активно презентувати стрічки про трагічні й героїчні воєнні події та їхній вплив на цивільне населення, його активність, національну ідентичність та патріотизм; воєнні реалії на окупованих територіях, ролі жінок у війні, їхню жертвовність на фронті та адаптацію до мирного життя. Стрічки вирізняються глибоким зануренням в індивідуальні історії героїв, психологічною глибиною та правдивістю.

Отже, тема російсько-української війни стала домінуючою в українському документальному кіно. Фільми цього жанру виявилися чи не єдиним важливим інструментом культурного й мистецького вираження подій, які відображають докорінні зміни в українському суспільстві.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському аудіовізуальному мистецтві розглянуто значимість фестивального документального кіно як платформи для фіксації подій великої російсько-української війни 2014–2024 рр. Це надало можливість глядацькій спільноті достовірно оцінити воєнні реалії, зрозуміти психологічний вплив війни на цивільне населення та оцінити масштаби гуманітарної кризи.

Перспективи подальших досліджень. Оскільки в цій статті зроблено загальний контент-аналіз української документальної фільмографії періоду російсько-української війни (2014–2024 рр.), то в подальшому це надає широкого простору для дослідження творчих здобутків окремих режисерів-документалістів і творчих груп воєнної й повоєнної доби, а також кінофестивалів, які ці фільми презентували.

Список посилань

- Бурлачук, В. (2022). Війна як медійна подія. В Є. Головаха & С. Макеєв (Ред.), *Українське суспільство в умовах війни. 2022* (с. 56–65). Інститут соціології НАН України.
- Дементьєва, Л., & Сукова, Д. (2023). Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(1), 8–19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>
- Кириленко, Т. (2024, 1 березня). Фільм «Довга Доба» Алана Бадосєва переміг на фестивалі документального кіно *Cinema for Victory*. The Mango. <https://themango.com.ua/film-dovga-doba-alana-badoyeva-peremig-na-festyvali-dokumentalnogo-kino-cinema-for-victory/>
- Левченко, О., & Білан, О. (2023). Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(1), 20–28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>
- Малишенко, А. (2024, 14 січня). Нічого, крім правди: що потрібно знати про українське документальне кіно. *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/kino/nichogo-krim-pravdi-shcho-potribno-znati-pro-ukrajinske-dokumentalne-kino-54539.html>
- Міністерство культури та інформаційної політики України. (2024, 19 лютого). «Cinema for Victory»: в Україні заснували кінофестиваль фільмів, знятих під час російсько-української війни. <https://mcip.gov.ua/news/cinema-for-victory-v-ukrayini-zasnuvaly-kinofestyval-filmiv-znyatyh-pid-chas-rosijsko-ukrayinskoj-vijny/>
- Міщенко, М. М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та

філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*, 11(6)(50), 47–51.

- Наумова, Л. М. (2009). Документалістика: Телевізійний вимір. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 6, 247–254.
- Підкуймуха, Л. М. (2019). Образ «друга»/«ворога» в сучасній українській воєнній документалістиці. В *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ* [Матеріали конференції] (с. 633–643). Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/3df1f3d3-96b3-447d-a0d7-81fb5763f964>
- Семенюта, І. (2024, 28 березня). Відбулась церемонія відкриття *Doc Kyiv Fest*. Детектор медіа. <https://detector.media/infospace/article/224775/2024-03-28-vidbulas-tseremoniya-vidkryttya-doc-kyiv-fest/>
- Склярєвська, Г. (2024, 18 лютого). *Український документальний фільм «20 днів у Маріуполі» отримав премію BAFTA*. Детектор медіа. <https://detector.media/infospace/article/223104/2024-02-18-ukrainskyu-dokumentalnuu-film-20-dniv-u-mariupoli-otrymav-premiyu-bafta/>
- Стало відомо, кому дістався «Оскар 2024»: список переможців. (2024, 11 березня). Суспільне. <https://suspilne.media/culture/702654-stalo-vidomo-hto-otrimav-oskar-2024-spisok-peremozcv>
- Тетерюк, М. (2014). «Майдан» Сергія Лозниці: анатомія масового протесту. *Кіно-Театр*, 6(116), 8–9.
- Чміль, Г. П. (2023). Екранне дзеркало: розколота реальність часів війни. *Культурологічна думка*, 23(1), 8–26. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.8-26>
- Batalina, Kh., & Kostiuik, N. (2022). Violence in the context of world cinema history. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(1), 54–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257178>
- Baudrillard, J. (1991). *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Galilee.
- References**
- Batalina, Kh., & Kostiuik, N. (2022). Violence in the context of world cinema history. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 5(1), 54–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257178> [in English].
- Baudrillard, J. (1991). *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* [The Gulf War did not take place]. Galilee [in French].
- Burlachuk, V. (2022). Viina yak mediina podiia [War as a media event]. In Ye. Holovakha & S. Makeiev (Eds.), *Ukrainske suspilstvo v umovakh viiny. 2022* [Ukrainian

- society in wartime. 2022] (pp. 56–65). NASU Institute of Sociology [in Ukrainian].
- Chmil, H. P. (2023). Ekranne dzerkalo: Rozkolota realist chasiv viiny [Screen mirror: The fractured reality of wartime]. *The Culturology Ideas*, 23(1), 8–26. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.8-26> [in Ukrainian].
- Dementieva, L., & Sukova, D. (2023). Vplyv feikovykh novyn ta dezinformatsii v audiovizualnykh media [Impact of fake news and disinformation in audiovisual media]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6(1), 8–19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226> [in Ukrainian].
- Kyrylenko, T. (2024, March 1). *Film "Dovha Doba" Alana Badoieva peremih na festyvali dokumentalnoho kino Cinema for Victory* [The film "Long Day" by Alan Badoiev won at the Cinema for Victory documentary film festival]. The Mango. <https://themango.com.ua/film-dovga-doba-alana-badoieva-peremig-na-festyvali-dokumentalnogo-kino-cinema-for-victory/> [in Ukrainian].
- Levchenko, O., & Bilan, O. (2023). Televiziina zhurnalistyka v umovakh voiennoho stanu [TV journalism under martial law]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 6(1), 20–28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229> [in Ukrainian].
- Malysenko, A. (2024, January 14). Nichoho, krim pravdy: Shcho potribno znaty pro ukrainske dokumentalne kino [Nothing but the truth: What you need to know about Ukrainian documentary cinema]. *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/kino/nichogo-krim-pravdi-shcho-potribno-znati-pro-ukrajinske-dokumentalne-kino-54539.html> [in Ukrainian].
- Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. (2024, February 19). "Cinema for Victory": V Ukraini zasnuvaly kinofestyval filmiv, zniatykh pid chas rosijsko-ukrainskoi viiny ["Cinema for Victory": A film festival of films shot during the Russian-Ukrainian war was founded in Ukraine]. <https://mcip.gov.ua/news/cinema-for-victory-v-ukrayini-zasnuvaly-kinofestyval-filmiv-znyatykh-pid-chas-rosijsko-ukrayinskoyi-viiny/> [in Ukrainian].
- Mishchenko, M. M. (2014). Dokumentalni kinematohraf Ukrainy: Mizh istorichnoiui rekonstruktsiiei ta filosofskym osmyslenniam [Documentary cinematography of Ukraine: Between historical reconstruction and philosophical reflection]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Philosophy. Philosophical Peripeteias*, 1116(50), 47–51 [in Ukrainian].
- Naumova, L. M. (2009). Dokumentalystyka: Televiziinyi vymir [Documentary: Television measuring]. *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 6, 247–254 [in Ukrainian].
- Pidkuimukha, L. M. (2019). Obraz "druha"/"voroha" v suchasni ukrainskii voieniui dokumentalystytsi [The image of "friend" and "enemy" in the modern Ukrainian military documentaries]. In *Dialoh mov – Dialoh kultur. Ukraina i svit* [Dialogue of languages – Dialogue of cultures] [Conference proceedings] (pp. 633–643). Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität [in Ukrainian].
- Semeniuta, I. (2024, March 28). *Vidbulas tseremoniia vidkryttia Doc Kyiv Fest* [The opening ceremony of Doc Kyiv Fest took place]. Detektor media. <https://detector.media/infospace/article/224775/2024-03-28-vidbulas-tseremoniya-vidkryttia-doc-kyiv-fest/> [in Ukrainian].
- Skliarevska, H. (2024, February 18). *Ukrainskyi dokumentalni film "20 dniv u Mariupoli" otrymav premiiu BAFTA* [The Ukrainian documentary film "20 days in Mariupol" won the BAFTA award]. Detektor media. <https://detector.media/infospace/article/223104/2024-02-18-ukrainskyi-dokumentalnyi-film-20-dniv-u-mariupoli-otrymav-premiyu-bafta/> [in Ukrainian].
- Stalo vidomo, komu distavsia "Oskar 2024": Spysok peremozhtsiv* [It became known who got the "Oscar 2024": The list of winners]. (2024, March 11). Suspilne. <https://suspilne.media/culture/702654-stalo-vidomo-hto-otrimav-oskar-2024-spisok-peremozhtsiv> [in Ukrainian].
- Teteriuk, M. (2014). "Maidan" Serhiia Loznytsi: Anatomii masovoho protestu [Serhii Loznytsia's "Maidan": The anatomy of a mass protest]. *Kino-Teatr*, 6(116), 8–9 [in Ukrainian].

Russia-Ukraine War as a Thematic Dominant in Ukrainian Documentary Cinema of the Last Decade

Olena Moskalenko-Vysotska^{1*}, Roman Shyrman¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is to study Ukrainian documentary films of the last decade in the aspect of revolutionary and military events of 2014-2024; to characterise Russia-Ukraine war as a thematic dominant of current Ukrainian documentary cinema. Additionally, to analyse the filmography of Ukrainian directors of*

Russia-Ukraine war era, who took part in international and blighty film festivals, as well as the importance of their films in the ability to convey reliable information about war realities to the international audience. *Results.* Russia-Ukraine war has become a significant and influential tendency in modern documentary cinema, playing an important role in shaping public opinion, and recording historical events in informational and artistic contexts. Films devoted to this theme not only provide valuable documentation of tragic and heroic events, but also give an opportunity to express the war victims' vision, highlight the heroism of military and civilians, analyse the underlying causes and consequences of war. Due to the content analysis of Ukrainian documentary filmography, it is found out that the above-mentioned events in the middle of the country formed a thematic dominant in modern documentary cinema. The directors interpret geopolitical, historical, social and humanitarian processes in Ukraine. *The scientific novelty* grounds on the fact that for the first time in the Ukrainian audiovisual discourse, the significance of the festival documentary cinema as a platform for recording the war events of 2014-2024, and the deep changes in society associated with them, are highlighted. *Conclusions.* Nowadays, documentary cannot exist without taking into account the military, social and humanitarian context, i.e. not to respond to the complex trials happening in the country. Documentary cinema performs a double role: as a source of objective information performance, and as a means of preserving reliable facts about this war events. Russia-Ukraine full-scale war became a topic dominant in the Ukrainian directors' cinematographic art. It is a key artistic tool in depicting war realities, as it allows the audience community to reliably assess the situation on the war front line, understand the psychological influence of war on the civilian society, and size up the humanitarian crisis scale. *Keywords:* revolutionary and military events; Russia-Ukraine war; Ukrainian documentary cinema; documentary cinema festivals; Ukrainian documentary directors; audiovisual art; war realities

Відомості про авторів

Олена Москаленко-Висоцька, заслужений працівник культури України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1474-7741, e-mail: film_editor@ukr.net

Роман Ширман, заслужений діяч мистецтв України, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4900-7791, e-mail: rom_nat@ukr.net

Information about the authors

Olena Moskalenko-Vysotska*, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1474-7741, e-mail: film_editor@ukr.net

Roman Shyrman, Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4900-7791, e-mail: rom_nat@ukr.net

*Corresponding author



Відображення кризи радянського гендерного проєкту в українському кінематографі 1980-х років (на прикладі художнього образу батька)

Володимир Никоненко

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

Анотація. *Мета статті* — окреслити та проаналізувати особливості художніх інтерпретацій образу батька в українському кіномистецтві 1980-х років. Особлива увага приділяється тим соціокультурним чинникам, що вплинули на тенденції кінематографічних трактувань батьківського персонажа в досліджуваній період. *Результати дослідження.* У колективному позасвідомому людства батьківський архетип постає репрезентантом основ суспільного устрою та слугує символічним регулятором морально-ціннісної ієрархічної системи. Тому значущі зміни в соціально-політичному житті країни зазвичай простежуються в мистецтві, зокрема в кіно, через трансформацію інтерпретацій образу батька. У статті на прикладі окремих українських кінокартин розглянуто, як явні ознаки духовно-моральної кризи радянського суспільства 1980-х років позначалися на способах екранних інтерпретацій архетипічного образу батька. З'ясовано, як девальвація пізньорадянської державної системи влади метафорично осмислювалася кіномитцями через сюжети з батьківськими персонажами, позбавленими своїх одвічних патріархальних функцій — авторитетності та владності. Розглянуто кінокартини, основна проблематика яких вибудовувалася навколо втрати дітьми довіри до своїх батьків. Зазначено, що така тенденційна колізія могла бути пов'язаною як з процесом кардинального переосмислення українським суспільством минулих історичних періодів СРСР, так і з переглядом легітимності радянської державної системи. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше розглянуто розвиток художнього образу батька в українському кінематографі 1980-х років з урахуванням соціокультурного аспекту окресленої проблеми. *Висновки.* Результати дослідження підтверджують, що сутнісна характеристика художнього образу батька в українському кіномистецтві періоду «перебудови» залежала від низки соціально-політичних чинників і була часто зумовлена суспільними передбаченнями скорого краху СРСР.

Ключові слова: український кінематограф 1980-х років; «перебудова»; гласність; архетип; герой; образ батька

Для цитування

Никоненко, В. (2024). Відображення кризи радянського гендерного проєкту в українському кінематографі 1980-х років (на прикладі художнього образу батька). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 59–66. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306758>

Вступ

Період «перебудови», розпочатий у 1985 році, зумовив низку позитивних політичних і культурних зрушень. Політика гласності, що стала впроваджуватися з другої половини 1980-х років, спричинила оживлення суспільно-політичного життя в усіх республіках: соціум нарешті отримав змогу об'єктивно проаналізувати сьогодення та переосмислити минулі періоди радянської іс-

торії. Як наслідок, були оприлюднені проблеми в соціальній, економічній і духовній сферах, що не могло не відобразитися на стилістиці та змісті тогочасного мистецтва. Так, очевидний розпад радянської держави став однією з основних тем мистецтва періоду «перебудови». І кінематограф став чи не найширшим полем для цих мистецьких рефлексій.

Відомо, що структурування та розвиток колективної свідомості суспільства, наприклад, нації,

та індивіда багато в чому подібні. Під час аналізу душевного стану окремої особистості психоаналітик звертається до його індивідуального досвіду, простежуючи, у якій формі той чи інший архетип реалізує себе у ролі видінь (галюцинацій, сновидінь чи марень). В історії кінознавчої дисципліни наявні приклади схожих наукових практик, у яких предметом дослідження постає вже не індивідуальна психіка, а колективна свідомість нації. Замість особистісних видінь за науковий матеріал слугують твори кіномистецтва досліджуваного історичного періоду. Простежуючи послідовність трансформацій архетипічних образів у творах національної кінокультури та виявляючи соціокультурні фактори, що зумовили ці зміни мистецьких трактувань, ми здійснюємо спробу психологічного аналізу колективної душі народу або ж своєрідної діагностики духовного стану суспільства у той період, що досліджується.

Вищесказане зумовлює актуальність цього дослідження. Адже в батьківській постаті зосередженні людські уявлення про мораль, авторитет та кровні зв'язки, і саме батьківський архетип вінчає символічну вертикаль загальнолюдських цінностей. Коли ж у суспільстві трапляються певні соціальні, політичні чи культурні реформи, то у мистецтві це найчастіше відображається через зміни в художньому трактуванні персонажа батька. Зосередження уваги на особливостях зображення батьківської постаті на кіноекрані «перебудови» дає змогу проаналізувати сутність головного суспільного конфлікту в одному з найдраматичніших періодів історії країни.

Аналіз попередніх досліджень. Дослідження архетипічних образів позасвідомого займає чільне місце в науковій практиці останніх років. До соціально-філософського аналізу української ментальності звертається О. Гордійчук (2018), розглядаючи архетипи як систему усвідомлених чи неусвідомлених елементів історичної пам'яті, що формують національний менталітет і впливають на специфіку суспільного світобачення, диктують стереотипи поведінки тощо (с. 18). М. Міщенко (2014) досліджує українські національні архетипи в контексті пошуків новітньої методики національної ідентифікації (с. 94). Серед ґрунтовних досліджень, що стосуються експлікативних проявів універсальних архетипів у кіномистецтві, варто виокремити роботу кінознавиці І. Зубавіної (2015), де виявлено та проаналізовано головні механізми функціонування міфологічних першобразів на кіноекрані. Л. Пономаренко (2021) простежує кінематографічну «матеріалізацію» національних архетипічних образів (землі, сильного лицаря, свободи) в сучасному українському істо-

ричному кіно. Дослідниця В. Горелова (2017) на прикладі ролі батька, яку виконував актор Є. Бондаренко у фільмі «Зачарована Десна», здійснює спробу узагальнення принципів, на яких базується архетип українського батька.

До аналізу образної системи українського кіно пізньорадянської доби зверталися численні науковці. Детальний огляд українського кінопроцесу в 1980-х рр., а також кінокритичний аналіз окремих фільмів зазначеного періоду здійснює Л. Госейко (2005) на сторінках «Історії українського кінематографа: 1896–1995». Л. Брюховецька (2003) у монографії «Приховані фільми» розглядає вплив політики гласності на тематичний і жанровий пейзаж українського кіномистецтва кінця 1980–1990-х рр (с. 57–65). У збірнику статей «Українське кіно: тексти і контекст» кінознавиця О. Мусієнко (2009) порушує низку філософських проблем, пов'язаних із художньою специфікою відображення родинних відносин на кіноекрані. М. Братерська-Дронь (2012) досліджує проблеми етичного самопізнання суспільства, спираючись на досвід кіномистецтва. Криза маскулітності чоловічого героя на радянському кіноекрані стала дослідницьким предметом монографії канадського кінознавця М. Думанчича (Dumančić, 2021) «Чоловіки поза увагою: радянська криза чоловіцтва у 1960-х роках».

У цій публікації акцентовано на інтерпретаційних особливостях художнього образу батька в українському кінематографі 1980-х років.

Мета статті — проаналізувати екранні інтерпретації художнього образу батька в українському кіно пізньорадянської доби, спираючись на історичний і соціокультурний контекст.

Результати дослідження

Переосмислення радянських ідеологічних і суспільних засад почало висвітлюватися в окремих кінофільмах, знятих напередодні епохи гласності. Оскільки тотальне розчарування в ідеалах 1960-х рр. не могло залишитися поза увагою, то у період «застою» з кожним роком усе відчутнішими ставали ознаки суспільної втоми. Ці соціокультурні чинники впливали на зміст багатьох радянських кінострічок того періоду, обумовлювали їхню тематику та атмосферу. Один із наскрізних мотивів радянського кіно на зламі 1970–1980-х рр. — повна втрата героєм життєвих векторів. Відповідно, в цих кризових умовах значною мірою переосмислювалася і роль батька як тієї особи, що надає своїм дітям головні життєві орієнтири.

У 1983 році на екрани виходить легендарна драма режисера Р. Балаяна «Польоти уві сні та на-

яву», у якій розповідається про декілька днів життя 40-річного співробітника архітектурного бюро Макарова. Впродовж фільму герой неодноразово свариться з дружиною, конфліктує на роботі, ходить на таємні побачення з молодою дівчиною та навіть навідується в гості до коханої жінки своєї юності. Власне, весь твір є своєрідним звітом про кризу середнього віку, яку переживає Макаров, а у широкій соціологічній площині — діагнозом того напіваморфного стану, в якому опинилося радянське суспільство. Варто зазначити, що у Макарова є ще зовсім маленька донька, однак ідентифікувати цього персонажа як батька досить складно. Макаров перебуває у стані інфантильного регресу і подеколи, наче дитина, потребує захисту «дорослих». Дитяча природа Макарова підсилюється вже на рівні головної колізії стрічки: від початку і до кінця герой символічно намагається приїхати в гості до матері. Промовистими є і постійні зриви цих намагань: чоловік дорослий, тому вороття до раю безтурботного дитинства вже немає.

Кінознавиця О. Мусієнко (2009) розглядає інфантильність Макарова як явний симптом своєрідного суспільного «комплексу сирітства», що переживало покоління шістдесятників впродовж усього свого життя: у багатьох рідні батьки не повернулися з фронтів Другої світової, тоді як після розвінчання культу особистості Сталіна новий усенародний батько так і не з'явився (всі наступні генсеки КППС ставали радше героями анекдотів, а не патріархальними вождями для населення) (с. 169–170). «Символічного забарвлення набуває кадр, коли Сергей, тремтячий і жалюгідний, лежить у копиці сіна, підтягнувши коліна до підборіддя. Він наче хоче заховатись в материнській утробі від холодного, чужого, безжального світу», — зауважує авторка Мусієнко, (2009, с. 172). Отже, в «Польотах уві сні та наяву» приватна криза окремої людини зчитувалася як влучна соціологічна метафора. Водночас у фільмі «Грачі» криза радянського суспільства демонструвалася вже з майже публіцистичною прямоотою. Стрічка, що була зафільмована 1982 року режисером К. Єршовим на кіностудії імені О. Довженка з непритаманною загальному настрою тогочасних радянських картин відвертістю, демонструвала моральний розпад окремо взятої родини. В ширшому сенсі цей сюжет також можна розглядати як художнє передчуття розпаду радянської системи.

Сценарна ситуація була запозичена з тогочасної кримінальної хроніки: двоє братів-зловмисників разом зі своїм зятем пограбували інкасатора, вбили заручника та нанесли під час втечі з місця злочину поранення декільком міліціонерам. Ці брати — безбаченки. Віктор є для молодшо-

го брата Олександра найбільшим авторитетом і разом із чоловіком старшої сестри відіграє для юнака роль глави родини. Саме Віктор стає ініціатором пограбування, занепастивши життя і собі, і молодшому братові.

З одного боку, історія Грачів точно пророкувала деякі симптоми, що стануть характерними вже для наступного десятиліття української історії — 1990-х рр., коли для значної частини населення архетипічний образ батька почне втілюватися у збірній постаті брутального кримінального авторитету. З іншого боку, у «Грачах» криються небанальні висновки й стосовно своєї доби. Тут здійснюється остаточне розвінчування багатьох ідеалістичних сподівань попередніх радянських епох, зокрема тієї патерналістської тези, що держава може виконувати роль надійного вихователя для дітей-безбаченків. Слід зазначити, що у фіналі фільму тріумфує законне правосуддя (Віктору проголошують смертельний вирок, Олександр — п'ять років ув'язнення), однак цю розв'язку навряд чи можна вважати оптимістичною. К. Єршов ніби ставить під сумнів основи радянського міфу про провідну роль держави у вихованні безбаченків: адже втягнувся Олександр заради брата у цю кримінальну історію, знехтувавши усі моральні засади, які змалку прищеплювала своїм громадянам країна. Промовистим у такому контексті є образ розгубленого судді в останніх сценах «Грачів» — як символічного представника найбільш принципового джерела державної влади — закону.

Науковиця М. Братерська-Дронь (2015) зазначала, що пошук морального ідеалу був однією з найхарактерніших ознак радянського кінематографа періоду «застою» (с. 64). «Польоти уві сні та наяву» разом з «Грачами» ніби підводили ризику під цим періодом марних пошуків. Починаючи з середини 1980-х рр., у кінематографі матиме попит естетика абсурду та розпаду, а провідними темами багатьох стрічок стане незахищеність суспільства перед змінами, що уособлювала нова доба.

Тема девальвації батька як архетипічної фігури колективного позасвідомого висвітлена у фільмі К. Муратової 1983 року «Серед сірого каміння» (за мотивами повісті В. Короленка «У поганому товаристві»). У судді помирає кохана дружина та залишає йому двох дітей. Трагічна втрата невмолимо тяжіє над батьком. День у день суддя віддається щасливим маренням про минуле, тоді як дійсність викликає у нього лише біль, огиду та роздратування. Не отримуючи від батька хоча б якогось зворотного зв'язку, син разом з маленькою сестрою покидає рідну домівку та знаходить нових товаришів серед ватаги безпритульних сиріт.

У фільмі К. Муратової, як і в «Грачах», вбачаються влучні прогнозування соціальних змін у країні. Недарма кінокритики зазначали непевність екранного простору кінострічки, що «постає в момент розпаду, адже руїни й підземелля колишнього замку являють собою становлення, найбільш притаманне часові створення картини» (Радинський, 2021, с. 254–255). Дуже скоро патріархальна державна влада, подібно до вбитого горем судді, замкнеться всередині себе, а її діти-громадяни, відпущені на волю, кинуться досліджувати інші сторони радянської реальності: жорстокі та сумні, до цього не бачені, адже вони були раніше закриті на замки заборонаю турботливого «батька».

Фактичне скасування цих заборон здійсниться з початком впровадження політики гласності в СРСР (1986). Ці політичні процеси ознаменують початок періоду «перебудови».

Історик С. Плохій (2023) зазначає: «Наприкінці 1980-х Радянський Союз зображували як країну не лише з непередбачуваним майбутнім, а й з непередбачуваним минулим. Українці, як і інші неросійські національності, намагалися повернути собі правду про минуле, яке десятиліттями приховувалося від них офіційною радянською історіографією та пропагандою» (с. 405).

Так, одним із найболючіших питань інформаційного простору «перебудови» стане відповідальність старших поколінь (батьків і дідів) за історичні катастрофи попередніх епох радянської історії.

Вперше художнє осмислення окресленої проблеми в радянському кіно здійсниться в грузинському фільмі-притчі Т. Абуладзе «Покаяння» (1984; рік випуску на кіноекран — 1987). Три покоління однієї сім'ї змушені нести розплату за гріхи своїх батьків. Серед цих злочинів: знищення історичного храму, зрада, сприяння політичним репресіям, а також мовчання як пасивна згода з усіма діями диктаторської влади. За спостереженням кінознавиці І. Зубавіної (2007), феноменальний успіх «Покаяння» серед глядачів продемонстрував готовність публіки до нового кінематографа, який «розкриватиме правду про близьке історичне минуле, про концтабори та про зламані долі» (с. 15). Проте наскільки відчутним виявився відгук українських кінематографістів на цей суспільний попит?

Здавалося б, на українському екрані цей тематичний напрям мав проявитися з усією повнотою. Особливо зважаючи на те, що до того часу вже існував кінематографічний досвід висвітлення теми призову батьків до історичної відповідальності, хоча і був здійснений на базі екранізації

іноземного історичного роману. Так, у телевізійній екранізації роману британської письменниці Ліліан Войнич «Овід» (1980, реж. М. Мащенко) стражденний італійський революціонер Феліче Ріварес відмовлявся від порятунку з боку свого батька-священника, оскільки той утілював для нього ідею служіння несправедливому режиму гнобителів. І фільми, присвячені судилищу новітньої історії, стали б для українського кіно своєрідним продовженням тенденції, заданою ще «Оводом».

«Солом'яні дзвони» (1987, реж. Ю. Ілленко) — перший український фільм, який можна зарахувати до цього напрямку. Утім стрічка не порушувала проблему причетності батьків до злочинів радянської влади, а під новим, політично незаангажованим кутом торкалася теми, яка періодично висвітлювалася і в заідеологізованих часах, — колабораціонізм українського селянства у часи Другої світової війни. Серед головних героїв стрічки селянин-дворушник Василь Вільгота (роль Л. Сердюка). Коли розпочалося німецьке вторгнення в Україну, один із синів пішов у партизани, аби врешті загинути від рук окупантів. Інший син Вільготи, навпаки, став німецьким поліцаєм у рідному селі, але також буде вбитим народним месником. Батько також співпрацював з нацистськими військами й старанно приховує цю таємницю. Молодий односелець Вільготи Сашко знає цю темну сторінку його біографії, яка уособлює для старого образ неблаганної помсти. Зрештою, Вільготу застрелює батько Сашка.

Вже на рівні синопсису простежується багатий драматургічний потенціал, який було закладено в цю історію. Однак «Солом'яним дзвонам» не судилося стати ані українським відповідником «Покаяння», ані повноцінним мистецьким реваншем так і не поставленої «України в огні» О. Довженка, у центрі оповіді якої також була постать батька-колаборанта. За зауваженням Л. Госейка (2005), творчість Ю. Ілленка не зазнала у 1980-х рр. такого ж ідеологічного тиску, як у 1970-х, проте його фільми «втратили ясність погляду, притаманного авторському кіно» (с. 357). Ю. Ілленко впродовж фільму зосереджує усю свою режисерську увагу на показі жорстоких злодіянь німецьких військ, що місцями перетворює стрічку на репліку антивоєнної драми «Йди та дивись» (1984) Е. Клімова. Історія ж батька-зрадника Вільготи, попри харизматичну гру Л. Сердюка, губиться серед візіонерських спецефектів і нескінчених ретроспекцій, не розвиваючись до якогось логічного завершення.

Утім роль батька, який служить поплічником репресивної системи, Л. Сердюку вдасться втілити в іншому визначному українському фільмі пе-

ріоду «перебудови» — «Подарунок на іменини» (1991, реж. Л. Осика). Сюжет стрічки базується на декількох оповіданнях М. Коцюбинського. Події розгортаються на початку ХХ ст. Поліцейний наглядач вирішує зробити своєму синові подарунок на одинадцятий день народження і бере його з собою на страту ув'язненої революціонерки. Катом, що виконує вирок, виявляється хрещений хлопчика — постать, що згідно з релігійною традицією мусила б слугувати хлопцю етичним взірцем, а у разі смерті рідного батька — взяти його під опіку. Звісно, такий «подарунок» виявляється переломним моментом у житті сина. Після цього жахливого досвіду він вже ніколи не зможе дивитися так, як раніше, ані на свого батька, ані на хрещеного, ані на весь навколишній світ.

Відомо, що «Подарунок на іменини» Л. Осика зняв з чіткою громадянською ціллю: закликати владу переглянути закон про смертну кару в Україні. Отже, фільм був зосереджений на майбутньому держави, яка на момент виходу стрічки тільки-но здобула незалежність. Однак контекст епохи гласності, у якій стрічка створювалася, дає змогу простежити ще один метафоричний зміст. Адже шок хлопчика, який дізнався сутність професії свого батька та хрещеного, можна розглядати і як вичерпну алегорію того стану, в якому тоді перебувало суспільство, коли гортало чорні, раніше засекречені сторінки історії, де батьки та діди поставали іноді у зовсім невігідному світі.

Шоковий період гласності, зокрема розкриття таємниць старших поколінь, іноді накладали свій відбиток і на кінотвори, які були досить далекими від подій пізньорадянської дійсності, як, наприклад, у фільмі О. Муратова «Дорога нікуди», що також вийшов вже за часів незалежності, у 1992 році. Ця екранізація однойменного роману О. Гріна розповідала історію романтичного юнака, який у шістнадцятирічному віці познайомився зі своїм батьком. Ним виявився брудний волоцюга, що ладен використовувати сина у дріб'язкових та сумнівних з погляду закону цілях. Атмосферу страху та незахищеності перед власним батьком, як і нездатність героя змиритися зі своїм походженням, можна трактувати як відбиток суспільного страху перед власним минулим, ревізія якого в останні дні СРСР вже досягла свого апогею.

Тотальний шок, що проживало суспільство у дні «перебудови», був зумовлений не тільки новим прочитанням минувшини. Адже змінювалося і сьогодення. «Вітер змін» втілював не лише омріяну свободу, але і раніше невідомі небезпечні реалії: економічну кризу, зупинку виробництв, рекет, наркоманію, корупцію, експансію низькопробної масової культури тощо. Суспільство радянських

республік відчувало себе по-дитячому незахищеним, і це відчуття незахищеності росло з кожним днем усе сильніше. Разом із передчуттям остаточного розвалу радянської держави в значній частині соціуму почала виникати несвідома туга якщо не за сильною владною рукою, що розверне політичний вектор у зворотному напрямку, то принаймні за умовною фігурою батька-захисника, який зможе врятувати від новітніх жорстоких буднів.

Звісно, ця соціальна мрія знайшла відображення і в кінопродукції останніх років СРСР. Щоправда, реальність вносила песимістичні корективи у будь-яку екранну фантазію, і кіноказка про батька-охоронця могла закінчуватися не голлівудським гепі-ендом, а трагічною загибеллю героя.

Неминуче зазнає поразки вітчим юної Крістіни, яку згвалтувала банда хуліганів, у трилері одеського кінорежисера О. Полиннікова «День кохання» (1991). У промисловому місті, де розгортаються події фільму, життям керує безпринципна та жорстока мафія. Бандити живляться коштом продажу крадених заводських вантажівок. Одного дня ватажок злочинців на знак війни проти міліції проголошує так званий «день кохання», тобто серію масових згвалтувань посеред білого дня. Однією з жертв гвалтівників стає Крістіна — місцева королева краси, яка готується до від'їзду за кордон. На стежку помсти виходить вітчим дівчини — у минулому автоперегонник, нині ж — розчавлений новітніми реаліями чоловік.

Кінознавець І. Грабович (2011) коментує кінострічку так:

«День кохання» прикметний не тільки радянським антуражем, але й цілковитою безнадією, що проступає з кожного кадру цієї історії. Тут згвалтування мислиться як щось цілком невідворотне і фактично невідступне, на кшталт стихійного лиха. Йому годі протистояти і за нього не варто боятися отримати відплату. У фіналі картини бандити захоплюють міліцію і випускають на волю заарештованих гвалтівників. А коли убивають вітчима, Крістіна вирішує лишитися на батьківщині. Її пробіжкою назустріч долі закінчується фільм, проте навряд чи закінчується епоха неконтрольованого і невідступного насилля.

Так, у «Дні кохання» демонструється остаточне позбавлення авторитетної влади архетипу батька в колективних уявленнях тогочасного суспільства. І ця дискваліфікація торкалася буквально усіх проявів батьківського архетипу — як образу авторитарної держави (колізія з захопленням міліційної дільниці), так і в буквальному значенні (загибель опікуна-захисника). Радянська держа-

ва перебувала в завершальній стадії свого існування, і патріархальні символи на тлі соціально-політичного розпаду видавалися безпорадними і неактуальними.

Висновки

У 1980-х роках кінематографічна еволюція художнього образу батька здійснила новий виток свого логічного розвитку. Радянський період української історії стрімко добігав кінця, і розпад навколишньої соціокультурної та політичної реальності усе частіше ставав предметом дослідження українських кіномитців.

Звісно, цей новий політичний клімат значною мірою впливав і на художні особливості екранного трактування батьківської постаті. В універсальних уявленнях людства архетип батька уособлює авторитет, силу та владу. Для суспільства кінця радянської доби образ батька зазвичай втілював ціннісні орієнтири доби, що добігає кінця. Тому на тлі радикальних історичних змін батько все частіше поставав на екрані як безпомічне та навіть жалюгідне створіння. Такі інтерпретаційні методи є вкрай закономірними: лютували часи, коли вже не діяли ані архаїчні засади радянської ідеології, ані юридичні закони. Значного переосмислення зазнав і батько як символ родової пам'яті. У таких фільмах, як «Солом'яні дзвони» (1987), «Подарунок на іменини» (1991), «Дорога нікуди» (1992), наявний наскрізний мотив темного минулого батьківських персонажів, що, відповідно, можна розглядати як алегорію тодішнього суспільного переосмислення попередніх епох радянської історії.

Наукова новизна публікації полягає у відображенні особливостей розвитку образу батька в українському кіно 1980-х рр. з акцентуацією на соціокультурному аспекті проблеми.

Перспективи подальших досліджень. Результати розвідки можуть посприяти мистецтвознавчим дослідженням образної системи українського кінематографа, зокрема, зосереджених навколо впливу соціокультурних чинників на особливості трактування художнього образу батька на кіноекрані 1980-х років.

Список посилань

- Братерська-Дронь, М. Т. (2012). *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві* [Монографія]. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Братерська-Дронь, М. Т. (2015). «Царство духа і царство Кесаря» в дзеркалі кіноекрана [Монографія].

Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

- Брюховецька, Л. І. (2003). *Приховані фільми: українське кіно 1990-х* [Монографія]. АртЕк.
- Гордійчук, О. О. (2018). Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1(84), 15–19.
- Горелова, В. С. (2017). Інтерпретація образу батька Євгеном Бондаренком у фільмі «Зачарована Десна». *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 57, 198–204.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995* (С. Довганюк, пер., В. Войтенко, ред.). KINO-KOLO.
- Грабович, І. (2011, 17 травня). *Згвалтування та кінематограф: складна діалектика насилля та любови*. Сценарна майстерня. <https://screenplay.com.ua/plot/?id=57>
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті* [Монографія]. Фенікс.
- Зубавіна, І. (2015). Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, 75–83.
- Міщенко, М. М. (2014). Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*, 51(1130), 90–94.
- Мусієнко, О. С. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Глобус-Прес.
- Плохій, С. (2023). *Брама Європи: історія України від скіфських воєн до незалежності* (Р. Ключко, пер.). Клуб сімейного дозвілля.
- Пономаренко, Л. Г. (2021). Експлікація архетипів і символів у сучасних українських художніх фільмах. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 2(46), 8–14. [https://doi.org/10.32840/cru2219-8741/2021.2\(46\).2](https://doi.org/10.32840/cru2219-8741/2021.2(46).2)
- Радинський, О. (2021). Кіра Муратова: тринадцять в одному. В В. Войтенко (Ред.), *У KINO-KOLO* (с. 245–259). Дух і Літера.
- Dumančić, M. (2021). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press.

References

- Braterska-Dron, M. T. (2012). *Interpretatsiia narizhnykh poniat moralnisnoi svidomosti v kinomystetstvi* [Interpretation of the cornerstone concepts of moral

- consciousness in cinematography] [Monograph]. Publishing House of National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Braterska-Dron, M. T. (2015). *"Tsarstvo dukha i tsarstvo Kesaria" v dzerkali kinoekrana* ["The kingdom of the spirit and the kingdom of Caesar" in the mirror of the movie screen] [Monograph]. Publishing House of National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. I. (2003). *Prykhovani filmy: Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden films: Ukrainian cinema of the 1990s] [Monograph]. ArtEk [in Ukrainian].
- Dumančić, M. (2021). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press [in English].
- Hordiichuk, O. O. (2018). Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti: Sotsialno-filosofskyi analiz [The archetypes of the Ukrainian mentality: A socio-philosophical analysis]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*, 1(84), 15–19 [in Ukrainian].
- Horielova, V. S. (2017). Interpretatsiia obrazu batka Yevhenom Bondarenkom u filmi "Zacharovana Desna" [The interpretation of the father's image by Yevhen Bondarenko in the film "Zacharovana Desna"]. *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism*, 57, 198–204 [in Ukrainian].
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] (S. Dovhaniuk, Trans., V. Voitenko, Ed.). KINO-KOLO [in Ukrainian].
- Hrabovych, I. (2011, May 17). *Zgvaltuvannia ta kinematohraf: Skladna dialektyka nasyllia ta liubovy* [Rape and cinema: The complex dialectics of violence and love]. Stsenarna maisternia. <https://screenplay.com.ua/plot/?id=57> [in Ukrainian].
- Mishchenko, M. M. (2014). Ukrainski natsionalni arkhetypy: Vid kolektyvnoho nesvidomoho do usvidomlenoi natsionalnoi identychnosti (do aktualnosti metodolohii arkhetypichnoho analizu) [Ukrainian national archetypes: From the collective unconscious to the conscious national identity (to the relevance of the archetypal analysis methodology)]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Philosophy. Philosophical Peripeteias*, 51(1130), 90–94 [in Ukrainian].
- Musiienko, O. S. (2009). *Ukrainske kino: Teksty i kontekst* [Ukrainian cinema: Texts and context]. Hlobus-Pres [in Ukrainian].
- Plokyh, S. (2023). *Brama Yevropy: Istoriia Ukrainy vid skifs'kykh voien do nezalezhnosti* [Gates of Europe: A history of Ukraine] (R. Kliuchko, Trans.). Klub simeinoho dozvillia [in Ukrainian].
- Ponomarenko, L. H. (2021). Eksplikatsiia arkhetypiv i symvoliv u suchasnykh ukrainskykh khudozhnykh filmakh [Explication of archetypes and symbols in modern Ukrainian feature films]. *State and Regions. Series: Social Communications*, 2(46), 8–14. [https://doi.org/10.32840/cpu2219-8741/2021.2\(46\).2](https://doi.org/10.32840/cpu2219-8741/2021.2(46).2) [in Ukrainian].
- Radynskyi, O. (2021). Kira Muratova: Trynadtsiat v odnomu [Kira Muratova: Thirteen in one]. In V. Voitenko (Ed.), *U KINO-KOLO* [In KINO-KOLO] (pp. 245–259). Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: Trends, films, characters] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekrannoho naratyvu [Cinema archetypic as a core of screen narrative]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 16, 75–83 [in Ukrainian].

Reflection of the Crisis of the Soviet Gender Project in Ukrainian Cinema of the 1980s (on the Example of an Artistic Image of Father)

Volodymyr Nykonenko

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to outline and analyse peculiarities of artistic interpretations of the father's image in Ukrainian cinema of the 1980s. Particular attention is paid to those social and cultural factors that fundamentally influenced the tendencies in cinematic interpretations of the fatherly character in the mentioned period. *Results.* In the collective unconscious of humanity, the fatherly archetype is a representative of the social order foundations, and serves as a symbolic regulator of the moral and value hierarchical system. Therefore, any significant changes in the social and political life of the country are usually traced in art (including cinema) through changes in the father's image interpretation. The article uses examples of selected Ukrainian films in order to examine how the definite signs of the spiritual and moral crisis of Soviet society in the 1980s affected the

ways in which the archetypal image of the father was interpreted on screen. It is clarified how the devaluation of the late Soviet state system of power was metaphorically interpreted by filmmakers through plots with fatherly characters deprived of their eternal patriarchal functions of authority and power. The article highlights a number of films, the main issues of which were built around the loss of trust in their parents by children. It is noted that such a tendency collision could be related both to the process of radical rethinking by Ukrainian society of the past USSR historical periods, and to the revision of the Soviet state system legitimacy. *The scientific novelty* of the article lies in the fact that for the first time the development of the artistic image of father in the Ukrainian cinema of the 1980s is examined, taking into account the social and cultural aspect of the outlined problem. *Conclusions.* The results of the study confirm that the essential characteristic of the artistic image of father in Ukrainian cinema of the “perebudova” period depended on a number of social and political factors, and was often caused by public predictions of the imminent collapse of the USSR.

Keywords: Ukrainian cinema of the 1980s; “perebudova” (“reconstruction”); publicity; archetype; hero; the image of father

Відомості про автора

Володимир Никоненко, аспірант PhD, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3516-7041, e-mail: v.nykonenko85@ukr.net

Information about the author

Volodymyr Nykonenko, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3516-7041, e-mail: v.nykonenko85@ukr.net



Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну

Ігор Печеранський^{1*}, Олена Губернатор¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — проаналізувати трансформацію наративів і пов'язані з ними жанрові метаморфози та художні практики в відеомистецтві та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. *Результати дослідження.* Наголошено, що творчі експерименти відеохудожників 70-90-х рр. ХХ ст. були логічним продовженням розпочатих мистецьких пошуків попередніх 50-60-х рр., ініційованих митцями-структуралістами. Доведено, що в епоху постмодерну активізувався інтерес художників до конституювання «відкритої» комунікації в аудіовізуальній культурі, сформувалася тенденція відеоарту до дематеріалізації об'єкта мистецтва та перетворення глядача/реципієнта на активного учасника, зокрема через реалізацію особливих режимів сприйняття творів відеоарту. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше розглянуто творчі експерименти представників відеоарту епохи постмодерну, які супроводжувалися зміною наративів і появою нових імерсійних та інтерактивних художніх практик. *Висновки.* У 1970-1990-х рр. завдяки розвитку цифрових і відеотехнологій аудіовізуальний ландшафт продовжив свою трансформацію, що особливо помітно на прикладі відеоарту та постмодерністських мистецьких експериментів художників, які почали працювати з «диз'юнктивними» та нелінійними наративами, вдалися до деконструкції традиційних художніх форм на базі моделі «відправник — отримувач» та перетворили оповідь на акт інтеркомунікації в аудіовізуальній культурі, де головну роль відіграє глядач/реципієнт. Дематеріалізація об'єктів мистецтва й символізація медіапростору, тобто створення території, де цілковито панувало електронне зображення, а глядач занурювався в нього, є одним із поворотних моментів під час становлення нової онтології аудіовізуального, яка характеризується зміною й розширенням меж реального та віртуального, переосмисленням значення понять простору, часу та енергії, постає базисом розвитку імерсійних технологій та становлення сучасного інтерактивного мультимедійного мистецтва в ХХІ ст.

Ключові слова: відеоарт; аудіовізуальна культура; постмодерн; наратив; відеоінсталяція; відеоенвайронмент; глядач/реципієнт

Для цитування

Печеранський, І., & Губернатор, О. (2024). Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 67–73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306795>

Вступ

Трансформаційні процеси в відеомистецтві та аудіовізуальній культурі 1970–1990-х рр., тобто в епоху постмодерну, це окрема та малодосліджена тема в межах українського мистецтвознавчого та культурологічного дискурсів. Ці метаморфози пов'язані з активними спробами відеохудожників нівелювати свою «присутність» у просторі ауді-

овізуального твору та передати ініціативу конструювання сенсів і значень глядачеві, а також з їхніми пошуками нових способів актуалізації авторського дискурсу за участі суб'єкта як самодостатньої автономної одиниці. У 1950–1960-х рр. ХХ ст. такі художники-структуралісти та режисери-експериментатори, як П. Гідал, Й. Мекас, М. Ле Гріс та ін., деконструювали структури наративу, водночас виявивши приховані ідеологічні

Надійшла 15.01.2024; Прийнята 24.03.2024

Стаття була вперше опублікована онлайн 27.06.2024

*Автор для кореспонденції

настанови та змістивши акцент з оповідання на сам творчий процес. Їхнє переосмислення традиційних можливостей авторської комунікації було запозичене та творчо осмислене відеохудожниками 80-х рр., які одночасно використовували потік свідомості, внутрішній монолог та вільні асоціації, тобто основні техніки та принципи раннього модерністського роману (В. Джеймс, С. Беккет, Дж. Джойс). Ці експерименти передбачали й те, що відеотехнології використовувалися як самостійні елементи, акцентуючи загальні авторські композиції нарівно з екранними зображеннями, а не лише для репрезентації відеозображень, генерованих художником. Екран перестає просто презентувати реальність і залучається художниками до процесу творення просторів й альтернативних реальностей, де глядач виступав у ролі як звичайного реципієнта, так й активного учасника, що особливо помітно за такими жанрами, як відеоінсталяція, відеоскульптура чи відеоенвайронмент.

Аналіз попередніх досліджень. Перші спроби презентувати відеомистецтво як нову галузь художньої практики можна помітити вже в 1970-х рр. ХХ ст., вони належать самим відеохудожникам (В. Васюлка, Б. Віола, Л. Левайн та ін.). Важливим аспектом дослідження цього напрямку постає прагнення до рефлексії на конкретизації змісту своїх робіт, яке зберігається впродовж усієї історії становлення відеоарту. На увагу заслуговує антологія «Video Writings by Artists» (Bonet, 2017), яка включає близько 30 есе, написаних між 1972 і 1990 рр. митцями, що творили на ранньому етапі відеоарту. У різні часи до цієї теми, зокрема й етап розвитку відеоарту в контексті аудіовізуальної культури епохи постмодерну, зверталися такі автори, як С. Бек, А.С. Вустер, Дж. Голл, Ф. Джиллет, К. Горсфілд, К. Елвс, Б. Коррот, Р. Краусс, С. Куббіт, Р. Маршалл, М. Раш, Й. Шнайдер, Д. Янгблада та ін. З-поміж останніх досліджень варто відзначити роботи Г. Гулдїш (Huldish, 2018), де вона аналізує розвиток відеоскульптури в 1974–1995 рр.; Х. Парк (Park, 2021), що розглядає розвиток відеомистецтва на прикладі транснаціонального й міжрегіонального аналізу японських, корейських і азійсько-американських творів мистецтва з 1960-х до 1980-х рр.; С. К. Й. Люнг, К. В. Й. Чой і М. Юена (Leung et al., 2020) про відеомистецтво як цифрову гру чи публікацію Дж. Тармі (Tarmy, 2020), в якій автор намагається окреслити місце й роль відеоарту в сучасному світі та аудіовізуальній культурі. Українські автори проявляють більше спорадичний, ніж системний інтерес до цього періоду й проблематики в історії відеоарту. Серед небагатьох робіт особливо виділяються статті В. Головей та О. Рудь (2019), які аналізують

соціокультурні передумови відеоарту в контексті розвитку нових цифрових технологій, С. Рибалко та Д. Мосенцевої (2021), що зосереджують увагу на візуальній мові українського відеоарту 1992–2000 рр., чи І. Печеранського (2023) про відеоарт 1960–1970-х рр. як контрверзу до модерного мистецтва та телебачення. Проте, враховуючи відсутність ґрунтовних академічних студій, присвячених зазначеному періоду в історії відеоарту, останній продовжує залишатися актуальним об'єктом дослідження для українських культурологів і мистецтвознавців.

Мета статті — аналіз трансформації наративів і пов'язаних з ними жанрових метаморфоз і художніх практик у відеомистецтві та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну.

Результати дослідження

У статті «Інсталяції відеомистецтва: телевізійне середовище» П. Франк (Frank, 1978) наголошує, що відеоарт, спираючись на технологічну природу відео, працює як з часом, так і з простором, коли монітор задіяно не лише як носій зображення, але і як об'єкт, тому відео «провокує» роботу з простором (р. 204). Невипадково М. Морс (Morse, 1991), описуючи відеоінсталяцію, говорить про особливу авторську техніку створення альтернативних художніх світів, що ґрунтується на симуляції (рр. 157–158). Відеоінсталяція розширює межі візуального образу на екрані настільки, що картинка ніби «звільняється» від екрана й потрапляє в особливе середовище з власним хронотопом. Дії розгортаються назовні: те, що раніше було на екрані, тепер відбувається навколо нас. Під час сприйняття відеоінсталяції увага глядача більше фокусується не на певному художньому об'єкті, а на зв'язках між об'єктом та його контекстом. Коли художник свідомо нівелює сценічний простір в інсталяції, то глядач теж переходить від ідентифікації на рівні сприйняття до перцепції через фізіологію та власну соматіку. Це підтверджує тези про синтез зображального та сценічного мистецтва в рамках єдиного художнього простору та про відеоінсталяцію як перформанс (Ф. Парфат) (Horsfield, 2006). Як тільки художник стирає цей рубіж і занурює глядача у світ загадкових і дивовижних зображень, відтоді він перетворює його на перформера, що намагається відшукати логіку та сенс в хаосі ймовірних значень. Значимо, що саме це зближує новий жанр відеоінсталяції з концептуальним мистецтвом, бодіартом чи ленд-артом.

Відеоінсталяції «Wipe Cycle» (1969) кінорежисера І. Шнайдер та художника Ф. Джиллетта

(Rosen, n.d.) й «Participation» (1969) Н. Дж Пайка — перші роботи, виконані з використанням технології «cloop-circuit», як-от миттєве відтворення відеосигналу чи знімання кількома відеокameraми, що дозволяє використовувати простір між технічними особливостями інсталяції й зображенням, задіяти теперішній час як «присутність», тим самим, уможливаючи медіалізацію (зміщення всередину) людської ідентичності та влади (Morse, 1991), а у випадку з «Wipe Cycle» (1969) — ще й «деконструкцію культури». Дематеріалізація та символізація медіапростору, що вливали на відчуття глядача, досягалася дев'ятьма відеомоніторами та кадрами «живого» простору галереї з камери за моніторами, що створювали проєкцію на екрани з інтервалом 6 та 16 секунд. Йдеться про акт креації, тобто створення території, де цілковито панувало електронне зображення, а глядач занурювався в нього, ніби в фізичне середовище. Це дійсно є одним із поворотних моментів під час становлення нової онтології аудіовізуального, яка характеризується зміною й розширенням меж реального та віртуального, переосмисленням значення понять простору, часу та енергії, а також, за словами К.Р. Гаффман (Huffman, 1999), є базисом розвитку імерсійних технологій та становлення сучасного інтерактивного мультимедійного мистецтва (р. 138). Дійсно, це «поглинання» тіла глядача системою відеомоніторів, що також помітно на прикладі «Participation» (1969), підкреслило одну з головних рис відеоінсталяції — конвергенцію фізичної соматички та машини, технологій, а також спровокувало, на думку Г. Вілліс, дискусію щодо можливості в перспективі позбавитися єдиного тіла на користь множинності віртуальних тіл або використати цю технологію як «протез» (Willis, 2005, р. 76).

Якщо перші відеоінсталяції здебільшого продовжували модерністський вектор розвитку мистецтва (як-от «Sleepcover» (1966) та «Iris» (1968) Л. Левайна, «Video corridor» (1968) Б. Наймана, «Interface» (1975) П. Кампуса та ін.), то з середини 1970-х рр. ХХ ст. почали з'являтися мультимоніторні «відеостіни» (videowalls), тобто синхронізовані та розсинхронізовані відеомонітори з різними планами зображень, синтезовані в єдину інсталяцію, що посилює відчуття живого простору. Наприклад, «Dachau» (1974) Б. Корота, коли 4 близько розташованих один від одного монітори створюють відчуття своєрідного просценіуму й одночасно використовуються художником у такий спосіб, щоб зображення фотографій і відеозаписів концентраційного табору Дахау (Освенцим) не було єдиним, а складалося з дискретних частин, привертаючи увагу глядача до кожного монітора

окремо. Водночас художник не забуває й про фізичний досвід глядача, що підкреслює інтерактивний характер інсталяції, коли той самостійно обирає вектор своїх дій. Г. Гілл у роботі «Tall Ships» (1992) добре це продемонстрував за допомогою цифрової комп'ютерної системи та прийому «зворотного зв'язку», де відповідь машини на дії глядача змістила візуальну презентацію, а художнику вдалося створити відеоенвайронмент, підкресливши в такий спосіб автономність глядацьких інтерпретацій та важливість проактивного творчого імпульсу від глядача.

Перебуваючи в просторі відеоінсталяції, глядач, по-перше, актуалізує одночасно презентативні, репрезентативні та перцептивні можливості сприйняття, де спільно з художником він є частиною перформативного елемента твору, а, по-друге, за словами К. Ілз (Iles, 1990), тримає «критичну дистанцію»: постає частиною твору й суб'єктом рефлексій та інтерпретацій водночас і за термінологією Й. Фіхте є «я» і «не-я». Ця дистанція допомагає зберігати баланс між імерсією й спогляданням твору, що уможливує синтез процесів переживання та аналізу сенсу й змісту художнього твору (р. 19).

Окремо потрібно відзначити роботи С. Дугласа, як-от його трипроєкційну відеоінсталяцію «Evening» (1994), що розповідає про американське телебачення кінця 1960-х рр., коли телемережі почали менше турбуватися про редакційний зміст своїх випусків новин, ніж про підвищення слави своїх ведучих. Акустичні монітори транслювали звук у чітко відведених зонах, а коли глядач віддалявся від джерела звуку, то останній перетворювався на невиразний шум, активізуючи у певному напрямі фізичний досвід глядача. Використовуючи архівні ролики, автор стежить за дев'ятьма новинами, що розвиваються з 1969 і 1970 рр. Сучасні кадри є кольоровими, тоді як супровідні архівні матеріали чорно-білими. Запасний декоративний дизайн і правки-чернетки відповідають виробничим цінностям того часу. В іншій своїй відеоінсталяції «Hors-champs» (1992) С. Дуглас теж демонструє аналітичний підхід і закладає кілька прихованих сенсів. Кілька афроамериканських музикантів живуть у Європі та демонструють джемінг, тоді як їхні записані сесії проєктуються по обидва боки великого окремого екрана. Інсталяція зосереджена на формальності та елегантності презентації, а не на ритмі музики. Вириваючи музику з усталеного контексту (задимленого нічного клубу), С. Дуглас пропонує новий погляд на душу джазу. Художник створює цю інсталяцію в рамках свого дослідження емансипативного потенціалу імпульсів

фрі-джазу, демонструючи власний погляд на візії та сподівання культурної «революції» 1960-х рр. XX ст. На кожному з екранів демонструвався окремий запис виконання музикантів, що також породжувало додатковий пласт значень. За допомогою статичної камери, а також без редагування й роботи оператора було зроблено запис на одному екрані, а на іншому — версія для телебачення з крупними планами та лінійним редагуванням (Douglas, 2002).

З розвитком цифрових технологій відеоінсталяції змінювалися й почали з'являтися відеоенвайронменти — імерсійні композиції, що склалися з великих відеомоніторів, кінематографічних відеопроєкцій та інших додаткових матеріалів, з'єднаних в єдиному просторі інсталяції. Так виник новий жанр у відеоарті, до якого були залучені нарративні та симуляційні техніки занурення глядача всередину твору, що супроводжувалося трансформацією сприйняття та свідомості (Sutton, 2005). Відеоенвайронменти за допомогою відеопроєкцій з попереднім записом «емулюють» фізичний навколишній простір, змушуючи глядача подорожувати цими новими уявними світами й отримувати несхожий ні на що раніше тілесний досвід взаємодії. Тому М. Морс (Morse, 1991) і називає їх «відеоінсталяціями-відображеннями», що особливо помітно на прикладі «Room for St. John of the Cross» (1983) Б. Віоли, де завдяки інтерактивному простору інсталяції сама робота здатна швидко перетворитися на контрольований художником простір, де різні комбінації звуко-світлових ефектів, різні технології, драматизм й імерсійність уможливають ірреальний динамічний світ символічних образів, який більше нагадує театральний перфоманс або кіновіт. Інші роботи — наприклад, відеоенвайронменти М. Люс'є «Obio at Giverny» (1983), Дж. Джонас «Iceland Naples Express» (1985–1988), Р. Майєрс «The Allure of the Concentric» (1985), К. Фейнгольда «The Lost Sonl» (1988) тощо — також підтверджують кілька важливих тез: по-перше, що цей жанр більше корелюється з буденним (побутовим) досвідом і це зближує його з відеоартом; по-друге, його художний статус визначається лише після аналізу всього комплексу інтерпретацій відчуттів і думок, які виникають у результаті перегляду відеоенвайронменту; по-третє, художник тут виступає не з позиції самовираження та створення фіксованих значень, об'єктів і сенсів, а як творець комунікації між відеотехнологіями і глядачем. Перифразуючи відомого американського критика та мистецтвознавця Д. Хангардта (Hanhardt, 1990), відеохудожник за допомогою технік «колажу» та «де-колажу» постає як творцем нової «інтертек-

стуальної» мови, так й аналітиком мови нових медіа, що активно використовує мультимедійні й перформативні форми для соціальної критики та деконструкції наявних структур медіаіндустрії (р. 79).

З одного боку, надихаючись пошуками та експериментами художників-структуралістів 1950–1960-х рр. XX ст., а з іншого — озброївшись передовими на той час інструментами та форматами (VHS, U-matic та Betamax), наступне покоління відеохудожників розпочало постмодерністські пошуки способів фіксації мінливої та невловної реальності. Яскравим прикладом тут є трилогія Д. Бірнбаум «Damnation of Faust» (1983–1987) (Birnbau, n.d.), в якій використані засоби обробки під час створення нелінійного наративу. А також вона адаптувала та впровадила новий метод роботи художників з відеозображенням — «Scratch Video», тобто використання техніки багаторазових тавтологічних повторів відеофрагментів певного оригінального матеріалу, який активно використовували у своїй роботі Й. Довей, Д. Бравез, П. Саваджа та ін.

Ще кілька прикладів постмодерністських творчих пошуків нових наративів. Це й роботи Л. Віоли «Chott el-Djerid» (A Portrait in Light and Head) (1979) та «I do not know what it is I am like» (1986), в яких він насичує символами послідовність зображень, граючи за допомогою зміни світла та ракурсів зйомок з глядацькою увагою, накладає зображення одне на одного та використовує галюциногенний пейзаж, актуалізуючи проблеми сприйняття часу та потоку свідомості, де останній разом з диз'юнктивним наративом покладає в основу форм як «типу організованого хаосу» (Wooster, 1985; Побожій, 2019). Зауважимо, що експерименти в галузі синтезованої, шумової та електроакустичної музики французького відеохудожника Р. Кахена, в межах яких автор вибудовував архітектоніку зображень за законами музичного мислення, використовував візуальні «голоси» в рамках багатоголосної екранної поліфонії своїх антинарративних відеотворів, а створений ним галюциногенний простір з експресіоністськими та імпресіоністськими пейзажами у «Juste le temps» (1983) був, за словами В. Флюссера (Flusser, 1996), цікавою спробою «пикторіалізації музики» та «музикалізації зображення» (р. 138). Варто загадати також і комбінації тіл і предметів та маніпулювання вільними від кінематографічної «рамки» кадрами за допомогою сучасних відеотехнологій у «Celestial Light / Monstrous Races» (1985) Дж. Годдар. Р. Мортанез Ортіс застосовує метод «деконструкції» у «Couplet» (1986), коли відеохудожник використовує невеликий сегмент музичного запису чи

кінофільму й маніпулює звуками та кадрами, перетворюючи усталені образи на нестійкі моменти й за їхньої допомоги реконструює нову історію зі своїм психологічним контекстом. Чи «Art of memory» (1987–1988) В. Васюлка, в якій він чорнобілі архівні кадри Другої світової та громадянської війни в Іспанії синтезує разом зі штучно згенерованими зображеннями, порушуючи хронологію подій та наративність за допомогою особливих технік відеопереходу й тим самим продукує єдиний потік рухомих зображень.

Висновки

Отже, в 1970–1990-х рр. завдяки розвитку цифрових і відеотехнологій аудіовізуальний ландшафт продовжив свою трансформацію, що особливо помітно на прикладі відеоарту та постмодерністських мистецьких експериментів художників, які почали працювати з «диз'юнктивними» та нелінійними наративами, вдалися до деконструкції традиційних художніх форм на базі моделі «відправник — отримувач» та перетворили оповідь на акт інтеркомунікації в аудіовізуальній культурі, де головну роль відіграє глядач/реципієнт. Спроби Б. Віолли використати камеру як «візуальний мікрофон», екранна поліфонія антинаративних відеотворів Р. Кахена, вихід В. Васюлка за кінематографічні «межі» й маніпулювання формами візуальних об'єктів, становлення відеоенвіронменту як жанру відеоарту у зв'язку з активним використанням інтерактивних складників й імерсійних композицій тощо — ці та інші аспекти окреслюють вектори розвитку та особливості динаміки аудіовізуальної культури епохи постмодерну, специфіку формування та трансформації відеоарту як окремої аудіовізуальної екосистеми в другій половині ХХ ст.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше розглянуто творчі експерименти представників відеоарту епохи постмодерну, які супроводжувалися зміною наративів і появою нових імерсійних та інтерактивних художніх практик.

Експерименти художників із інтерактивними відеоінсталяціями переважно закінчуються тим, що більшість нівелює роль митця й віддає перевагу глядачеві, який є співтворцем і повинен мати проактивну позицію під час сприйняття та інтерпретації відеоробіт. За таких умов актуалізується комплекс питань, які *потребують подальшого аналізу та розгляду*, зокрема «поглинання» тіла глядача у зв'язку з візуальним синтезом реального та віртуального простору в постмодерному відеоарті, особливості діджиталізації постмодерністських мистецьких експериментів відеохудож-

ників, концептуалізація відеоінсталяцій як інструмента деконструкції культури та ін.

Список посилань

- Головей, В., & Рудь, О. (2019). Соціокультурні передумови становлення відеоарту в контексті розвитку медіа технологій. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки*, 12(396), 48–52.
- Печеранський, І. П. (2023). Відео-арт 1960–1970-х рр.: контрверсія до телебачення та модерного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 64–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293286>
- Побожій, С. (2019, 6 червня). Відеоінсталяції Білла Віоли: Арттехнологія. Інновація. Традиція. В *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* [Матеріали конференції] (с. 239–240). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Рибалко, С. Б., & Мосенцева, Д. А. (2021). Візуальна мова українського відеоарту: 1992–2000 рр. In *The world of science and innovation* [Conference proceedings] (pp. 285–290). London.
- Birnbaum, D. (n.d.). *Damnation of Faust Trilogy. 1983–1987*. Electronic Arts Intermix. <https://www.eai.org/titles/damnation-of-faust-trilogy>
- Bonet, E. (Ed.). (2017). *Video writing by artists (1970–1990)*. Mousse.
- Douglas, St. (2002). *Every building on 100 west hastings* (Sh. Reid, Ed.). Arsenal Pulp Press; Contemporary Art Gallery.
- Flusser, V. (1996). *Ins Universum der technischen Bilder*. European Photography.
- Frank, P. (1978). Video art installations: The TV-environment. In I. Schneider & B. Korot (Eds.), *Video Art: An anthology* (pp. 204–209). Harcourt Brace Jovanovich.
- Hanhardt, J. (1990). Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art. In D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* (pp. 71–80). Aperture; BAVC
- Horsfield, K. (2006). Busting the Tube: A brief history of video art. In K. Horsfield & L. Hilderbrand (Eds.), *Feedback: The video data bank catalog of video art and artist interviews* (pp. 7–16). Temple University Press.
- Huffman, K. R. (1999). Video and architecture: Beyond the screen. In T. Druckrey (Ed.), *Ars electronica: Facing the future. A survey of two decades* (pp. 135–139). MIT Press.
- Huldish, H. (2018). *Before Projection: Video Sculpture 1974–1995* (C. Lehmann, Ed. & B. Opstelten, Trans.). Hirmer.
- Iles, Ch. (1990). *Sings of the times. A decade of video, film and slide-tape installation in Britain, 1980–1990*. Museum of Modern Art.

- Leung, S. K. Y., Choi, K. W. Y., & Yuen, M. (2020). Video art as digital play for young children. *British Journal of Educational Technology*, 51(2), 531–554. <https://doi.org/10.1111/bjet.12877>
- Morse, M. (1991). Video installation art: The body, the image, and the space-in-between. In D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* (pp. 153–167). Aperture.
- Park, H. (2021). *The making of transpacific video art, 1966–1988* [PhD Dissertation, City University of New York].
- Rosen, M. (n.d.). *Frank Gillette, Ira Schneider: Wipe Cycle. 1969*. Center for Art and Media Karlsruhe. <https://zkm.de/en/artwork/wipe-cycle>
- Sutton, T. (2005). Immersive contemplation in video art environments. *Contemporary Aesthetics*, 3, Article 14. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol3/iss1/14
- Tarmy, J. (2020, January 30). *Video is still a bit player in the art world. Here's why*. Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-01-30/video-art-book-50-years-later-it-still-has-catching-up-to-do>
- Willis, H. (2005). *New digital cinema: Reinventing the moving image*. Wallflower.
- Wooster, A.-S. (1985). Why don't they tell stories like they used to? *Art Journal*, 45(3), 204–212.
- Birnbaum, D. (n.d.). *Damnation of Faust Trilogy. 1983–1987*. Electronic Arts Intermix. <https://www.eai.org/titles/damnation-of-faust-trilogy> [in English].
- Bonet, E. (Ed.). (2017). *Video writing by artists (1970–1990)*. Mousse [in English].
- Douglas, St. (2002). *Every building on 100 west hastings* (Sh. Reid, Ed.). Arsenal Pulp Press; Contemporary Art Gallery [in English].
- Flusser, V. (1996). *Ins Universum der technischen Bilder* [Into the universe of technical images]. European Photography [in German].
- Frank, P. (1978). Video art installations: The TV-environment. In I. Schneider & B. Korot (Eds.), *Video Art: An anthology* (pp. 204–209). Harcourt Brace Jovanovich [in English].
- Hanhardt, J. (1990). Dé-collage/Collage: Notes toward a reexamination of the origins of video art. In D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* (pp. 71–80). Aperture; BAVC [in English].
- Holovei, V., & Rud, O. (2019). Sotsiokulturni peredumovy stanovlennia videoartu v konteksti rozvytku media tekhnolohii [Socio-cultural prerequisites for the incipience of video art in the context of the development of media technologies]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii: Filosofski nauky*, 12(396), 48–52 [in Ukrainian].
- Horsfield, K. (2006). Busting the Tube: A brief history of video art. In K. Horsfield & L. Hilderbrand (Eds.), *Feedback: The video data bank catalog of video art and artist interviews* (pp. 7–16). Temple University Press [in English].
- Huffman, K. R. (1999). Video and architecture: Beyond the screen. In T. Druckrey (Ed.), *Ars electronica: Facing the future. A survey of two decades* (pp. 135–139). MIT Press [in English].
- Huldish, H. (2018). *Before Projection: Video Sculpture 1974–1995* (C. Lehmann, Ed. & B. Opstelten, Trans.). Hirmer [in English].
- Iles, Ch. (1990). *Sings of the times. A decade of video, film and slide-tape installation in Britain, 1980–1990*. Museum of Modern Art [in English].
- Leung, S. K. Y., Choi, K. W. Y., & Yuen, M. (2020). Video art as digital play for young children. *British Journal of Educational Technology*, 51(2), 531–554. <https://doi.org/10.1111/bjet.12877> [in English].
- Morse, M. (1991). Video installation art: The body, the image, and the space-in-between. In D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* (pp. 153–167). Aperture [in English].
- Park, H. (2021). *The making of transpacific video art, 1966–1988* [PhD Dissertation, City University of New York] [in English].
- Pecheranskyi, I. P. (2023). Video-art 1960–1970-kh rr.: Kontraversiia do telebachennia ta modernoho mystetstva [Video art of the 1960s and 1970s: Controversy to television and modern art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 64–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293286> [in Ukrainian].
- Pobozhii, S. (2019, June 6). Videoinstaliatsii Billa Violy: Arttekhnolohiia. Innovatsiia. Tradytiia [Bill Viola's video installations: Art technology. Innovation. Tradition]. In *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: Naukovo-praktychne partnerstvo* [Cultural and artistic studies of the 21st century: Scientific and practical partnership] [Conference proceedings] (pp. 239–240). National Academy of Management Personnel of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Rosen, M. (n.d.). *Frank Gillette, Ira Schneider: Wipe Cycle. 1969*. Center for Art and Media Karlsruhe. <https://zkm.de/en/artwork/wipe-cycle> [in English].
- Rybalko, S. B., & Mosentseva, D. A. (2021). Vizualna mova ukrainskoho videoartu: 1992–2000 rr. [The visual language of Ukrainian video art: 1992–2000]. In *The world of science and innovation* [Conference proceedings] (pp. 285–290). London [in Ukrainian].
- Sutton, T. (2005). Immersive contemplation in video art environments. *Contemporary Aesthetics*, 3, Article 14. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol3/iss1/14 [in English].
- Tarmy, J. (2020, January 30). *Video is still a bit player in the art world. Here's why*. Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-01-30/video-art->

- book-50-years-later-it-still-has-catching-up-to-do [in English].
Willis, H. (2005). *New digital cinema: Reinventing the moving image*. Wallflower [in English].
- Wooster, A.-S. (1985). Why don't they tell stories like they used to? *Art Journal*, 45(3), 204–212 [in English].

New Narratives, Immersive and Interactive Artistic Practices in Video Art and Audiovisual Culture of the Postmodern Era

Ihor Pecheranskyi^{1*}, Olena Hubernator¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to analyse the transformation of narratives, connected with them genre metamorphoses and artistic practices in video art and audiovisual culture of the postmodern era. *Results.* It is emphasised that the creative experiments of video artists of the 70s-90s of the 20th century were a logical continuation of artistic searches initiated by the previous 50s-60s, initiated by structuralist artists. It is proved that in the postmodern era, the artists' interest in the constitution of "open" communication in audiovisual culture intensified, and the tendency of video art to dematerialise the object of art and to turn the viewer/recipient into an active participant was formed, in particular, through the implementation of special modes of video art works perception. *The scientific novelty* grounds on the fact that for the first time the creative experiments of postmodern video art representatives are studied; they are accompanied by the change in narratives, and the emergence of new immersive and interactive artistic practices. *Conclusions.* In the 1970s-1990s, due to the development of digital and video technologies, the audiovisual landscape continued its transformation, which is especially evident in the example of video art and postmodern artistic experiments by artists who began to work with "disjunctive" and non-linear narratives, deconstructed traditional artistic forms based on the "sender-receiver" model, and turned narration into an act of intercommunication in audiovisual culture, where the viewer/recipient plays the main role. The art objects dematerialisation and the media space symbolisation, i.e. the creation of a territory where the electronic image completely dominated, and the viewer was immersed in it, is one of the turning points in forming a new ontology of the audiovisual culture, characterised by changes and expansion of the real and the virtual boundaries, a rethinking of the meaning of space, time and energy, becomes a basis for the development of immersive technologies and the formation of modern interactive multimedia art in the 21st century.

Keywords: video art; audiovisual culture; postmodern; narrative; video installation; video environment; viewer/recipient

Відомості про авторів

Ігор Печеранський, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1443-4646, e-mail: ipecheranskiy@ukr.net

Олена Губернатор, доктор філософії з культурології, викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4197-6184, e-mail: olenagubernator@gmail.com

Information about the authors

Ihor Pecheranskyi^{*}, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1443-4646, e-mail: ipecheranskiy@ukr.net

Olena Hubernator, PhD in Cultural Studies, lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4197-6184, e-mail: olenagubernator@gmail.com

^{*}Corresponding author





Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі

Ганна Савченко

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

Анотація. *Мета статті* — визначити сутність і специфіку оркестрового письма; сформулювати дефініцію поняття «оркестрове письмо». *Результати дослідження.* Проаналізовано дослідницькі підходи у вивченні хорового письма та ансамблевого письма, які склались у сучасному музикознавстві. Коротко розглянуто основні положення концепції письма Р. Барта. Окреслено аспекти розуміння письма, які можуть бути продуктивними в процесі вивчення загальноживаного, проте мало розробленого в музикознавстві поняття «оркестрове письмо». Проаналізовано визначення оркестрового письма в науковій літературі. Окреслено дискусійне поле для формулювання власного розуміння цього поняття. Для виявлення його сутності й специфіки оркестрове письмо розглянуто в кореляції з поняттями «техніка» й «техніка оркестрування». Виявлено сутнісні ознаки оркестрового письма; обґрунтовано його специфіку як почерку композитора, який постає на основі загальних базових правил оркестрування (техніки); представлено оркестрове письмо на перетині загального й особливого. Визначено чинники, котрі мають істотний вплив на оркестрове письмо. *Наукова новизна* полягає: 1) в дослідженні оркестрового письма на основі теоретичних положень Р. Барта; 2) у визначенні специфіки та сутнісних ознак оркестрового письма на перетині загального й особливого, що дозволило відмежувати його від дотичних понять «оркеструвальна техніка» («техніка оркестрування»), котрі розуміються як синоніми; 3) в обґрунтуванні оркестрового письма як системного явища, яке реалізується через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини); 4) у формулюванні осібної дефініції поняття «оркестрове письмо». *Висновки.* Сформульовано осібну дефініцію оркестрового письма як смислово місткого явища. Обґрунтовано нетотожність оркестрового письма оркеструвальній техніці (техніці оркестрування). *Ключові слова:* оркестрове письмо; оркеструвальна техніка (техніка оркестрування); техніка композиції; письмо; техніка; хорове письмо; ансамблеве письмо

Для цитування

Савченко, Г. (2024). Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 74–81. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>

Вступ

Поняття «оркестрове письмо» є загальноживаним, однак мало розробленим. Воно утворює смисловий ряд із суміжними поняттями, такими як «хорове письмо», «ансамблеве письмо», «камерне письмо», «композиторське письмо», які перебували у фокусі дослідницької уваги науковців. Спроба визначити вказане поняття живиться й дослідницьким інтересом, і сучасною композиторською практикою. Остання продукує художні явища, які іноді вкрай складно проаналізувати за допомогою традиційного інструментарію. Отже, постає необхідність обґрунтувати важливість по-

няття «оркестрове письмо» як інструмент аналізу, зокрема оркестрових творів ХХ–ХХІ ст.

Аналіз попередніх досліджень. Хорове письмо досліджено в наукових розвідках О. Заверухи (2017, 2018), О. Приходько (2017), О. Фартушки (2021). О. Заверуха пропонує знаковий, комунікативний і виконавський підходи в осмисленні його сутності, пропонуючи розглядати хорове письмо як знакову систему, що втілює художній зміст твору через систему комунікації «композитор — виконавець (диригент) — слухач» (Заверуха, 2017, с. 55–57). У цій системі хорове письмо набуває категоріального статусу; воно пов'язане з категоріями музичного й композиторського мислення,

композиторської творчості, хорового виконавства, хорознавства (Заверуха, 2017, 2018). У процесі взаємодії між ними хоровому письму відводиться роль підґрунтя, котре поєднує останні три категорії (Заверуха, 2018, с. 409); щодо музичного мислення хорове письмо трактується як його складник (Заверуха, 2017, с. 55); щодо композиторського мислення — як його продукт (с. 58).

Перспективним положенням концепції є фіксація єдності світоглядних настанов і хорового письма як засобу їхнього увиразнення в художньому творі й трактування хорового письма як інформаційного чинника в системі виконавства: «Хорове письмо в діяльності диригента — це розкриття "картини" світу композитора, інтонаційно-стильове прочитання якої втілюється засобами диригентської поетики» (Заверуха, 2018, с. 411).

О. Приходько (2017) в дослідженні хорової музики а *carpella* другої половини ХХ – початку ХХІ ст. термін «хорове письмо», як головне поняття, трактує багатоаспектно. Щодо механізмів нерозривної взаємозалежності мисленнєвого й виразно-технологічного параметрів художньої творчості хорове письмо постає відображенням мислення композитора (с. 21). Як важлива категорія хорознавства воно розуміється амбівалентно — у єдності константних і динамічних якостей. Перші — це «стабільні властивості хорового письма», які позначають хорові твори різних епох, стилів і національних шкіл. Важливо зазначити, що саме вони відрізняють хорове письмо від інших видів письма, зокрема оркестрового (Приходько, 2017, с. 23). Авторка наголошує на важливості виокремлення таких універсальних ознак через недоцільність ототожнення хорового письма із набором (сумою) технічних прийомів, якими композитори послуговуються для втілення художнього задуму. Різноманіття прийомів письма в сучасній хоровій музиці не може бути сталим підґрунтям для теоретичного обґрунтування поняття. У зв'язку з цим О. Приходько (2017) пропонує так звані «стабільні властивості», а саме: «1) врахування вокальної природи хорового мистецтва; 2) вирішальне значення ансамблю; 3) зв'язок музики й слова» (с. 23). Наявність теоретичної моделі хорового письма не заперечує його трактування в динаміці історичного процесу. Хорове письмо, на думку авторки, «... змінюється в умовах різних історичних, національних, індивідуальних композиторських стилів» (с. 3). Враховуючи це, пропонується узагальнювальне визначення цього поняття «.. як суми індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають з характеру хорового виконавства, що є більш доречним стосовно хорових творів, що належать різним композиторам, різ-

ним національним стилям та історичним епохам» (с. 23). Врешті, хорове письмо постає в контексті наукової праці інструментом теоретичного й практичного аналізу (с. 21).

Дисертація О. Фартушки (2021) зосереджується на вивченні хорової поліфонії, а не на хоровому письмі. Автор використовує попередні розвідки, зокрема роботи О. Заверухи (2017, 2018) та О. Приходько (2017), для дослідження поліфонічної природи хорової музики та розглядає її як інструмент для вивчення поліфонії (Фартушка, 2021, с. 64).

Менш розробленим є поняття «ансамблеве письмо», яке, як і оркестрове, часто вживають науковці, не намагаючись надати йому чіткої дефініції. Спробу визначити це поняття зробила дослідниця І. Смірнова (2020). Зважаючи на предмет дослідження — ансамблі мішаних складів — і традиційне розуміння ансамблю як сумісності, узгодженості, злагодженості, що постають в результаті взаємодії виконавців (яка так само детермінована закладеною в нотному тексті узгодженою ансамблевою взаємодією між інструментами), авторка пропонує дефініцію поняття «ансамблеве письмо» з огляду на функціональне співвідношення партій. Отже, на її думку, «... ансамблеве письмо — це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної в творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)» (с. 7). Технологічні прийоми як необхідний складник письма авторка підпорядковує визначальному для ансамблевого мислення принципу гармонійної узгодженості. Таким чином, у визначенні поєднано два підходи в усвідомленні сутності цього поняття — з огляду на композиторську ідею, об'єктивовану в нотному тексті завдяки технічним прийомам, і виконавську інтерпретацію композиторського задуму як адекватне прочитання нотного тексту.

Визначення поняття «оркестрове письмо» міститься в монографії С. Коробецької (2011), присвяченій дослідженню оркестрового стилю в теоретичному та історичному аспектах. Авторка вважає оркестрове письмо похідним та не розглядає детальне вивчення цього поняття як свою мету, що відкриває простір для подальшої дискусії

Теоретичним підґрунтям статті стала класична праця Р. Барта (Barthes, 1972) «*Le Degré zéro de l'écriture*».

Мета статті — визначити сутність і специфіку оркестрового письма; сформулювати дефініцію поняття «оркестрове письмо».

Результати дослідження

На основі здійсненого аналізу доведено, що відправним пунктом у міркуваннях щодо специфіки того чи іншого різновиду письма мають бути структуралістські візії щодо його сутності, представлені в роботах Р. Барта (Barthes, 1972). Р. Барт (Barthes, 1972) досліджує письмо (а саме письмо, проявлене в слові й через слово) в єдності з двома визначальними категоріями — мовою та стилем, які, за його висловлюванням, розташовані по обидва боки Літератури. Згідно з Р. Бартом (Barthes, 1972), мова має горизонтальний вимір, вона є для письменника лише людським горизонтом, територією та її межами, яку дослідник трактує в суперечливій єдності обмежень і потенційних можливостей. Стиль, навпаки, має вертикальний вимір, що зумовлено зануренням в «особистісну, інтимну міфологію автора», у «схованки пам'яті»; виявленням органічних якостей його особистості. Це свідчить, за Р. Бартом (Barthes, 1972), про біологічну природу стилю й про те, що письменник не може його, як і мову, обрати й контролювати, бо стиль постає поза межами його відповідальності (р. 16).

Мова й стиль є продуктами Часу й біологічної особистості автора — вони окреслюють письменнику межі природної сфери. Однак між ними функціонує ще одне утворення, яке Р. Барт воліє називати письмом. Саме у сфері письма автор бере на себе соціальні зобов'язання, обирає певні моделі людської поведінки, виявляє власну свободу. У письмі форма мовлення письменника стає причетною до Історії інших людей. Не випадково, розмірковуючи про сутність Бартових міркувань про письмо, Ю. Крістева (2004) зазначає, що в ній переплітаються дві протилежності — суб'єкт та історія (с. 22). Такий погляд на взаємини мови, стилю й письма дає підстави Р. Барту (Barthes, 1972) визначити перші як об'єкти, а письмо наділити значенням функції.

Розуміючи недоцільність прямого перенесення структуралістської візії письма на музичну мову, стиль і письмо, наголошуємо на тому положенні, яке може бути продуктивним для визначення специфіки оркестрового письма. Мова йде про письмо як сферу, підвладну індивідуальній волі митця, адже, на думку Р. Барта (Barthes, 1972), письмо є актом вибору соціального простору, в який письменник розміщує своє слово (р. 19); за своєю суттю письмо — це «мораль форми». Зау-

важимо, що залучення етичних категорій у такому контексті не є випадковим: вони необхідні досліднику як емпіризм — наголошення на значущості моменту вільного вибору митця й на трактуванні письма як результату цього вибору, результату творчої інтенції. Ось чому, за Р. Бартом (Barthes, 1972), письмо є способом мислити Літературу (р. 19). Істотним тут є слово «мислити», воно розкриває сутність письма в площині особистісної свободи.

Проте, як і в етиці, ця свобода не безмежна, а окреслена Історією й традицією: вони визначають види письма, які може обрати письменник. Водночас, і це вкрай важливо, письмо містить діалектичну єдність свободи й спогадів, адже свобода у письмі реалізується тільки в момент вибору, а далі автор є «полоненим» чужих і своїх слів (Barthes, 1972). Отже, категорія «письмо» вбудовується в смисловий ряд з Історією й Свободою. Р. Барт (Barthes, 1972) зазначає, що, як і свобода, письмо є лише моментом, але моментом найбільш очевидним в Історії, адже Історія має в собі можливість вибору й одночасно вказує на його межі (р. 20). У низці викладених міркувань наголошуємо на чинниках, котрі детермінують вибір письма митцем.

Слід зауважити, що історична сутність письма і, як наслідок, його зміни в історичній перспективі можуть бути ще одним продуктивним науковим положенням в контексті цього дослідження. Р. Барт (Barthes, 1972) зазначає, що єдність класичного письма, позначеного однорідністю протягом століть, за останні сто років французької літератури (нагадаємо, що збірку розвідок «Le Degré zéro de l'écriture» вперше було видано 1953 року) змінюється максимальною розгалуженістю видів письма. Припускаємо, що ті самі процеси, які ґрунтуються на загальних індивідуалістичних настановах європейського постромантичного художнього світу, виявляються і в історичному розвитку оркестрового письма.

Розглянемо питання щодо поняття «оркестрове письмо». Цей термін використано виключно в монографії С. Коробецької (2011), де вона вводить ключове поняття «оркестровий стиль», а «оркестрове письмо» вважає його похідним. Авторка розглядає оркестрове письмо як синонім оркестрової техніки, але відрізняє його від процесу оркестрування, який є більш загальним поняттям. Оркестрування

об'єднує в собі всі оркестрові техніки як складовий елемент, оркестрове звучання як таке, і процес перекладення для оркестру. Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) — це конкрет-

ний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки — це, по суті, правила оркестрової техніки. (Коробецька, 2011, с. 62)

Зауважимо, що поняття «оркестрова техніка» має більш широке значення, тому вживатимемо словосполучення «оркеструвальна техніка», яке в контексті цієї статті є синонімом «техніки оркестрування».

Отже, вибудовуються логічні ланцюжки: правила оркестрування = правила оркеструвальної техніки; оркеструвальна техніка = оркестрове письмо; відповідно, правила оркестрування = правила оркестрового письма. Зазначимо, що такий погляд на оркестрове письмо цілком прийнятний, проте видається, що в запропонованому визначенні бракує деяких важливих аспектів, а саме:

1. Артикуляції *системності* технологічних прийомів, яка є маркером майстерності композитора та показником розвинутої індивідуально-стилістичного начала, із яким письмо корелює. Не випадково в науковій літературі усталеним є поєднання «письма» (ансамблевого, квартетного, хорового тощо) з ім'ям композитора (наприклад, «оркестрове письмо Б. Бартока», «квартетне письмо Л. ван Бетховена»). Вираз «конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів» (Коробецька, 2011, с. 62) вказує передусім на їхню одиничність в межах певного музичного твору, однак не на системність, яка притаманна оркестровому письму як на рівні певного твору, так і на рівні індивідуального стилю композитора.

Письмо є виявом свободи, але не свавілля. Цілком правомірно ототожнювати письмо та техніку, однак поняття «техніка» має власний смисловий відтінок: під технікою зазвичай розуміється система загальних правил. На цій основі й постає письмо як їхня індивідуальна інтерпретація. Як приклад наведемо декілька визначень поняття «техніка композиції». О. Жарков (2021) вважає, що саме поняття досить складно визначити: при звуженому розумінні «техніка» втрачає процесуальність, а при розширеному ризикує перетнутись зі стилем, методом, стилістикою (с. 11–12). Зважаючи на це, пропонуємо два визначення. У першому техніка трактується як система типізованих (загальних) принципів та правил: «...техніка композиції створює правила й цим пропонує композитору типізовані й апробовані процедури відбору й вибудовування елементів музичної мови в цілісність конкретного тексту» (с. 11). У друго-

му увагу зацентровано на конкретній реалізації загальних принципів і правил у музичному творі: «Техніка композиції — провідні принципи, що утворюють систему не тільки відбору мовних елементів, а найголовніше, створюють передумови для поєднання цих елементів у цілісність, а також визначають у загальній формі їхній природний рух-розвиток у музичному творі. Техніка композиції багато в чому вибудовує простір музичного твору, створює його координати й «підтримує» кордони. Цей момент видається важливим для розуміння цього поняття» (Жарков, 2021, с. 12). Зазначимо, що відповідно до наведеного визначення техніка все одно постає загальним координаційним механізмом, який в режимі великого масштабу керує процесом. Детальна реалізація загальних правил при зменшенні масштабного рівня не входить в рамки запропонованого визначення, оскільки це веде до використання термінів «композиторська техніка» (як авторська візія техніки), «композиторське письмо», «індивідуальне письмо» тощо.

Для підтвердження положення щодо трактування «техніки» як системи правил наведемо також думку І. Тукової (2021). Дослідниця, коментуючи наявні в науковій літературі визначення поняття «техніка композиції», узагальнює: «...техніка композиції — це набір певних прийомів, методів роботи, згідно з якими можна опрацювати звуковий матеріал: окремий звук або горизонтальну послідовність чи вертикальну комбінацію звуків» (с. 68). Слід зазначити, що видання, в яких подано визначення сучасних технік композиції та оркестрування, поняття «техніка» найчастіше трактують як загальні правила. Саме в такому розумінні трапляється воно в С. Адлера (Adler, 2002), А. Казелли й В. Мортарі (Casella & Mortari, 2004), С. Костки (Kostka, 2006), Д. Коупа (Cope, 1997), В. Пістона (Piston, 1969).

У тому разі, коли техніка набуває індивідуальної інтерпретації, від дослідника вимагають додаткових пояснень. С. Коробецька (2011), розмірковуючи про співвідношення понять «оркестровий стиль», «композиторська техніка» й «техніка оркестрування» в творах Віденських класицистів, підкреслює підпорядкованість останньої: вона була «...складником композиторської техніки й не набувала самостійного значення в індивідуальному стилі композиторів» (с. 62). Тому, на думку дослідниці, з боку оркеструвальної техніки композиторські стилі відрізнялися незначною мірою. Що стосується оркестрового стилю романтиків, то він ґрунтувався на класичній техніці оркестрування, проте збагачувався новими прийомами, що приводило до індивідуалізації варіантів втілення

базової техніки. «Збагачення оркестрової техніки в епоху романтизму відбувалося в руслі відчутної різноманітної індивідуальних оркестрових стилів у порівнянні з попередніми епохами» (Коробецька, 2011, с. 62). Подальша індивідуалізація упродовж ХХ–ХХІ ст. супроводжується дедалі більшим різноманіттям оркеструвальних технік, власне, тут і постає необхідність у понятті «оркестрове письмо», яке має виразно індивідуальне забарвлення, оскільки це оркестровий почерк композитора. Проте не варто відкидати можливість застосування поняття щодо оркестрування композиторів Бароко чи Класицизму. У партитурах тих епох теж виявляється почерк (письмо) майстрів, лише співвідношення «особливого» й «загального» в ньому буде дещо інше, ніж у творах композиторів ХХ–ХХІ ст. (перевага «загального» відповідно до естетично-художніх настанов доби), і маркери, за якими воно себе виявляє, теж будуть інші (іноді це — найдрібніші і не показні деталі партитури). Перевага «загального» над «особливим» не заперечує реалізації індивідуального начала в оркеструванні композиторів доби Бароко й Класицизму як смислового корелята письма.

2. Артикуляції *детермінантних чинників* оркестрового письма, які обмежують простір свободи композитора (за Р. Бартом (Barthes, 1972), свобода обмежена Історією й традицією). Йдеться про оркестрове мислення композитора, його музичну мову, а також про технічні базові прийоми оркестрування (загальностильові й загальномовні, над якими композитор не має влади). С. Коробецька цитує Ю. Фортунатова, де дослідник підкреслює ідею нерозривного зв'язку між оркестровим мисленням і технікою оркестрування (цит. за: Коробецька, 2011, с. 61), однак у своєму визначенні авторка цей зв'язок оминає. До обмежувально-визначальних чинників, на нашу думку, належить і культура-контекст як тип мислення (світоглядні, аксіологічні настанови та просторово-часові відносини, що склались у культурі-контексті).

3. Більш рельєфної артикуляції *«стабільних властивостей»*, користуючись термінологією О. Приходько (2017). Погоджуємося з думкою дослідниці хорového письма про те, що сучасна композиторська практика демонструє таке різноманіття технічних прийомів, що покладатися на них в намаганні вивести загальні основи оркестрового письма, які були б чинними для оркестрових творів різних епох, шкіл і індивідуальних стилів, вкрай складно. У визначенні С. Коробецької (2011) «стабільні властивості» оркестрового письма згадані, це — «використання інструментальних тембрів» і «фактурних оркестрових засобів»

(с. 62). Уточнюючи й розвиваючи думку дослідниці, сформулюємо поняття «стабільні сутнісні ознаки», притаманні оркестровому письму загалом, незалежно від епохи, стилю та техніки композиції: 1) оперування інструментальними тембрами (і вокальними голосами у функції інструментальних тембрів) в межах оркестрового складу; 2) наявність оркестрової звукоматерії (фактури, тканини); 3) реалізація певного типу (типів) функціонального взаємозв'язку між елементами оркестрової звукоматерії (фактури, тканини).

Отже, пропонуємо власну дефініцію поняття «оркестрове письмо». Під *оркестровим письмом* розуміється детермінована культурою-контекстом, оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування, індивідуальна система технологічних принципів і прийомів, які реалізуються через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини). Слід зауважити, що оркестрове письмо як індивідуально-технічну систему композитор на працьовує на основі базових прийомів (загальномовних і загально-стильових, над якими композитор не має влади). Ступінь співвідношення базових принципів і прийомів оркестрування та індивідуально-стильових особливостей визначає міру оригінальності оркестрового письма композитора. Тому оркестрове письмо доцільно розглядати в проекції загального та особливого. Що більше в оркестровому письмі композитора базового, то простіше буде «вписати» його в певну традицію оркестрування, в школу. Відповідно, зворотна ситуація ускладнює це завдання.

Висновки

Підбиваючи підсумки, зазначимо: 1) поняття «оркестрове письмо» є смислово ємним. Воно може трактуватись як таке, що має стабільні сутнісні ознаки й водночас втілювати ідею граничного різноманіття та індивідуалізації прийомів оркестрування (письмо — простір свободи). Отже, оркестрове письмо може виконувати функцію адекватного аналітичного ключа в процесі дослідження сучасних оркестрових творів (це не виключає можливості оперування цим поняттям під час вивчення творів барокової та класико-романтичної епохи); 2) в оркестровому письмі фіксується співвідношення між «загальним» (загальними базовими принципами та правилами оркестрування, власне, технікою оркестрування) й «особливим» — реалізацією техніки в конкретному творі (творах) композитора; 3) оркестрове письмо детерміноване культурою-контекстом, оркестровим

мисленням композитора, його оркестровим стилем, музичною мовою, технікою оркестрування (загальними базовими принципами та правилами оркестрування), а також композиторським задумом; 4) оркестрове письмо — це не лише прояв конкретних технологічних прийомів (що можна трактувати як набір, одиничний вияв), а й їх системна реалізація через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, звукоматерії).

Новизна дослідження полягає в обґрунтуванні оркестрового письма як складного багаторівневого поняття, сутність і специфіка якого визначаються на перетині загального й особливого; у дослідженні оркестрового письма на основі теоретичних положень Р. Барта; у розмежуванні понять «оркестрове письмо» й «оркеструвальна техніка» («техніка оркестрування»); в обґрунтуванні системності оркестрового письма і його реалізації через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини); у формулюванні осібної дефініції поняття «оркестрове письмо».

Перспективами дослідження є апробація оркестрового письма як аналітичного ключа в процесі дослідження оркестрових творів ХХ–ХХІ ст.

Список посилань

- Жарков, О. М. (2021). Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
- Заверуха, О. Л. (2017). Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*, 57, 54–61.
- Заверуха, О. Л. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 407–412.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність* [Монографія]. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Крістева, Ю. (2004). *Полілог*. Юніверс.
- Приходько, О. В. (2017). *Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3340>
- Смірнова, І. В. (2020). *Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця ХVІІІ–ХІХ століть* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка].
- Тукова, І. Г. (2021). Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 66–77. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>
- Фартушка, О. Д. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндемита, І. Стравінського, О. Щетинського)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозитарій Харківського національного університету мистецтв. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/0342005b-d551-4097-8f91-ac507546cbc6/content>
- Adler, S. (2002). *The study of orchestration* (3rd ed.). Norton.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Editions du Seuil.
- Casella, A., & Mortari, V. (2004). *The technique of contemporary orchestration* (Т. V. Fracchillo, Trans.; 2nd ed.). Ricordi.
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music* (3rd ed.). Prentice Hall.
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. Victor Gollancz.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer.

References

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration* (3rd ed.). Norton [in English].
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [The zero degree of writing followed by New critical essays]. Editions du Seuil [in French].
- Casella, A., & Mortari, V. (2004). *The technique of contemporary orchestration* (Т. V. Fracchillo, Trans.; 2nd ed.). Ricordi [in English].
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer [in English].
- Fartushka, O. D. (2021). *Khorova polifoniia v systemi kompozytorskoho styliu (na prykladi tvorchosti P. Hindemita, I. Stravinskoho, O. Shchetynskoho)* [Choral polyphony in the system of the composer's style (on the example of the work of P. Hindemit, I. Stravinsky, O. Shchetynskiy)] [PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. Kharkiv National University of Arts Repository. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/>

- api/core/bitstreams/0342005b-d551-4097-8f91-ac507546cbc6/content [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *Orkestrovyi styl: Teoriia, istoriia, suchasnist* [Orchestral style: Theory, history, modernity] [Monograph]. Publishing House National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music* (3rd ed.). Prentice Hall [in English].
- Kristeva, Yu. (2004). *Poliloh* [Polylog]. Yunivers [in Ukrainian].
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. Victor Gollancz [in English].
- Prykhodko, O. V. (2017). *Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: Teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody* [A cappella choral music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: Theoretical understanding and performance approaches] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Electronic National Academy of Ukraine on Culture and Arts Management Staff Institutional Repository. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3340> [in Ukrainian].
- Smirnova, I. V. (2020). *Ansambleve pysmo v kamerno-instrumentalnykh tvorakh dlia zmishanykh skladiv u tvorchosti nimetskykh kompozytoriv kintsia XVIII–XIX stolit* [Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed ensembles in the works of German composers of the end of the 18th–19th centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko] [in Ukrainian].
- Tukova, I. H. (2021). Sonoryka yak tekhnika kompozytsii: Dosvid krytychnoho analizu [Sonoric as a compositional technique: The attempt of critical analysis]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 66–77. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969> [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L. (2017). Khorove pysmo yak utillennia khudozhnoho zmistu muzychnoho tekstu [Choral writing as the embodiment of the artistic content of the music text]. *Culture of Ukraine*, 57, 54–61 [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L. (2018). Khorove pysmo v systemi katehorii muzykologii XXI st. [Choral writing in the system of categories of musicology of the 21st century]. *Notes on Art Criticism*, 33, 407–412 [in Ukrainian].
- Zharkov, O. M. (2021). Tekhnika kompozytsii yak movnyi mekhanizm: Vid pravyla do zvuchannia [Composition technique as a language mechanism: From rule to sound]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945> [in Ukrainian].

The Concept of “Orchestral Writing” in Scientific Discourse

Hanna Savchenko

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

Abstract. *The aim of the article* is to determine the essence and specificity of orchestral writing; formulate a definition of the term “orchestral writing”. *Results.* Research approaches in the study of choral writing and ensemble writing, which have developed in modern musicology, are analysed. The main provisions of R. Barth’s concept of writing are briefly considered. The aspects of understanding writing that can be productive when studying the commonly used, but not developed in musicology, concept of “orchestral writing” are outlined. The definition of orchestral writing in scientific literature is analysed. The discussion sphere for formulating the unique understanding of this concept is outlined. In order to reveal its essence and specificity, orchestral writing is considered in correlation with the concepts of “technique” and “orchestration technique”. Essential features of orchestral writing are identified; its specificity as a composer’s “handwriting” is substantiated, that is based on the general basic rules of orchestration (technique), orchestral writing is presented at the intersection of the general and the special. Factors that have a decisive influence on orchestral writing are defined. *The scientific novelty* lies in the following: 1) in the study of orchestral writing based on the theoretical provisions of R. Barth; 2) in determining the specificity and essential features of orchestral writing at the intersection of the general and the special, which made it possible to distinguish it from the tangential concepts of “orchestral technique”; 3) in grounding the orchestral writing as a systemic phenomenon, which is realised through the functional interaction of elements of orchestral sound matter (texture); 4) in formulating own definition of the concept of “orchestral writing”. *Conclusions.* The own definition of orchestral writing as a meaningful phenomenon is formulated. The

non-identity of orchestral writing with orchestration technique (the technique of orchestration) is substantiated.
Keywords: orchestral writing; orchestration technique; composition technique; writing; technique; choral writing; ensemble writing

Відомості про автора

Ганна Савченко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9845-0450, e-mail: lanna2@ukr.net

Information about the author

Hanna Savchenko, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9845-0450, e-mail: lanna2@ukr.net



Фольклорна спадщина Житомирського Полісся: особливості локального функціонування (за експедиційними дослідженнями Олевського району)

Іван Сінельніков

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — висвітлити стан збереження локального функціонування автентичної фольклорно-музичної пісенної традиції Житомирського Полісся (за матеріалами експедиційних досліджень Олевського району); дослідити сюжети та образну символіку фольклорних текстів, що є притаманними визначеному локусу названої традиції. *Результати дослідження.* В основу дослідження покладено фольклорні матеріали, записані у 2010-ті рр. експедицією студентів Київського національного університету культури і мистецтв у селах Олевського району Житомирської області. Під час експедиції було записано близько 100 пісень та понад 200 інформаційних елементів. Експедиція студентів-фольклористів КНУКіМ на той час була одним із перших пошукових польових досліджень в окресленому локусі традиційної культури Центрального Полісся. Доведено, що записані під час експедиції твори яскраво презентують традицію пізньої лірики, яка здебільшого представлена багатоголосними творами в гуртовому виконанні. Зазначено, що найпоширенішими темами та сюжетами названих пісенних артефактів є нелегка жіноча доля, нерозділене кохання, чарування та ін. Виявлено, що в образній символіці календарно-обрядових творів зимового циклу використовуються символи птахів (пов'язані з символами уявного мосту й небесних воріт) та квітки-рожі (символ молодості, краси, здоров'я, який переважно асоціюється з молодою дівчиною). *Наукова новизна* полягає в оприлюдненні та введенні в коло наукового дискурсу нової фольклорно-етнографічної інформації з експедиційних записів від інформантів недосліджених раніше сіл Олевського району Житомирської області. *Висновки.* Складні соціокультурні умови сьогодення актуалізують здійснення нових фольклорних експедицій в окреслений локус музично-виконавської традиції Житомирського Полісся, щоб дослідити стан збереження визначальних ознак фольклорно-виконавської парадигми локального осередку як складника фольклорної традиції українського народу з метою реалізації концептуальних заходів щодо збереження, ревіталізації та актуалізації традиційної культури Житомирщини.

Ключові слова: Житомирське Полісся; Олевський район; музичний фольклор; виконавська традиція; народна пісня; фольклорна експедиція

Для цитування

Сінельніков, І. (2024). Фольклорна спадщина Житомирського Полісся: особливості локального функціонування (за експедиційними дослідженнями Олевського району). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 82–91. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306797>

Вступ

У сучасний непростий період боротьби українського народу за власну державність в науковому та практично-сценічному дискурсі актуалізуються питання, пов'язані з охороною та збереженням еле-

ментів традиційної культури. Вивчення та ревіталізація фольклору є актуальною проблемою, оскільки нематеріальна культурна спадщина виступає органічним складником історичного досвіду народу, а отже — його етнічної пам'яті й національної самоідентифікації.

Українська наука все більше зосереджується на накопиченні локальної інформації та вивченні музичної й етнологічної традиції. Основи такої діяльності були закладені видатними українськими науковцями та митцями — Ф. Колесою, К. Квіткою, М. Грушевським, М. Максимовичем, П. Чубинським, І. Франко, Л. Українкою, О. Потєбнею, А. Кримським, С. Грицею (Поріцькою), А. Іваницьким та ін. Аналіз фольклорних матеріалів, накопичених в етнографічних експедиціях, дає можливість осмислити та реконструювати архаїчні форми традиційної культури, зокрема народно-пісенного матеріалу. На основі цього дослідження музичних і фольклористичних аспектів конкретного регіону отримують аналітичну оцінку й включаються до матеріалів сучасної української музичної фольклористики.

Аналіз попередніх досліджень. Фіксація, осмислення та ревіталізація фольклорної спадщини українського народу історично відбуваються в кількох теоретично-практичних напрямках: фольклористично-історичному, дослідницько-експедиційному, виконавсько-сценічному. Серед фольклористично-дослідницьких праць останнього часу зазначимо праці М. Глушка (2009), Л. Єфремової (2012), В. Осадчої (2012), Ю. Рибачка (2012), М. Скаженік (2013), І. Довгалюк (2016), Л. Троєльнікової (2019), І. Клименко (2020), А. Іваницького (2022), С. Грици (2022), В. Давидюка та Г. Давидюк (2022) та ін. Зокрема, Л. Троєльнікова (2019) акцентує увагу на «...культурологічному осягненні сутнісного змісту категорії “фольклор” як найбільш раннього типу народної художньої культури, в основі якої лежить етнічно-національна картина світу» та підкреслює, що «... музичний фольклор є національним модусом у традиційній культурі українців, який формує ціннісно-поведінкові орієнтири представників цієї спільності». А. Іваницький (2022), розглядаючи сакральні підстави народнопісенної творчості, визначає, що «... обрядовий фольклор, що виник як засіб опредмечення світу за посередництвом магії, був водночас первісною філософією, засобом пояснення світобудови».

Як фольклористична дослідницько-експедиційна праця останніх років заслуговує на увагу монографія І. Клименко (2020), в якій подано типологію та ґрунтовно досліджено географію обрядових мелодій українців Поліського регіону, зокрема й Олевського та інших районів Житомирського Полісся, в контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву. Серед останніх досліджень нематеріальної культурної спадщини окресленого регіону слід також назвати академічне видання «Регіонально-жанрова антологія україн-

ського музичного фольклору»; том IV упорядники антології присвятили обрядовому музичному фольклору Центрального і Східного Полісся (Єфремова & Хай, 2022).

Щодо фольклористичних досліджень, у яких розглядаються виконавсько-сценічні аспекти та питання ревіталізації нематеріальної культурної спадщини українського народу в сучасних соціокультурних умовах (зокрема, явище так зв. «шароварщини» як способу «... репрезентації української культури та ідентичності за допомогою псевдонародного селянського та (або) козацького одягу, елементів побуту», а також музичного матеріалу (В. Єрмолаєва та Ю. Нікіщенко, (2017)), варто відзначити праці І. Павленка (2013), Л. Лукашенко (2023), Р. Цапун, В. Сінельнікової (2023) та ін.; деякі з цих питань у різних аспектах також розглядалися в дослідженнях І. Сінельнікова та В. Сінельнікової (2021).

Мета статті — висвітлити стан збереження локального функціонування автентичної фольклорно-музичної пісенної традиції Житомирського Полісся (за матеріалами експедиційних досліджень Олевського району); дослідити сюжети та образну символіку фольклорних текстів, що є притаманними визначеному локусу названої традиції.

Результати дослідження

Проблема, що розглядається в поданій розвідці, має безпосередній зв'язок з духовною й матеріальною культурою поліщуків, що здавна заселяють Олевський район Житомирської області. На жаль,

подальше існування традиційної народної культури як культури усної традиції нині залежить від таких руйнівних явищ, як звуження жанрової системи, локалізація фольклорних середовищ, нівелювання виконавських особливостей... Це своєю чергою дозволяє розглянути проблему екології культури, одним із ґрунтовних прошарків якої є фольклорна традиція. Вона найбільше незахищена в умовах сучасної культурної ситуації та слугує своєрідним індикатором її соціально-екологічних проблем. (Осадча, 2012)

В обрядовій творчості, зокрема календарній та родинній, яскраво проявляється специфіка світогляду та фольклорного комплексу того чи іншого села. В основу статті покладено висвітлення фольклорних матеріалів, записаних у 2010-х рр. експедицією студентів Київського національного університету культури і мистецтв. Організацію та модерацію експедиційно-польової роботи здійс-

нював автор статті як науковий керівник. Експедиція відбулася близько 10-ти років тому, її матеріали зберігалися у фонді фольклорного ансамблю «Крालиця» КНУКіМ і чекали на ґрунтовне опрацювання. Головним викликом для фольклористів в умовах широкомасштабного російського вторгнення стала необхідність пошуку можливих форм збереження записаних музичних артефактів та, відповідно, оцифровка архівів експедиційних матеріалів. У цьому контексті опрацьовувалися та архівувалися всі матеріали студентських фольклорних експедицій із фонду.

Цінним відкриттям для нас стали аудіозаписи, зібрані студенткою Аліною Князікевич (2010–2012), яка досліджувала стан збереження музично-виконавської традиції в селах Журжовичі, Кишин, Копище, Суцани та Юрово Олевського району Житомирської області. Основною метою експедиційної роботи А. Князікевич (2010–2012) було з'ясування специфіки та стану збереження музичного фольклору конкретної місцевості, яка є однією з найцікавіших у дослідницько-фольклористичному плані. Адже Олевськ є одним із найдавніших поселень Волинсько-Житомирського Полісся. Вперше місто згадується в літературних та історичних джерелах 1488 р., а перші документальні спогади про всі інші села належать до XV–XVII ст. Ґрунтовних фольклористичних пошуків в окресленій місцевості до часу проведення названої експедиції фактично не проводилося.

А. Князікевич вдалося попрацювати з близько 20-ма інформантами — носіями традиційної культури. Це були місцеві селяни: у с. Журжовичі — Кусетка Ганна Василівна, 1944 р.н. (КГВ); Коловальчук Валентина Василівна, 1950 р.н. (КВВ); Деніс Надія Миколаївна, 1950 р.н. (ДНМ); Кондратовець Марія Іванівна, 1955 р.н. (КМІ); Корчук Людмила Миколаївна, 1959 р. н.(КЛМ); Малак Марія Іванівна, 1938 р.н. (ММІ). У с. Кишин основними інформантами були Чорна Тетяна Йосипівна, 1926 р.н. (ЧТЙ) і Невод Варвара Кузьмівна, 1940р.н. (НВК); у с. Копище робота велася з Лодко Ганною Давидівною, 1934 р.н. (ЛГД). Три інформантки було знайдено у с. Суцани: Жовнерчук Ольга Андріївна, 1936 р.н. (ЖОА), Кончик Марія Терентіївна, 1947 р.н. (КМТ) та Онищук Ганна Павлівна, 1939 р.н. (ОГП). У с. Юрово експедиційна група спілкувалася з Талахом Василем Захаровичем, 1931 р.н. (ТВЗ), Талах Тетяною Федорівною, 1944 р.н. (ТТФ), Гриб Євою Матвіївною, 1939 р.н. (ГЄМ), Талах Марією Василівною, 1936 р.н. (ТМВ), Кирийчук Тетяною Григорівною, 1953 р.н. (КТГ).

Методика польового дослідження: записи фольклорних артефактів від названих інформантів

здійснювалися в вигляді музичних і поетичних текстів (аудіо-відеофіксація та письмова транскрипція), фіксації виконавських особливостей та обставин виконання, коментарів щодо особливостей місцевої традиційної культури, описів календарної та родинної обрядовості, фотофіксації побутової атрибутики. Швидкоплинність часу має своїм наслідком різке звуження локальних осередків побутування традиційної культури, тому записувачка під час фольклорної експедиції фіксувала будь-які зразки народної творчості. Від названих інформантів було записано близько 100 пісень та понад 200 інформаційних елементів (розповіді, перекази, прислів'я, легенди, інформація про обставини виконання музичних творів та ін.).

Під час спілкування з носіями традиції збирачка утвердилася в розумінні специфічних ознак фольклору, якими є усна форма творення (народна пісня сприймається, зазвичай, «на слух»), образний спосіб збереження історичних подій у пам'яті поколінь, традиційність, варіативність, колективність. Під час усної передачі традиційних музичних творів слово виступає в органічному поєднанні з інтонацією, жестом, мімікою, мелодією, обставинами виконання. Усі названі вище аспекти були відображені збирачкою в процесі фіксування експедиційних сеансів (аудіо, відео, фото, письмові нотатки в експедиційному зошиті).

Народнопісенна лірика — наймолодший рід фольклору, її становлення відбулося в XVI–XIX ст. Це обумовлює той факт, що повсюдно в Україні саме ліричний фольклор (соціально-побутові та родинно-побутові пісні) фіксується дослідниками в локусах традиційної культури (зокрема в окреслених селах Житомирщини) в найкращому стані збереження, адже в ліриці за предмет зображення обираються не події чи об'єкти, а почуття, переживання, настрої — те, що стосується особистого життя кожної людини. Найпоширеніша тема ліричних пісень — нелегка жіноча доля. Ці пісні, очевидно, складені жінками, що не знайшли щастя в сімейному житті та бачили жорстоке ставлення чоловіка до жінки.

У с. Юрово було записано ліричну пісню «Пливе хмарка» з таким сюжетом: дівчина питає в матері, чому в неї така нещаслива доля: чоловік — п'яниця, який її б'є. Жінка вже не в змозі витримати жорстоке ставлення й вирішує продати свого лихого чоловіка. Але він такий нікому не потрібен, і вона вирішує втопити його в Дунаї (Князікевич, 2010–2012) (тут і далі тексти подаються зі збереження місцевої говірки):

*Пливе хмарка, пливе друга, а за єю сіва.
Чи є в світі ще така, як я нещаслив(а).*

Чи ти мене, моя мамко, в церкву не носила,
 Чи ти мене, моя мамко, долі не вприсил(а)?
 Ох, просіла, як просіла, та ще й як просіла...
 А ліхая, ліха доля слідочком ходил(а).
 Чи ти мене, моя мамко, в купалі не купала.
 Чи ти мене, моя мамко, долі не впрохал(а)?
 Ох, прохала, як прохала, та ще й як прохала.
 А ліхая, ліха доля в куполь заглядал(а).
 Люди єдуть на ярмарок, прямо торгувати,
 А я еду на ярмарок долю продават(и).
 Ох, купуйте ж мою долю, моя доля добра,
 Як нап'ється, зо мной б'ється, не ночує дома.
 Запряжу я сіві воли, сяду на краєчок,
 Тай повезу свою долю, втоплю в Дунає(чок).
 Ох, топить, не попить, а я не втоплюся,
 Прийде дівка воду браті, а я йчуплюс(я).
 Прийшла дівка воду браті, з новими відрами,
 Дай вчеплюсь, ліха доля, обома рукам(и)...
 (ТВЗ, ТТФ, ГСМ, ТМВ, КТГ)

Ця пісня є багатоголосною, записана від гурту з п'ятьох виконавців. Вона є одночасним сполученням близьких варіантів тієї самої мелодії. Верхній голос у цій пісні — провідний, виконує функцію основної мелодії. Нижній голос утворює гармонійний бас, «фундамент», інші голоси підспівують. Неширокий діапазон (квінта) дає можливість виконавцям охопити весь звукоряд, імпровізуючи водночас варіанти основної мелодії. Голоси також можуть перехрещуватися та утворювати різні комбінації, сходяться в унісон і знову переключатися на багатоголосся. Форма строфи чотирирядкова, кожний рядок поділяється на два сегменти. Пісня має силабічний вірш з перемінними стопними організаціями — чотиристоппний ямб з перемінною клаузулою. Числова формула налічує в основі $(4+4+7)(4+4+6)$.

Цей самий гурт із с. Юрово заспівав збирачці ще одну ліричну пісню — «Мне циганка ворожила» (Князікевич, 2010–2012). Сюжет пісні — це оповідь дівчини від першої особи, опис її переживань, вагань щодо подальшої долі. Ворожка пророчить їй загибель, якщо вона вийде заміж, така вже її нещаслива доля. Дівчина не вірить циганці й їде до шлюбу, міст ламається й вона падає в Дунай, де й гине:

Мне циганка ворожила, за ручку брала,
 Як узяла за рученьку, покачала головою.
 Як узяла за рученьку, покачала головою,
 Розкажу я, дівко, правду — твой первий случай.
 Розкажу я, дівко, правду — твой первий случай,
 Як будеш ехати до шлюбу, то втопиши у Дунай.
 Неправдіва, вороженька, не правда твоя,
 Як буди ехати до шлюбу, то вистрою я мост.

Як буди ехати до шлюбу, то вистрою я мост,
 Мост широкий, мост високий, на тисячу вьорст.
 Чугуніє канарейки шумлять и гудуть,
 Молодую Настасію до шлюбу везуть.
 Мост погнувся, поламався, вода потекла,
 Молодую Настасію вона понесла...
 (ТВЗ, ТТФ, ГСМ, ТМВ, КТГ)

Форма строфи пісні — чотирирядкова, кожний рядок поділяється на два сегменти. Пісня має силабічний вірш з перемінними стопними організаціями — чотиристоппний ямб з перемінною клаузулою. Числова формула налічує в основі $(4+4+6)+(4+4+7)$. У рядках проводиться складний принцип складоритмічної організації, кожен з яких має свій варіант співвідношення, між собою різних за довжиною складонот.

Лірична пісня «Ой, п'є чумак, п'є», яка є досить популярною в багатьох регіонах України, була записана у с. Копище (Князікевич, 2010–2012). У пісні розповідається про нещасливе кохання чумака: мати вмовляє його покинути дівчину й пити, а чумаку краще загинути, ніж жити без коханої. Форма строфи чотирирядкова, кожен рядок поділяється на два сегменти. Числова формула налічує $(5+5)+(4+4+7+7)$:

Ой, п'є чумак, п'є,
 В його гроші є,
 За їм, за їм, його родна мати,
 Дробнії сльози лє.
 Ой, сину, сину, дитино моя,
 Покинь, покинь гарілочку пити,
 Бо проп'єши коня.
 Ой, мамко моя,
 Не покину я,
 Не покину, поки не загину,
 Бо солодка...
 Ой, сину, сину,
 Дитино моя,
 Покинь, покинь дівчину любити,
 Бо зведе з ума!
 Ой, мамко моя,
 Не покину я,
 Не покину, поки загину,
 Бо красивая... (ЛГД)

У с. Журжевичі А. Князікевич (2010–2012) записала пісню «Ой ти, коваль, коваль-коваленко». Текст пісні має яскраво виражений розповідний елемент, тому жанрову приналежність твору можна легко визначити — це балада. Зміст балади — нещасливе кохання, що породжує фатальний наслідок. Сюжет у тексті балади викладено від особи коваля: він розповідає про свою дівчину-коханку,

яка причарувала його, заманила до себе в ліжко, потім народила дитину й утопила її.

*Ой ти, коваль, коваль — коваленко,
Чом не куєш, рано-пораненьку?
Чом не куєш рано- пораненьку,
Чи у тебе железа немає?
Чи у тебе железа немає,
Чи у тебе сталі не хватає?
Єсть у міне железа до волі,
Єсть у міне дівка до любові.
Вона ж міне слави наробила,
Ще з вечора постель постиліла.
Ще з вечора постель постиліла,
А з півночі, дітя народіла...
А з півночі, дітя народіла,
А до свста в криницу ходіла.
Ой, дай Божа, снегу та марозу,
Щоб засипала все стьожкі-дарожкі,
Щоб засипала все стьожкі-дорожкі,
Щоб не знали сусєди-ворожкі...
(КГВ, КВВ, ДНМ, КМІ, КЛМ та ММІ)*

Майже в усіх строфах, крім 2-ої й 8-ої, рядки об'єднуються точною римою: «железа не має» — «сталі не хватає»; «железа до волі» — «дівка до любові»; «слави наробила» — «постель постиліла». У тексті балади використовуються такі засоби поетики, як паралелізм («Єсть у міне железа до волі. — Єсть у міне дівка до любові»); синонімія — вживається неускладнений нерозгорнутий синонім («рано-пораненьку»), та анафора — деякі сусідні строфи пов'язані між собою таким чином, що перший рядок строфи повторює текст попереднього рядка, тобто починаються однаковими сегментами: («Чом не куєш рано — пораненьку», «Чи у тебе железа не має»; «Ще й звечора постель постиліла»; «Щоб засипала все стьожкі-дорожкі»). Лексика та образність балади демонструють, що вона належить до порівняно недавнього часу, коли традиційні поетичні засоби стали поєднуватися з оповідальністю, а образність — замінюватися викладенням сюжету.

З аналізу тексту видно, що строфа пісні має силабічне віршування, строфа пісні дворядкова з семантичною формою АБ (аб+вг). Зі слів інформантки (ММІ), другий рядок вірша під час виконання повинен повторюватися. Структура строфи (4+6+4+6), кожен рядок двосегментний. Ритм пісні часокількісний, але з елементами акцентного, що визначається тонізацією каденції: в ритмічних одиницях обидва речення — майже однакової тривалості 8+9; у другому реченні подовжена остання складонота. Крім того, є симетрія у внутрішній структурі рядків: (4+6+4+7), через що

строфа нагадує «період» класичної будови. Під час виконання пісні співачка (ММІ) переходила з лінії основного голосу (1-го рядка) на верхній голос (1-й сегмент 2-го рядка). З цього можна зробити висновок, що пісня є багатоголосною гуртовою.

Балада «Ой жовнаре, жовнарику» з с. Юрово побудована в формі діалогу між жовніром та дівчиною (Князікевич, 2010–2012). Дівчина просить його одружитися, а він просить дівчину, щоб убила свого брата, бо той заважає їхньому щастю, й радить, як краще це зробити. Дівчина виконує все, що їй наказали. А жовнір після цього не хоче брати її за дружину, адже вона вміє чаклувати. Пісня багатоголосна, першу строфу заспіває одна людина, далі підхвачують усі. Структура строфи (4+6+4+4).

*Ой жовнаре, жовнарику, - 2
Сватай мене, молоденьку.
Як же ж мені тебе сватають, - 2
Я боюся твого брата.
Зчаруй, дєвко, брата свого, - 2
Будеш мати міленького.
Як же ж його зчарувати, - 2
Я не знаю де чар взяти...
Иди, дєвко, до калини, - 2
Та ув'ється дві гадини.
Возьми, дєвко, ти тарелку, - 2
Постав гаду пуд головку.
Нехай сонце припікає, - 2
Нехай з гада яд капає.
Вилий, дєвко, яд в бутилку, - 2
Постав брату за горілку.
Брат на конє присежджає, - 2
Сестра з пивом виходжає.
Випий, брате, того пива, - 2
Що я в городі купила.
Випий, сестро, половинку, - 2
То я вип'ю всю бутилку.
Брат ще пива не напився, - 2
Та с коника похилився.
Яке ж міцне, сестро, пиво, - 2
Що з коника похилило.
Ой жовнаре, жовнарику, - 2
Сватай мене, молоденьку.
Як же я тебе буду сватають,
Як ти вмієш чарувати?!
Зчарувала брата свого, - 2
То в мене нема нічого...
(ТВЗ, ТТФ, ГСМ, ТМВ, КТГ)*

У с. Сущани було записано жартівливу пісню «Сію редьку» (Князікевич, 2010–2012). «Сію редьку» — це жартівлива комічна пісня про гуля-

щу дівчину. Кожна строфа пісні складається з двох віршових рядків та приспіву.

*Сію редьку, сію редьку,
Сію, висіваю.
Рости, редько,
На зиму сховаю.
Росла редька чепурненька,
Та й в яру зів'яла.
Як я була молодою,
Той любили хлопці.
Як я була молодою,
Нічого не знала.
Одна мене молодиця,
Невісткою звала.
Тай назвала невісткою...
До колодязя іду.
«Оце ж тобі, дівчинонька,
От комори ключі».
«Ой не буду ключі брати,
Не моя причина.
Не називай невісткою,
Бо не люблю сина».
«Моя дочечка, маленька,
Не вміє робити.
Причешеться, прибереться,
Іде хлопців любити».
Навішала коралій,
Купу білу шию.
«Сватай ти мене, Ванюша,
Або ти, Василю...»
(ЖОА, КМТ та ОГП)*

Наспів та форма строфи твору безпосередньо впливають на сприймання тексту, посилюють властивий йому гумористичний заряд. Мелодія розвивається в тому ж емоційному ключі, що й текст: іронічно домальовує образ дівчини, яка перебирає хлопцями. Мінорний наспів приспіву також підкреслює насмішкуватий зміст тексту. Ладовий устрій мелодії (паралельний мінор — мажор) та акцентний ритм говорять про те, що пісня є більш пізнього походження.

Окрім цих творів, експедиційна група записала низку календарно-обрядових, родинно-обрядових, а також ліричних пісень. Слід зауважити, що «... обрядові наспіви є символами й знаками світобачення та звуковим упорядкуванням суспільних стосунків» (Іваницький, 2022). Щодо пісенних текстів, то, як стверджує А. Іваницький (2022), «... вони також мали в неоліті та десь до доби Середньовіччя сакральний смисл. Але з прийняттям християнства... десакралізувалися. З падінням язичництва тексти й обряди поступово втрачали колишній священний смисл і набували розважального спрямування...» (с. 20–21).

Детальне опрацювання записаних в експедиції фольклорних зразків дає можливість констатувати факт «збереження визначальних ознак народнопісенної... виконавської парадигми» (Фабрика-Процька, 2023, с. 108) окреслених сіл Олевщини як локусу традиційної культури, а також надзвичайну різноманітність системи поетичних образів-символів, що є яскравою ознакою творів усної фольклорної традиції українського народу загалом, а також окресленого локусу Житомирського Полісся зокрема. Наприклад, у с. Юрово (Князікевич, 2010–2012) було записано колядку, в якій простежується символ птахів (завичай найтісніше він пов'язаний із символами мосту й воріт). Адже птахи (найчастіше в народній уяві сокіл, зозуля, голуби тощо) долають той уявний і реальний міст, перелітають «небесні ворота», аби сповістити про новий етап колообігу сонця, природного циклу, людського життя, про початок нового року, пророкують добро, щастя й надію, позитивний перехід (у колядках — на нове коло Сонця, у веснянках — на новий цикл життя природи), а водночас — добробут і статки.

*А в лесі, в лесі, люди гомонять.
Люди гомонять, церкву будують.
Церкву будують з трьома окнами.
З трьома окнами, з трьома верхами.
Перше оkenце, то ясне сонце.
Друге оkenце, то ясний місяць.
Третє оkenце, сокіл вилетів.
Сокіл вилетів, на скамейку сев.
На скамейку сев, крильця розпустив.
А з тих крилечков, річечка тече.
А в той річечці, човничок пливе.
А в том човнику хлопчик сидить.
Хлопчик сидить, стружечки струже.
Якіє прямі, то собі бере.
Якіє криві, то нам віддає.
Запряжемо ми коні вороні.
Та поїдемо на панську гору.
На панську гору, на високую.
А за цим словом бувай здоровий,
Бувай здоровий, красний паничу,
Дождася цих свят, святкуй здоровий.
Святий вечір! (ТВЗ, ТТФ, ГЄМ, ТМВ, КТГ)*

Також поширеним художньо-поетичним образом народних пісень є квітка-рожа — символ молодості, краси, здоров'я, який переважно асоціюється з молодою дівчиною. Колядку з такою символікою вдалося записати у с. Юрово (Князікевич, 2010–2012):

А в неділеньку та й пораненьку,

Пр. *Калина, ой, калина моя,
Ружа червона, ягода.
Ой там Улянка по саду ходить.
По саду ходить, рожу зриває.
Щоб я така, як рожка ця.
Пошла б за пана, за поповича.
За поповичем, так добре жити.
В креслі сядіть, мед-віно піті.
Мед-віно піті, гроші лічіті.
Красная пані, тай за цім словом,
Тай за цім словом бувай здорова...
(ТВЗ, ТТФ, ГЄМ, ТМВ, КТГ)*

В одній із ліричних пісень із с. Юрово (Князікевич, 2010–2012) оберігання рожі порівнюється з оберіганням цноти молодої дівчини:

*Розкопаю гору, та й -2
Да й посію я рожу.
Нехай вітер має, та й -2
Да й рожу повіває.
Неверна сторожа, та й -2
Поципана й рожка.
Мати дочку лає, та й -2
Да й гулять не пускає.
Седі, доню, дома, та й -2
Носі в печку дрова.
Йа дров наносіла, та й -2
В печі затопила.
В печі затопила, та й -2
Вечері наварила...
(ТВЗ, ТТФ, ГЄМ, ТМВ, КТГ)*

Висновки

У наш час фіксація стану збереження та ревіталізація локальних музично-фольклорних жанрів, стилів, виконавських манер, обрядових дій та ін. є надзвичайно актуальним і перспективним напрямом польових фольклорно-етнографічних досліджень. Це урізноманітнює знання щодо традиційної культури та поглиблює розуміння її розвитку, дозволяє шукати засоби популяризації фольклорних джерел у контексті вокального виконавства України на сучасному етапі його розвитку.

Оприлюднення та аналіз записаних у 2010-х рр. в селах Олевського району Житомирщини музичних артефактів дає можливість сформулювати такі висновки: експедиція студентів-фольклористів КНУКіМ на той час була одним із перших пошукових польових досліджень в окресленому локусі традиційної культури Центрального Полісся. Записані під час польової роботи твори яскраво презентують збережену традицію так званої пізньої лірики («Пливе хмарка», «Мне циганка

ворожила», «Ой п'є чумака, п'є» та ін.), яка здебільшого представлена багатоголосними творами в гуртовому виконанні. Найпоширенішими темами та сюжетами названих пісенних артефактів є нелегка жіноча доля, нерозділене кохання, чарування та ін. Щодо образної символіки, відзначимо календарно-обрядові твори зимового циклу (колядки), в яких використано символи птахів (пов'язані з символами уявного мосту й небесних воріт) та квітки-рожі (символ молодості, краси, здоров'я, який переважно асоціюється з молодою дівчиною). Констатуємо, що художньо-образна система фольклорних творів музичної традиції Житомирського Полісся заслуговує на більш детальне й поглиблене вивчення.

Наукова новизна статті полягає в оприлюдненні та введенні в коло наукового дискурсу нової фольклорно-етнографічної інформації з експедиційних записів від інформантів недосліджених раніше сіл Олевського району Житомирської області.

Перспективи подальших досліджень.

У сучасних умовах соціокультурної ситуації, особливо під час воєнних подій з російським агресором, стає дедалі важливішим проведення нових фольклорних експедицій у Житомирському Поліссі з метою вивчення стану збереження фольклорно-пісенної традиції місцевих громад, що є неодмінним складником народнопісенної спадщини українського народу. Це дослідження має на меті реалізацію концептуальних заходів зі збереження, ревіталізації та актуалізації традиційної культурної спадщини Житомирщини.

Список посилань

- Глушко, М. (2009). Купальські пісні Східної Волині з села Дубрівки Баранівського району Житомирської області. *Міфологія і фольклор*, 1(2), 75–84.
- Грица, С. (2022). Парадокси сучасної культури (динаміка взаємодії колективно-індивідуального та індивідуально-колективного). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151>
- Давидюк, В., & Давидюк, Г. (2022). Виховний потенціал західнополіських колісанок в етноісторичній ретроспективі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47(2), 209–216. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-33>
- Довгалюк, І. (2016). *Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції* [Монографія]. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Єрмолаєва, В. С., & Нікішенко, Ю. І. (2017). Явище

- «шароварщини»: пошук дефініції. *Матістеріум. Культурологія*, 68, 27–31.
- Єфремова, Л. О. (Упоряд.). (2012). *Народні пісні Житомирщини (з колекцій збирачів фольклору) [Ноги]*. Наукова думка.
- Єфремова, Л. О., & Хай, М. Й. (Упоряд.). (2022). *Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору: Т. 4. Обрядовий музичний фольклор Центрального і Східного Полісся* (Г. А. Скрипник, ред.). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Іваницький, А. (2022). Сакральні підстави народнопісенної творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134>
- Клименко, І. (2020). *Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Князікевич, А. В. (2010–2012). *Експедиційні записи від мешканців сіл Олевського району Житомирської області*. У особистому архіві автора.
- Лукашенко, Л. (2023). Реконструктивне виконавство фольклору в Україні: зародження, поступ, здобутки (з кінця 1970-х до сьогодні). *Проблеми етномузикології*, 18, 75–92. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2023.18.294832>
- Осадча, В. М. (2012). Класифікація локальних фольклорних традицій у сучасній культурології та етномузикології: міждисциплінарний підхід. *Культура України*, 38, 226–235.
- Павленко, І. (2013). Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*, 4(112), 722–726.
- Рибак, Ю. (2012). Музичний фольклор Волині та Полісся в етнографічному доробку Олекси Ошуркевича. *Матеріали до української етнології*, 11(14), 180–185.
- Сінельніков, І. Г., & Сінельнікова, В. В. (2021). Народномузична традиція в сучасних сценічних практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Скаженник, М. (2013). Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на Полісько-Волинському пограниччі (північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди. *Проблеми етномузикології*, 8, 131–142.
- Троєльнікова, Л. О. (2019). Музично-фольклорні джерела культурного ландшафту України. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 3, 54–60. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.5460>
- Фабрика-Процька, О. (2023). Популяризація лемківського пісенного фольклору у виконавській практиці митців України й зарубіжжя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*, 44, 105–110. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.609>
- Цапун, Р., & Сінельнікова, В. (2023). Реконструкція традиційних новорічних обрядів у творчості студентського фольклорного колективу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 53–66. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884>
- Davydiuk, V., & Davydiuk, H. (2022). Vykhovnyi potentsial zakhidnopoliskykh kolysanok v etnoistorychnii retrospektyvi [Educational potential of Western Polesie lullabies in ethnohistorical retrospective]. *Topical Issues of the Humanities*, 47(2), 209–216. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-33> [in Ukrainian].
- Dovhaliuk, I. (2016). *Fonohrafiuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: Istoriiia, metodolohiia, tendentsii* [Phonography of folk music in Ukraine: History, methodology, trends] [Monograph]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Fabryka-Protska, O. (2023). Populiaryzatsiia lemkiivskoho pisennoho folkloru u vykonavskii praktytsi myttsiv Ukrainy u zarubizhzhia [Popularization of lemko folk song folklore in the performing practice of Ukrainian and abroad artists]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 44, 105–110. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.609> [in Ukrainian].
- Hlushko, M. (2009). Kupalski pisni Skhidnoi Volyni z sela Dubrivky Baranivskoho raionu Zhytomyrskoi oblasti [Bathing songs of Eastern Volhynia from the village of Dubrivka, Baraniv district, Zhytomyr region]. *Mythology and Folklore*, 1(2), 75–84 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2022). Paradoksy suchasnoi kultury (dynamika vzaiemodii kolektyvno-indyvidualnoho ta indyvidualno-kolektyvnoho) [The paradoxes of modern culture (interaction dynamics of collective-individual and individual-collective one)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151> [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2022). Sakralni pidstavy narodnopennoi tvorchosti [Sacred foundations of folk song art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134> [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2020). *Obriadovi melodii ukraintsiv u konteksti sloviano-baltskoho rannotradytsiinoho melomasyvu: Typolohiia i heohrafiia* [Ritual melodies

- of the Ukrainians in the context of the Slavic-Baltic early-traditional melomassive: Typology and geography]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Kniazikevych, A. V. (2010–2012). *Ekspedytsiini zapysy vid meshkantsiv sil Olevskoho raionu Zhytomyrskoi oblasti* [Expedition records from the inhabitants of the villages of Olevsky district, Zhytomyr region]. In the personal archive of the author [in Ukrainian].
- Lukashenko, L. (2023). Rekonstruktyvne vykonavstvo folkloru v Ukraini: zarozhennia, postup, zdobutky (z kintsia 1970-kh do sohodni) [Revival folk performance in Ukraine: Origin, progress, achievements (from the late 1970s to the present)]. *Problems of Music Ethnology*, 18, 75–92. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2023.18.294832> [in Ukrainian].
- Osadcha, V. M. (2012). Klasyfikatsiia lokalnykh folklornykh tradytsii u suchasni kulturolohii ta etnomuzykologhii: Mizhdystyplinarnyi pidkhid [Classification of local folklore traditions in modern cultural studies and ethnomusicology: An interdisciplinary approach]. *Culture of Ukraine*, 38, 226–235 [in Ukrainian].
- Pavlenko, I. (2013). Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti) [On vocal ensembles of contemporary existence (genre peculiarities)]. *The Ethnology Notebooks*, 4(112), 722–726 [in Ukrainian].
- Rybak, Yu. (2012). Muzychnyi folklor Volyni ta Polissia v etnografichnomu dorobku Oleksy Oshurkevycha [Musical folklore of Volhynia and Polissia in the ethnographic work of Oleksa Oshurkevych]. *Materials to Ukrainian Ethnology*, 11(14), 180–185 [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I. H., & Sinelnikova, V. V. (2021). Narodno-muzychna tradytsiia v suchasnykh stsenichnykh praktykakh [Folk music tradition in contemporary performing practices]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2013). Tryriadkovi vesilni naspivy z shestydolnoiu osnovoiu na Polisko-Volynskomu pohranychchi (pivnichna Zhytomyrshchyna): Rytmichni ta zvukovysotni riznovydy [Three-line wedding chants with a six-part base in the Polissko-Volyn border region (northern Zhytomyr region): Rhythmic and pitch variations]. *Problems of Music Ethnology*, 8, 131–142 [in Ukrainian].
- Troielnikova, L. O. (2019). Muzychno-folklorni dzherela kulturnoho landshaftu Ukrainy [The music-folklore sources of the cultural landscape of Ukraine]. *Musical Art in the Educological Discourse*, 3, 54–60. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.5460> [in Ukrainian].
- Tsapun, R., & Sinelnikova, V. (2023). Rekonstruktsiia tradytsiinykh novorichnykh obriadiv u tvorchosti studentskoho folklorного kolektyvu [Reconstruction of traditional new year's rites in the work of student folklore group]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(1), 53–66. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884> [in Ukrainian].
- Yefremova, L. O. (Comp.). (2012). *Narodni pisni Zhytomyrshchyny (z koleksii zbyrachiv folkloru)* [Folk songs of Zhytomyr region (from collections of folklore collectors)] [Notes]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Yefremova, L. O., & Khai, M. Y. (Comps.). (2022). *Rehionalno-zhanrova antolohiia ukrainskoho muzychnoho folkloru: T. 4. Obriadovi muzychnyi folklor Tsentralnoho i Skhidnoho Polissia* [Regional-genre anthology of Ukrainian musical folklore: Vol. 4. Ritual musical folklore of Central and Eastern Polissia] (H. A. Skrypnyk, Ed.). M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Yermolaieva, V. S., & Nikishenko, Yu. I. (2017). Yavyshche "sharovarshchyna": Poshuk definitsii ["Sharovarshchyna": In search of a definition]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 68, 27–31 [in Ukrainian].

Folklore Heritage of Zhytomyr Polissia: Specifics of Local Functioning (Based on Expeditionary Research of Olevsk District)

Ivan Sinelnikov

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is to highlight the preservation state of local functioning of the authentic folk-musical song tradition in Zhytomyr Polissia (based on materials of expeditionary research in Olevsk district); to study the plots and image symbolism of folklore texts inherent to the specified tradition's locus. Results.* The

research is based on folklore materials recorded during the the 2010s by Kyiv National University of Culture and Arts students' expeditions in villages of Olevska district, Zhytomyr region. Approximately 100 songs and over 200 informational elements were recorded during that expedition. At that time, the expedition of KNUCA folklorist students was one of the first exploratory field studies in the defined locus of traditional culture of Central Polissia. It is proved that the works recorded during that expedition vividly present the tradition of late lyrics, which is mostly represented by polyphonic works in group performance. It is noted that the most common themes and plots of the mentioned song artifacts are the difficult fate of women, unrequited love, enchantment, etc. It is found that in the figurative symbolism of calendar and ritual works of the winter cycle, symbols of birds (connected with symbols of the imaginary bridge and the gates of heaven), as well as a rose flower (a symbol of youth, beauty, health, which is mainly associated with a young girl) are used. *The scientific novelty* lies in the publication and introduction into the scientific discourse of new folklore and ethnographic information from expeditionary records of informants from previously unstudied villages of Olevska district, Zhytomyr region. *Conclusions.* Nowadays, complex sociocultural conditions actualise implementing new folklore expeditions in the outlined locus of the musical and performing tradition of Zhytomyr Polissia, in order to investigate the state of preservation of the main features of folklore and performing paradigm of the local centre as a component of the Ukrainians' folklore tradition with the aim of realising conceptual measures for the preservation, revitalisation and actualisation of traditional culture in Zhytomyr region.

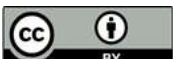
Keywords: Zhytomyr Polissia; Olevska district; musical folklore; performance tradition; folk song; folklore expedition

Відомості про автора

Іван Сінельніков, заслужений працівник культури України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: kralytsya@ukr.net

Information about the author

Ivan Sinelnikov, Honored Culture Worker of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: kralytsya@ukr.net



Весільний обряд на Житомирському Поліссі: до питання збереження традиційної культури (атрибутика та символіка передвесільного циклу)

Раїса Цапун¹, Валентина Сінельнікова^{2*}

¹Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

²Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — висвітлити питання збереження основних етапів передвесільного циклу родинної обрядовості Житомирського Полісся, проаналізувати семантично-змістовний складник обрядодій та функціональний аспект системи персонажів окресленого етапу весільного обряду; дослідити символіку весільних атрибутів, музичного матеріалу та фольклорних текстів, що є притаманними названій традиції. *Результати дослідження.* На підставі польових матеріалів історико-етнографічної експедиції 2011–2012 рр. схарактеризовано комплекс передвесільних звичаїв та обрядів і проаналізовано складники традиційної передвесільної обрядовості, зафіксовані в селах Житомирського Полісся. Автори описують основні атрибути передвесільного циклу, розкривають семантично-символічний складник обрядодій: «змовини», «сватання», «коровай», «вінки». Особлива увага надається опису особливостей випікання короваю як головного символу українського весілля та інших «предметів-маркерів» передвесільного циклу (обрядові пироги — печиво, свічки для молодят, весільне деревце). *Наукова новизна.* У статті вперше оприлюднено, проаналізовано та введено в наукове коло фольклорно-етнографічну інформацію з експедиційних записів від інформантів недосліджених раніше сіл Центрального Полісся. *Висновки.* Зафіксований під час експедиції 2011–2012 рр. матеріал є значущим, оскільки дозволяє сформулювати висновки щодо стану збереження весільного обряду певного локусу, зокрема в аспекті його поступової десакралізації. Етнографічно багатий український весільний обряд Центрального Полісся ще й донині збережений у пасивній пам'яті інформантів старшого покоління та містить значну кількість архаїчних реліктових елементів, зокрема використання хліба в усіх сімейних обрядах, локальне збереження типових ритмоформ обрядових наспівів тощо.

Ключові слова: Житомирське Полісся; традиційне українське весілля; передвесільна обрядовість; коровайний обряд; весільний коровай; весільні пироги; шишки; дарування

Для цитування

Цапун, Р., & Сінельнікова, В. (2024). Весільний обряд на Житомирському Поліссі: до питання збереження традиційної культури (атрибутика та символіка передвесільного циклу). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 92–103. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306798>

Вступ

Тема весілля до сьогодні залишається однією з основних у культурологічно-мистецькому дискурсі обрядів родинного циклу українців. На сучасному етапі фіксації традиційної культури зберігаються та активно побутують дві основні тенденції у святкуванні українського весілля:

за визначенням В. Борисенко (2016), з одного боку — під впливом глобалізації весільний обряд набув універсального космополітичного вигляду, а з іншого боку — «... у містах помітна тенденція до відновлення забутих народних традицій, спостерігається зацікавлення давніми обрядами і прагнення до використання народної символіки й атрибутики» (с. 136). Ці тенденції актуалізу-

Надійшла 27.02.2024; Прийнята 25.04.2024

Стаття була вперше опублікована онлайн 27.06.2024

* Автор для кореспонденції

ють необхідність фіксації та відтворення обрядових дій традиційного українського весілля (як у сценічно-виконавському аспекті, так і в питанні відтворення весільного обряду у природньому середовищі). Український весільний обряд на сьогодні є найбільш збереженою традицією родинно-обрядового циклу, що засвідчують праці видатних українських фольклористів та етнографів XIX–XX ст. — Ф. Вовка, П. Чубинського, Г. Танцюри, О. Курочкіна, Н. Здоровеги, М. Дмитренка, В. Борисенко та ін. Це дозволяє характеризувати дослідження весільної обрядовості як надзвичайно актуальний та перспективний напрям польових фольклорно-етнографічних досліджень та культурологічно-мистецького їх узагальнення.

Аналіз попередніх досліджень. Серед значної кількості науково-дослідних робіт фольклористів, етнографів, культурологів, етномузикологів, істориків щодо збереження весільної обрядовості українського народу (зокрема й у Поліському регіоні) назвемо праці першої чверті XXI ст. таких авторів, як: В. Борисенко (2016), І. Несен (2008), І. Гілевича (2010), З. Босик (2013), В. Калініченко та О. Бабій (2018), О. Кондратюк (2019), Ю. Руснак та Н. Філіпчук (2019), Н. Шкляєвої та Т. Ніколюк (2020), О. Кухаренко (2021), Л. Йовенко та І. Терешко (2022), К. Трачук (2023); Р. Цапун (2004; 2021) та ін. Зокрема, В. Борисенко (2016), використовуючи багатий фактичний матеріал, розглядає структуру й типологію основних сімейних обрядів українців та динаміку їхніх змін упродовж XX ст. На думку дослідниці,

Український традиційний весільний обряд кінця XIX — початку XX ст. містить багато компонентів, пов'язаних із землеробськими, рослинними культами наших предків, магічними уявленнями, давньою обрядовою поезією, символікою. Саме тому інтерес до цього дійства не зникає, а давні й сучасні описи весільного обряду... ще й досі відкривають нові або маловідомі елементи весілля як явища традиційно-побутової культури українців. (с. 86)

І. Несен (2008), аналізуючи архівні джерела та власні польові етнографічні записи, спробувала реконструювати весільний ритуал Середнього Полісся середини XIX–XX ст. Як основу обрядової моделі та її динамічних елементів дослідниця визначила чотири локальні варіанти «шлюбної композиції з відповідною ареальною локалізацією», а також здійснила «аналіз сфері весільних обрядодій» окресленого регіону (с. 261). О. Кондратюк (2019), аналізуючи обрядовість родинного циклу як складник народної

культури Правобережного Полісся, досліджує тему щодо механізмів та принципів творення нових родинних зв'язків (свояцтва). К. Трачук (2023) виділяє як «... найвагоміше символічне та магічне значення весільного обряду» наскрізну тему українського традиційного весілля щодо «... забезпечення багатства молодій парі у майбутньому»; виявляє, що «... для втілення цього концепту обрядове дійство знаходить атрибутивні форми вираження — хліб (коровай, калач), зерно (овес, жито), гроші (монети, паперові гроші) та акціональні форми вираження — садіння на кожух, викуп (тіста на коровай, молоді), обсіпання молодих (зерном, грошима)» (с. 134). В. Сінельнікова (2017) детально досліджує локальні особливості всіх етапів весільної обрядовості українців східної діаспори (Нижнього Поволжя), зокрема значення різноманітних виробів із солодкого тіста у весільній традиції українців Нижнього Поволжя.

Погоджуючись з О. Кондратюк (2019), зауважимо, що «... сучасна соціогуманітаристика надає перевагу дослідженням певних реалій в обмежених ареалах» (с. 591), тобто дослідженням традиційної культури та різноманітних її складників у певних локусах побутування традиції. Відтак питання збереження традиційної культури певних сіл Житомирського Полісся як локальної системи культурної традиції та її відображення у передвесільному циклі родинної обрядовості регіону є актуальним.

Мета статті: висвітлити стан збереження основних етапів передвесільного циклу родинної обрядовості Житомирського Полісся; проаналізувати семантично-змістовий складник обрядодій та функціональний аспект системи персонажів окресленого етапу весільного обряду; дослідити символіку весільних атрибутів (так званих «предметів-маркерів», термін О. Кондратюк, 2019), музичного матеріалу та фольклорних текстів, що є притаманними названій традиції.

Результати дослідження

У 2011–2012 рр. відбулася історико-етнографічна експедиція Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф при ДСНС (керівник проекту Р. Омеляшко), в рамках роботи якої обстежувалися села Кочичине, Березники, Сергіївка, Симони, Миколаївка, Рудня Іванівська, Киянка, Будичани та ін. Ємільчинського, Новоград-Волинського та Чуднівського районів Житомирської області з метою фіксації стану збереження весільної обрядовості регіону в традиційному вимірі та сьогоднішні. Участь в експедиції як збирач взяла Р. Цапун, яка

під час польових досліджень здійснила роботу з інформантами у селах Будичани, Симони, Кочичине, Сергіївка та ін. Загальний звіт щодо результатів експедиції було подано до архіву Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф при МНС. Зауважимо, що значного поширення зібрана етнографічно-фольклористична інформація не мала. Сьогодні одним із жахливих наслідків воєнної агресії РФ проти України відзначаємо масове знищення культурного надбання українського народу. Це зумовлює нагальну потребу збереження нематеріальної культурної спадщини і, зокрема, активізацію заходів щодо її підтримки та популяризації. Це спонукало авторів до оприлюднення та долучення до сучасного наукового дискурсу матеріалів названої експедиції.

Як і в загальноукраїнській шлюбній традиції, у поліському весіллі можна визначити такі композиційні складники, як передвесільну, весільну та повесільну (або післявесільну) частини обряду. Свою увагу зосередимо на передвесільній частині обряду. Засвідчуємо послідовність етапів, що передбачають попереднє розпитування, змовини (зафіксовані нами місцеві назви — «попитини», «попити», «попитки», «договор»), свати («свашина»), коровай (запрошення на коровай, випікання, частування, «рядіння» (прикрашання), випікання обрядового печива), виготовлення свічки, плетення вінків, прикрашання весільного дерева.

Першим передвесільним дійством були *змовини*, проте в окремих селах таку дію називали «попити» (Кочичине), «попитини» (Малоглумчанка), «договор» (с. Березники, с. Сергіївка), «попитки» (Симони). На змовини найчастіше приходили батьки, іноді — рідні батьки з хрещеним батьком (с. Сергіївка), де вони домовлялися про сватання. Ходили батьки без хліба або й з хлібом. Подекуди на змовинах пов'язували рушниками. Усі інформанти наголошували, що раніше саме батьки обирали пару для дітей; основним критерієм такого вибору було походження та статки батьків хлопця чи дівчини — зазвичай «хазяї вибирали хазяїв» (*тут і далі подається зі збереженням місцевої говірки інформантів*) (Цапун, 2011–2012). Переважно зважали на почуття молодих, але «траплялося й таке, що насильно одружували».

Наступною передвесільною дією було *сватання*. У всіх селах ця дія мала назву «сватання», окрім с. Кочичине («свашина»). За спогадами інформантів, щодо цього складника передвесільного циклу обрядів намагалися дотримуватися певних правил, зокрема таких: «Колись до Водохреща не сватали», «Доки не посвятять воду, доти не йшли в свати», «У піст не сватали». Найчастіше сватання

відбувалося в суботу пізно ввечері або вночі. Сватати дівчину молодий ішов зі сватами — батьком і близькими родичами. Старшим сватом обирали брата, дядька чи кума молодого, «обшим, роднішого когось». Важливо, щоб він був дотепним та гострим на язик. Сватів могло бути два, три, сім, дев'ять, «а то й 22»; обирали як парну, так і непарну кількість сватів. Якщо наречений був з багатого роду, то було більше сватів. Запрошували зазвичай тих, хто добре живе, хто є гарним сім'янином.

На сватання йшли бояри та батьки молодого. Старший сват тримав у руках палицю, яку перед сватанням прикрашали, а коли приходили свататися, то сват стукав нею у двері чи вікно (Миколаївка). Як заходили сватачі в хату, то «співали до Бога», віталися: «Добрий вечір тому, / Хто є в цьому домі. / Старому й малому, / Ще й Богу святому». Батьки дівчини їм відповідали: «Дай, Боже». Приходили свати з однією великою хлібиною, замотаною в полотняний рушник чи хустину, та «бутлем» (місцева назва — «генцюр») горілки. Усе це відразу свати ставили на стіл. Іноді запитували, чи приймають їх до хати, і якщо приймали, то просили забрати в них хліб. Якщо батько не давав згоди, то хліб не брав, а як погоджувався, то забирав. Загалом «... у поліських селах побутовали два варіанти звичаю домовленості про шлюб з використанням хліба: обмін хлібом між сторонами та розламування (розрізання) хліба, принесеного сватами» (Кондратюк, 2019, с. 594). Після цього свати запитували, чи продається «т'юлочка» («телушечка») або корівка. А як сватали дівчину з дитиною, то питали, чи продають теличку з телятком.

Перед приходом сватів доньку ховали в комору. Якщо свати були «шутливі», то вони говорили: «Наша теличка спиною не чухається, а молода навіть до печі не тулиться». Коли ж молода не виходила з комори, то казали: «Нема ні телички, ні молодої». Почувши це, вона виходила й довбала п'єч. Сватачі просили її показати, яка вона вправна хазяйка. Жартуючи, їй загадували сажу трусити (Миколаївка). На знак відмови (якщо таке було) дівчина підносила парубкові гарбуза, однак раніше досить часто батьки погоджувалися за принципом: раз уже сватають, «то дівчину треба було віддати», не питаючи, чи люблять хлопець і дівчина одне одного.

Слід зазначити, що в ХХ ст. сватання найчастіше відбувалося вже за домовленістю молодих людей. А як уже «договорились», то молода ставила на стіл «стопки». Молодий за стіл не сідав, доки вони в парі з молодою не підходили до столу. Їм тоді свати наливали першу чарку й різали «крайчика» хліба, який приносив молодий. Вони випи-

вали повільно першу чарку та закушували хлібом і сіллю. Якщо молода випивала горілку й з'їдала хліб, то це означало, що вона погоджується бути дружиною парубок; траплялося, що цю горілку розпивали на весіллі (с. Рудня Іванівська). Після того, як молоді випивали горілку, її розливали всім сватачам. Коли посваталися, батьки благословляли молодих на все добре.

На сватанні традиційно обдаровували рід молодого подарунками: мати давала батькові парубка сорочку, а матері — хустку й рушник. Молодому засватана дарувала сорочку або ж хустку, яку пов'язувала на руку (с. Киянка, с. Симони). Сватів пов'язувала рушниками, а жінкам дарувала хустки або рушники. Іноді сватів також пов'язували хустками. Відомі й поодинокі випадки, коли на сватанні нічого не дарували (с. Симони). Потім молоді запрошували на вечерю близьких родичів — хрещених батьків дівчини та сусідів, а також дівчина кликала дружку. Запрошення на сватання супроводжували такими словами: «На хліб, на сіль і на першу чарку».

Зазвичай на сватанні молоді не сідали за стіл, а було, що і їх садовили (с. Бараші). На сватанні домовлялися, де, коли і як буде відбуватися весілля. Інколи запрошували музик — і тоді гості гуляли всю ніч. Молодій нагадували: «вже засватана і заплакана» (с. Бараші). Вдале сватання завершувало передвесільний етап; після цього починався період приготування до весілля, який міг тривати від кількох днів до кількох тижнів чи місяців. Якщо раптом хтось із молодих передумав одружуватися, тоді батьки «сплачували», також забирали подарунки, і це означало, що «розсваталися».

Наступним етапом було запрошення на весілля. Запрошувати гостей на весілля ходили окремо: наречений зі старшим боярином і наречена зі старшою дружкою. Іноді могло бути два боярини або ж дві дружки. Найчастіше на весілля молода запрошувала (з колосочками й калачиками в руках) разом із дружкою (с. Симони). Подекуди вона носила під рукою замотану в хустину хлібину (пиріжки), але частіше дружка носила під рукою «бухонца» і ще накидала на руку вчетверо складену червону хустку (с. Підлубли, с. Рудня Іванівська) чи рушник (с. Лука).

За три дні до весілля молода з дружкою запрошувала родичів із інших сіл, куди їхали кінями. У власному селі найчастіше дівчина в п'ятницю або в той день, коли пекли коровай, починали запрошувати з тієї хати, де в злагоді живуть молоді сім'ї і де не було в хаті покійника. Часто першими молода запрошувала хрещених батьків, які її за це пригощали. Перед тим, як іти запрошувати, молода вклонялася своїм батькам, цілувала їх, а вони

її благословляли. Від поганого ока мати давала доньці в кишеню скибку хліба, посипаного сіллю, загорнутого в хустинку або «печину з печі, соль і хліб» (с. Сімаківка). На голову дівчині одягали власноруч зроблений вінок. У с. Андріївчичі під час запрошення такий вінок не одягали, а лише прикрашали «лентами»: «Це зараз молодій два рази вінок на голову накладають, і на запрошенні, і на весіллі. А колись не можна було два рази одягати вінок». «Лент» було 10 чи 15, завдовжки по два метри. Часто «ленти» приносили дружки, подекуди їх чіпляли непарну кількість. До «ленти», яка обвивала голову молодої, пришивали багато «лент», які спадали на плечі. Щоб вони добре трималися, їх зшивали, тобто голова засватаної була вся в «лентах». Старші люди «ленти» ще називають «бинди». Іноді під час запрошення молода була в хустці, а на груди їй чіпляли квітку (с. Симони). Дружку перев'язували «лентою» (с. Киянка). Дівчина, зайшовши до хати, клала на стіл два пиріжки або хліб, кланялася й промовляла: «Добрий день! Просив батько, просила мати, і я прошу на хліб, на соль і на весілля. Приходьте!». У кожній хаті молодят пригощали, деінде молода запрошувала водночас і на весілля, і на коровай (с. Кочичине).

Після запросин гостей на весілля молода ходила запрошувати свекруху, іноді навіть зранку в день весілля разом із дружкою (с. Березники) або ж після вінчання. Із церкви молодята поверталися окремо: молодий їхав до своєї хати, а молода — до своєї. Потім її випроводжали до молодого запрошувати свекруху. Там вона падала навколішки, біла поклони й просила на весілля, а свекруха її пригощала (с. Велика Глумча).

На сьогодні в окремих селах збережено звичай, згідно з яким наречені-сироти перед весіллям йдуть на «могилки» до батьків, аби просити благословення. Молода підходила до кладовища, хрестилася й віталася: «Добрий день чужому селу». Уклонялася, промовляючи: «Прошу Вас на свадьбу. Вашої землі не чіпаю, а на свадьбу приглашаю». — Так три рази приглашала» (с. Березники). Або ще такий варіант: «Я йду до вас і прошу вас, мамо й тату, а ви до мене не приходьте». Тоді молода клала на могилу чотири пиріжки, свічку, закуску й поминала» (с. Неділище).

У селах Кривотин та Малий Кривотин проживають переважно поляки, відповідно весільні традиції в цих осередках мають деякі відмінності, хоча є й чимало спільних ознак. На відміну від українок, на весілля запрошувала не молода, а баба-повитуха. А якщо й запрошувала, то в «ленти» не вбиралася. Заходячи до хати, вона спочатку віталася: «Нехай буде похвалений Ісус Христос»

(польською), а потім говорила: «Просили тато і мама, і я прошу на хліб, на соль і на весілля» (с. Кривотин).

Передвесільна субота мала окрему назву — «Коровай». Коровай є обов'язковим атрибутом і «найстійкішим символом весільного обряду» (Борисенко, 2016, с. 253). Процес його випікання, у порівнянні з іншими обрядами, діями та ритуалами, пов'язаними зі вступом двох людей у шлюб, є узвичаєним. Тривалому обряду випікання короваю притаманні різноманітні ритуали, перестороги й магичні ознаки; він супроводжувався ритуальними піснями, адже «... здавна хліб в українській традиції символізував добробут і благоденство, плодючість і продовження роду. Така висока смислова навантаженість хліба-короваю існує й понині в поліському коровайному обряді» (Войтюк, 2004, с. 107). За спогадами інформантів, раніше коровай пекли напередодні весілля в суботу (у с. Осова — у п'ятницю) і в молодого, і в молодої.

Запрошення на коровай було обов'язковим складником коровайного обряду. Запрошувала на коровай мати або хрещена. Кого будуть запрошувати в коровайниці, знали заздалегідь; це були «намечені» десь до десяти жінок так званого «продуктивного віку» (Войтюк, 2004, с. 107), найчастіше з родини чи сусідів. Брала таких «бабей, у яких добра житка», щоб добре жили з чоловіком у першому шлюбі та мали дітей. Удовиці, «баби — одиночки» й рідна мати коровай не пекли. «На коровай запрошували щитай всіх... Це ж тако не підеш, це ж вибирають. Може ти розвідниця, може в тебе другий чоловік, — тобто не має права» (Цапун, 2021, с. 355). Під час запрошення мати ходила з палицею або різкою, стукала нею в двері й так «заганяла» коровайниць. Іноді запрошували чотири коровайниці, які замішували тісто, вони ж і запрошували на коровай (Курчиця).

Особливим складником коровайного обряду був заміс короваю. Коровайниці були в святковому одязі — вишитій сорочці, фартусі, рясній спідниці; голову пов'язували білою хустинкою. На коровай вони не приходили з «голими руками», а приносили борошно, яйця, сало, цукор, жито в мисці або в хусточці, хлібину. Подекуди борошно приносили лише близькі родичі. «Це як на коровай іти, то тра брати муку, тра брати яйця... У велику миску насипали гіркою борошно та обкладали навкруг яйцями. Все зав'язували білою хустиною і так ішли на коровай» (Цапун, 2021, с. 355).

Збиралося коровайниць багато, а місили коровай дві чи три (с. Підлуби, с. Рясне, с. Лука), чотири (с. Киянка), шість (с. Степанівка) жінок. «Звичай виконувати всі дії у парі ніс символіку парності. Саме при такій умові наречені повинні були щас-

ливо прожити в парі усе своє життя» (Цапун, 2021, с. 356). Заміс короваю благословляла мати. Вона ставила на стілець «п'ікельну» діжку (ночви), тоді сіяла борошно й висипала його в діжку, яка в хаті завжди стояла на покуті: «Колись, як спекли хліб, то діжку пошкребли лопаткою і вливали водичку, і муку сипали. Це щоб була закваска» (с. Симони). Борошно на коровай мололи жорнами дружки та світилки.

Перед виготовленням короваю коровайниці мили руки, хрестилися й «дозволялись»: «Староста-постароста, дозвольте коровай замісити». Усі відповідали: «Хай Бог благословить!» І так повторювали тричі. Гості співали: «Благослови, Боже, / Ти матінко тоже. / Цей день звеселити, / Коровай замісити» (с. Червона Воля). Мати молилася, хрестила й кропила свяченою водою борошно. Розчиняла коровай найстарша жінка, а місили дві або й більше коровайниць. Інколи ввечері, перед короваем, приходила хрещена мати і вчиняла на ніч коровай (с. Неділище). Як починали місити, то батьки ставали під сволоком і говорили: «Божа мати коровай місить. / Анголята воду носять, / Молодому й молодій щастя й долі просять» (с. Андрієвичі). Перед замісом коровайницям давали по чарці горілки, а ті приказували: «Дай Боже, в добру пору почати, а в кращу скінчити»; або: «Щоб молоді були щасливі!». Жінки виливали в коровай молоко, вбивали яйця, місили.

Увесь коровайний обряд супроводжували піснями: «А в нашому саду, / Тютюрка несеть(я). / Да знесла двадцять яєць, / Дай у наш короваєць» (с. Червона Воля). У с. Кривотин до короваю додавали ще й родзинки. Замісивши коровай, чотири коровайниці цілувалися навхрест над тістом і хрестили кутки (с. Курчиця). Діжку ставили в тепле місце, потім підмішували цукор. Тісто треба було вимішувати тричі. Коли коровай підходив, мати розпальовала піч, а тоді йшла запрошувати на коровай. Коровайниці співали: «Ой Таніна матьонка по сусідочках ходить. / По сусідочках ходить, да сусідочок просить».

У процесі виготовлення короваю кожному весільну дію благословляли, тому перед випіканням коровай благословляли: «Божа Мати, поможи нам коровай виробляти. Коровай виробляти, дітей звеселяти» (с. Бараші). Головна коровайниця відбирала тісто і всім потрохи давала. Голими руками тісто з діжки не брала, а рушничком чи хусткою й лише один раз. При цьому коровайниці багато співали. Кожна місила цього «бохана». Добре вимісивши, складали «бухонець на бухонець». Скільки було коровайниць, стільки було й «бухонців». Спочатку клали один великий «бухонець», другий — менший, а третій — ще менший

(с. Підлубли). Якщо місили шість коровайниць, то було й шість «бухонців».

На дно короваю клали корж, який присипали зерном, маком (с. Степанівка), грішми. Посередині короваю клали навхрест два або чотири сирих яйця, що символізувало плодючість роду. Виделкою робили «заглибинку» для яєць, співаючи. Відомі поодинокі випадки, коли для короваю вибирали яйця без зародку, щоб у молодих не було багато дітей (с. Неділище). Цього не можна було робити, бо в тих, хто так діяв, уже не народжувалися діти.

Із прісного тіста ліпили різні «в'юшки» — листочки, хрестики (с. Степанівка), калачики (с. Осова), шишечки, квіточки, голубів і прикрашали їх поверх яєць. Зверху коровай обсипали просом або робили квіточку з проса, бо «просо — то здоров'я, бо це прозьба за здоров'я» (с. Підлубли). Навколо короваю робили з тіста «обручик». Траплялося, що випікали ще три менші короваї (с. Березники). А також, окрім короваю круглої форми, виготовляли ще коровай «пиріжками». Пекли їх два або три дека, «щоб ділитись хлібом» рідних батьків, хрещених та всіх гостей — кожному з них пекли по два пиріжки (пампушечки) (с. Велика Глумча, с. Кривотин, с. Киянка). Давали такі пампушечки й коровайницям, коли вони вже йшли додому (с. Курчиця). Перед випіканням такого короваю деко змащували лляною олією, аби не приставали, і тоді клали пиріжки. А ще раніше коровай пекли на капустиному листі (с. Кривотин).

Слід згадати ще один обов'язковий складник коровайного обряду — *вимітання печі*. Перед «усаджуванням» короваю мати або старша коровайниця вигортала коцюбою піч чи вимітали її «помелом» (снопом соломи). В окремих селах піч вимітав лише чоловік (с. Серби). Коли вимітали піч, то жартували: коровайниці обмазувалися сажею, малювали «віхтями» свах і всіх коровайниць, кожна з яких обписувала «уголиною» комин. Чоловікові, який вимітав піч, коровайниці малювали вуса з сажі, а він їх вимазував сажею. Особливими атрибутами були *свічки у короваї*: перед тим, як саджати коровай у піч, в нього встромляли свічки. У кожному селі їх була різна кількість: одна (с. Миколаївка), дві, чотири (с. Рясне) та багато невеличких свічок; разом з ними коровай і випікали. Усі спостерігали, як свічки горіли, адже по них передбачали долю молодих. Якщо свічки не гасли, коли саджали коровай у піч, — то на добро; якщо ж хоч одна свічка погасне, то це поганий знак для молодих (с. Сімаківка).

Перед *випіканням короваю* відбувалися різні ритуальні магічні дії, обов'язково промовляли за-

мовляння. Коровай стояв на столі, а коровайниці співали, ходячи навкруги (треба було тричі обійти коровай) (с. Сімаківка). Зроблений коровай жінки піднімали над головою і з ним співали та танцювали. Таке магічно-ритуальне вшанування печі та родинного вогнища під час випікання весільного хліба зафіксовано в с. Курчиця. Чотири коровайниці брали вічко від діжки, застеляли його рушником, клали хлібину й біля печі піднімали вічко з хлібиною, співаючи: «Наша піч рогоче, (двічі) / Короваю вона хоч(е). / А припічок залягається. / Короваю дожидається». Під час співу вічко піднімали й опускали (Курчиця). Саджали коровай у піч на лопаті лише ті коровайниці, які його місили. Перед тим вони закривали двері й нікого не впускали до хати. Сват клав лопату на припічок, а дві жінки, які місили коровай, брали миску з короваєм і ставили її на лопату. Коровайниці співали: «Губата ліпила, / Носата місила, / А чорнявая красива / Й у піч посадила» (с. Червона Воля). Доки коровай був у печі, доти сиділи мовчки й не співали, «аби не сів коровай» (с. Степанівка). Траплялося, коли поставили коровай у піч, то, «для годиться», накривали на стіл. Усіх коровайниць пригощали; вони танцювали з «хлібною» лопатою, стрибали, стукали в стелю, піч оббивали, співали й заглядали в неї — «Були всякі шутки, роготіли».

Після того, як коровай поставили у піч, коровайниці в одній мисці мили руки. Тоді вмивали цією водою одна одну, ще й обмазувалися тістом і борошном. Чоловіка, який піч вимітав, жінки також обмазували. Воду виливали під родюче дерево — яблуню, вишню або калину. Співали тричі: «Коровайниці руки мили, / Под вишеньку воду лили. / Щоб вишня родила, / Щоб Валя Колю любила». Миску, в якій вони мили руки, дві головні коровайниці топтали й тричі перекидали через хату: одна кидала, а інша дивилася, як вона стане — якщо дном до землі, то добре. І дівчата-дружки бігали кидати миску: «у яку сторону падала, туди й заміж піде».

Коровайниці пильнували за короваєм, співаючи: «Молодіє молодіці, / На стіл не злягайте, / На стіл не злягайте, / Коровай доглядайте. / Щоб коровай не засмалився. / Щоб хазяїн не сварився» (Миколаївка). Л. Войтюк (2004) відзначає: «Існувала прикмета: як посадять коровай у піч, стежать, хто першим зайде до хати — чоловік чи жінка. Так намагалися визначити, якої статі буде перша дитина в подружжя. Це ще раз підтверджує значення короваю як символу продовження роду» (с. 110).

Коровай випікали в печі близько двох годин. Коли витягали його, то також зачиняли двері «від злого ока». Іноді він «виростав» такий високий, що його не можна було з печі витягти, тоді

під розбирали. Аби витягти коровай з печі, також просили благословення в матері: «Позволь, мати, коровай виймати». Коровайниці придивлялися, чи вдався коровай: якщо він був вдалим, молодим пророкували щасливе подружнє життя, а якщо потріскався чи згорів, то було «на погану житку». Вважали, що «по короваю — правда». Ще казали: «Якщо коровай лопнув, то молода нечесна». Спечений коровай збризували горілкою та накривали рушником; у місці він стояв доти, доки охолоне (с. Осова).

Окремо слід розповісти про *прикрашення короваю*, яке «було кульмінаційним моментом обряду» (Войтюк, 2004, с. 110). Спечений коровай ставили на вічко з діжки, застелене рушником, хусткою або скатертиною. Вічко «оперізували» рушником. Коровай прикрашали барвінком, рутою, живими квітами й обов'язково калиною, а також квіточками зі «стружки», які були «од руки роблені». Довкола короваю плели віночок з барвінку, обплутували червоними ниточками (с. Симони). Слід зауважити, що «... прикрашення короваю зеленню не було розповсюджене на всьому Поліссі. На Малинщині єдиною прикрасою були шишечки та голуби з тіста» (цит. за: Войтюк, 2004, с. 111). Під час прикрашення короваю коровайниці співали: «Короваю-короваєчку, / Як я тебе величаю. / Як я тебе вбираю. / У вишневі квіти, / Щоб любилися діти. / Щоб любили-цілувалися, / Щоб люди дивувалися». Поверх короваю клали рушник. У с. Сергіївка коровай прикрашали перед розподілом.

Траплялися поодинокі випадки, коли господар викупляв у коровайниць коровай (с. Підлубли), потім його з піснями виносили до комори або ще ставили на піч. Спеченим короваем усіх пригощав господар. Коли закінчувався коровай, то весільна мати роздавала всім коровайницям по три колосочки й одному калачику (с. Симони). На коровай ще пекли шишки, які також роздавали коровайницям (по дві), коли ті йшли додому.

Слід зауважити на тому, що «... обряд створення нової родини... супроводжувався великою кількістю народних звичаїв та обрядів із... коровами, різними видами ритуальних весільних хлібів та печива» (Шкляєва & Николюк, 2020, с. 190). Отже, окрім обрядового хліба-короваю важливе місце в весільному обряді посідало обрядове печиво.

У весільному обряді досліджуваних сіл Центрального Полісся особливої семантики набували так звані «парові» пироги. Для молодих спеціально пекли в один день з короваем два хліби: зазвичай — «парові» пироги, зрідка — парні калачі (с. Осова) або «парові» книші (с. Симони).

Н. Шкляєва та Т. Николюк (2020) зауважують: «Обов'язковим було весільне печиво «пара» — два невеликі хлібці, спечені разом і політі зверху медом». Ліпили «парові» пироги з тіста, замішаного на коровай; пекли їх дві коровайниці й молодому, й молодій. Тіста брали стільки, скільки вмещалося в руки, його не відкидали й не додавали. Два пироги, найчастіше довгастої, рідше — круглої форми, з'єднували поперечною косичкою з прісного тіста поверх пирогів уздовж; молодята, зазвичай, вінчалися з ними. Молодий і молода носили власні парні пироги, а коли молодят саджали за стіл, то їх клали перед ними. Їх ніхто не мав права ділити, лише через тиждень після весілля їх різали на «пироги».

Випікався також пиріг для дружок. Це робили свахи з боку молодого, які спеціально пекли пироги з маком і давали їх дружкам, які співали на весіллі. У молодого такий пиріг ділили світилкам (с. Осова). Інколи цей пиріг ніс молодий, а дружки в нього його просили. Коли молодий пригощав дружок пирогом, то вони співали: «Як дали пирога, / То дайте й топора. / Розрубать пирога. / Порубаємо да питаємо, / Чи смачне, чи спечене». Або: «Який ваш пирог добрий, / Щоб вам такий вік довгий» (с. Червона Воля).

Пекли ще хлібину, з якою молоді запрошували на весілля: її зав'язували в хусточку, і «ніде її не можна було забувати». У с. Кривотин пекли велику «буханку», яка стояла на столі біля молоді; цю хлібину ділили водночас із короваем. Траплялося, що такий хліб пекли тричі, і він не вдавався — «тоді й життя не було в молодих». Слід також наголосити, що «... коровайний обряд зберігся з численною кількістю пісень, тому весь процес, від замішування тіста до випікання короваю, супроводжується обрядовими піснями» (Цапун, 2021, с. 356).

Надзвичайно символічним атрибутом весільного обряду були *свічки для молодих*. На весіллі, коли пекли коровай, тоді й виготовляли свічки, «довгі та «грубі», сантиметрів по сорок», але свічка молодого мала бути трішки довшою. Робила свічки хрещена мати; під час виготовлення віск качали «від себе», а перед виготовленням просили благословення — «на добро молодим». Коровайниці оздоблювали свічки «стружками», листочками з барвінку та прив'язували до них колосочки, перев'язували червоними нитками. У молоді на порозі свахи з'єднували свічки до купи (с. Серби, с. Велика Глумча). Іноді ці свічки з'єднували на порозі в хаті молодого, коли той ішов з дружиною до своєї оселі. Мати нареченого виходила на поріг, і відбувався обряд «спаровування свічки»: молода й свекруха ставали однією ногою на поріг

і їх «спарювали». Таким чином «... символічний акт об'єднання відбувався на порозі хати, тобто на лінії розмежування «свого» і «чужого» простору», а відтак наразі — «своєї» і «чужої родини» (Кондратюк, 2019, с. 599). Рідше такі свічки з'єднували перед розподілом короваю. У селах Малий Кривотин та Кривотин зазначали, що «... свічки були лише в українців. Вони їх якось міняли. Там у них великий почот — мінять свічки». Свічки весь час «світили» в парі: з ними йшли до вінчання, у хаті їх ставили на стіл у глиняний горщик або в склянку з зерном, чи «встромляли» в крайчик хлібини (у «верхню шкуруну»). Раніше ще до свічки клали гроші (10 рублів у с. Андрієвичі).

Під час весілля свічки завжди стояли на покуті перед образами та перед молодими, після вінчання їх запалювали. І як «хлібом перекликали», то також запалювали. Як везли молоду до молодого, то свічки вона забирала із собою. Якщо свічки горіли яскраво, то вважалося, що така й у подружжя буде «гарная житка», а якщо одна свічка горить, а інша згасне — «не буде доброї житки». А якщо обидві свічки погано горять — то так і житимуть. Кажали, що «це була правда». По свічках ще визначали, чи буде молодий хазяїном. Свічки-недогарки «із шкоринкою і грішми» молода все життя зберігала в скрині. Коли вона помирала, то їх клали в труну (с. Симони, с. Андрієвичі).

У передвесільному циклі вирізняється *обряд «вінки»*, який був своєрідним прощанням нареченої зі своїми подругами. Найчастіше ввечері, коли пекли коровай, збиралися дівчата, щоб плести віночки (подекуди — серед тижня). У цей вечір дружки плели на коровай вінок з вічнозелених рослин: «Як спечуть коровай, то тоді вінок наклали на коровай» (с. Курчиця). Для молодої плели вінок з барвінку — так званий «ковпак» (с. Березники). Також плели «коронки», тобто квіточки під вельон. Молодому плели вінок «до шапки» (с. Курчиця), боярину — з барвінку та «стружки», який він викупляв. Дружки цей вінок чіпляли йому на руку (с. Курчиця). Дівчата також робили букетики для гостей з живих та паперових квітів; для їхнього виготовлення вони вирізали з паперу квіточки і вмочували їх у парафін.

Весільне деревце — ще один давній атрибут весільного обряду. Не менш архаїчним, ніж коровай, є обряд прикрашання весільного деревця («йолочка», «сосонка», «йоли», «вільце», «юльце», «вілітка»), який сягає корінням прадавніх часів поклоніння деревам як божествам чи одухотвореним істотам. Гільце є символом світового дерева, що уособлює створення світу та збереження роду. Обряд виготовлення весільного гільця здійснювала лише неодружена молодь. Парубки

йшли до лісу вибирати та рубати дерево, подекуди молодий рубав або виломлював його сам. У неділю вранці дружки або ж менші діти (сестри чи брати молодих) його «наряджали». Спочатку просили благословення, прикрашали у «всякі цвєти» і «ленточки», квіти виготовляли зі «стружки». Таке деревце встромляли в хлібину та коровай (с. Червона Воля).

Два весільних деревця, молодої та молодого, як своєрідний аналог світового дерева упродовж весілля стояли перед ними на столі. Коли йшли до молодої, то боярин ніс «вільце» в руках і весь час пританцьовував (с. Курчиця), подекуди й молодий ніс (с. Червона Воля) або сват. Як йшли до вінчання, то таку функцію виконував брат нареченої. А як «од розписі», то «сосонку» доручали нести родичам нареченого. Коли свати несли ділити цей коровай з «сосонкою», то сват пританцьовував з нею, а жінки йшли слідком і співали. Коли ділили коровай, то «сосонку» ставили на покуті біля молодих; після весілля її чіпляли на хату. Не можна було «сосонку» викидати, доки вона сама не висохне й не впаде. Іноді її розбирали й «встромляли» до корів у хлів або ж ламали й роздавали людям (Осова). Через тиждень приходили батьки молодої з пирогами й палили це «юльце» (Миколаївка).

Щодо збереження передвесільного циклу і власне всіх циклів весільної обрядовості на Центральному Поліссі станом на час проведення експедиції маємо констатувати, що в окресленому регіоні, як і загалом по всій Україні, протягом ХХ ст. «... сімейна обрядовість... зазнала багато змін, заборон» (Борисенко, 2016, с. 251). Поступово зникає обрядова пісенність, яка «... визначається музично-типологічними, ритуальними та семантичними особливостями» (Іваницький, 2022b, с. 18), нівелюється «функція наспіву як символу обрядового приурочення», що, як стверджує А. Іваницький (2022a) «виразно проступає у весіллі» (с. 47). Усе частіше замість старшого свата чи боярина весіллям керує найманий за гроші тамада з недоречними тостами й банальними жартами. Не запрошує гостей зараз на весілля молода з дружкою; не випікають коровай, як раніше — з піснями та різноманітними магічними діями, що мають оберегове призначення; не дотримуються традицій під час його розподілу. Респонденти похилого віку зауважують: «Тепер все по-начому. Заре на весіллях ніхто пісні не заспіває. А колись співали». Все це «є наслідком (та доказом) поступової десакралізації весільної обрядовості» (Іваницький, 2022a, с. 48).

Ще донедавна весільний коровай, весільні пироги (печиво), весільні свічки, деревце (вільце,

сосонка та ін.), вінки тощо належали до обов'язкових магічних атрибутів шлюбної обрядовості. Нині обрядові дії, пов'язані з виготовленням та використанням названих атрибутів, перебувають на стадії зникнення та забуття; втрачається їхнє первісне смислове та символічне значення. Однак відзначимо, що «... сила народних традицій полягає в їхній гнучкості, вмінні адаптуватися й відроджуватися за сприятливих умов», адже «... найважливіше для людини на підсвідомому рівні стає вічним. Серед таких елементів — використання хліба в усіх сімейних обрядах» (Борисенко, 2016, с. 251). Сакральне підґрунтя народнопісенної творчості обумовило, на думку А. Іваницького (2022b) збереження в деяких регіонах України до сьогодення типових ритмоформ обрядових наспівів, зокрема ритмічної структури та виконавські форм діалогізму в весільних піснях. Це дозволяє з певною мірою оптимізму прогнозувати майбутній етап досліджень Центрально-Поліської весільної традиції.

Висновки

Отже, зафіксований під час Поліських експедицій 2011–2012 рр. матеріал є надзвичайно значущим, оскільки вможливує фіксацію стану побутування та збереження весільного обряду (зокрема передвесільного етапу) та його локальних особливостей, притаманних Центрально-Поліському історико-етнографічному регіону. Етнографічно багатий традиційний український весільний обряд, який ще й донині збережений у пасивній пам'яті інформантів старшого покоління, містить значну кількість архаїчних реліктових елементів, адже з давнини поліщуки вірили, що весільний обряд має могутню силу, здатну вплинути на життєвий шлях молодих. Це такі поширені по всій території України весільні артефакти, як: весільний коровай та всі пов'язані із ним обрядодії (запрошення на коровай, випікання, частування, «рядіння», прикрашання, оздоблення декоративними елементами); весільне деревце (гільце, вільце, сосонка); свічки для молодят; передвесільні обрядові дії — змовини, сватання, запросини на весілля, плетіння вінків друзками та ін.

Локальні особливості весільного обряду досліджених сіл Житомирського Полісся проявляються в діалектних назвах деяких весільних дій та атрибутів (обряд «вінки» (дівич-вечір); «попитини» / «попити» / «попитки» / «договор» (змовини); «свати» / «свашина» (сватання); «бухонець» (весільний хліб, з яким молода запрошувала на весілля); «парові» пироги / книши (різновид солодкового обрядового весільного хліба); «йолочка» /

«сосонка» / «йоли» / «вільце» / «юльце» / «вілітка» (весільне деревце) та ін.); а також у різноманітності музичного матеріалу, який супроводжував усі весільні обрядові дії.

Наукова новизна. У статті вперше оприлюднено та введено в наукове коло фольклорно-етнографічну інформацію щодо традиції передвесільного циклу з експедиційних записів від інформантів недосліджених раніше сіл Центрального Полісся.

Перспективи подальших досліджень. У наш час фіксація та відтворення обрядових дій традиційного українського весілля є надзвичайно актуальним та перспективним напрямом польових фольклорно-етнографічних досліджень та їхнього культурологічно-мистецького узагальнення, адже в умовах боротьби українського народу за збереження власної ідентичності саме нематеріальна культурна спадщина, як етнокод, виступає детермінантою ствердження національної самосвідомості.

Список посилань

- Борисенко, В. (2016). *Сімейна обрядовість українців ХХ – початку ХХІ століття* (Г. Скрипник, ред.). Видавництво ІМФЕ.
- Босик, З. О. (2013). Традиційний весільний обряд та динаміка його трансформації: символіка весільного та післявесільного етапів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 38–45.
- Войтюк, Л. (2004). Коровайний обряд на Поліссі. *Народна творчість та етнологія*, 3, 107–111. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/3/publications/107.pdf>
- Гілевич, І. (2010). Польові дослідження традиційної сімейної обрядовості поліщуків (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*, 11, 171–187.
- Йовенко, Л., & Терешко, І. (2022). Обряд випікання весільного короваю: часо-просторовий вимір (за матеріалами історичної Уманщини). *Народознавчі зошити*, 4(166), 876–884. <https://doi.org/10.15407/nz2022.04.876>
- Іваницький, А. (2022a). Риси епохи неоліту в музичному фольклорі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 42–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269554>
- Іваницький, А. (2022b). Сакральні підстави народнопісенної творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134>
- Калініченко, В., & Бабій, О. (2018). Особливості передшлюбного циклу весільного обряду на

- Путильщині (кінець XIX – середина XX ст.). *Вісник Центру Буковинознавства*, 2, 108–114.
- Кондратюк, О. (2019). Механізми творення нових родинних зв'язків на Правобережному Поліссі. *Народознавчі зошити*, 3(147), 591–607. <https://doi.org/10.15407/nz2019.03.591>
- Кухаренко, О. О. (2021). Класифікація весільних обрядів: аналіз і перспективи. *Zaporizhzhia Historical Review*, 5(57), 159–165. <https://doi.org/10.26661/zhv-2021-5-57-18>
- Несен, І. І. (2008). Весільний ритуал Середнього Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX–XX ст.). *Вісник Львівського університету. Серія історична*, 43, 261–319. <https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/01/10-9.pdf>
- Руснак, Ю. М., & Філіпчук, Н. О. (2019). Культурний простір Буковинської весільної обрядовості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 217–221. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177455>
- Сінельнікова, В. (2017). *Українці Нижнього Поволжя: історія і сьогодення* [Монографія]. Ліра-К.
- Трачук, К. (2023). Концепт «багатство» в українській весільній обрядовості. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 59(3), 134–139. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-20>
- Цапун, Р. В. (2011–2012). *Експедиційні записи від Цапун Ніни Григорівни 1937 року народження, жительки с. Будичани Чуднівського району Житомирської області та мешканців сіл Смільчинського й Новоград-Волинського районів Житомирської області*. У особистому архіві автора.
- Цапун, Р. В. (2021). Звичаї та обряди, пов'язані з випіканням короваю, в с. Будичани Чуднівського району Житомирської області. В *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* [Матеріали конференції] (с. 354–360). Видавничий центр КНУКіМ.
- Цапун, Р. В. (Упоряд.). (2004). *Сербинівське весілля*. Перспектива.
- Шкляєва, Н. В., & Николюк, Т. В. (2020). Весільна обрядовість та звичаї хрещення дітей у народній прозі Західного Полісся та західної частини Волині. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 31(70), 4(1), 186–191. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-1/34>
- Borysenko, V. (2016). *Simeina obriadovist ukrainsiv XX – pochatku XXI stolittia* [Family rituals of Ukrainians of the 20th and early 21st centuries] (H. Skrypyk, Ed.). Publishing Rylsky Institute [in Ukrainian].
- Bosyk, Z. O. (2013). Tradytiiniyi vesilnyi obriad ta dynamika yoho transformatsii: symbolika vesilnoho ta pislivesilnoho etapiv [Traditional wedding ceremony and the dynamics of its transformation: Wedding symbols and after the wedding stage]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 38–45 [in Ukrainian].
- Hilevyeh, I. (2010). Polovi doslidzhennia tradytiinoi simeinoi obriadovosti polishchukiv (druha polovyna XX – pochatok XXI st.) [Field researches of traditional domestic rite of polishchuky (the second half of XX – the beginning of XXI c.)]. *Proceedings of Faculty of Lviv University*, 11, 171–187 [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2022a). Rysy epokhy neolitu v muzychnomu folklori [Features of the neolithic era in folk music]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 47, 42–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269554> [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2022b). Sakralni pidstavy narodnypisnoi tvorchosti [Sacred foundations of folk song art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134> [in Ukrainian].
- Kalinichenko, V., & Babii, O. (2018). Osoblyvosti peredshliubnoho tsyklu vesilnoho obriadu na Putylshchyni (kinets XIX – seredyna XX st.) [Features of the marriage wedding ceremony in Putyla (late XIX – middle XX century)]. *Bulletin of the Center for Bukovinian Studies*, 2, 108–114 [in Ukrainian].
- Kondratiuk, O. (2019). Mekhanizmy tvorennia novykh rodynnykh zviazkiv na Pravoberezhnomu Polissi [The mechanisms of creating new family ties (based on the data from Right-Bank Polissia)]. *The Ethnology Notebooks*, 3(147), 591–607. <https://doi.org/10.15407/nz2019.03.591> [in Ukrainian].
- Kukharenko, O. O. (2021). Klyasyfikatsiia vesilnykh obriadiv: Analiz i perspektyvy [Classification of wedding rites: Analysis and prospects]. *Zaporizhzhia Historical Review*, 5(57), 159–165. <https://doi.org/10.26661/zhv-2021-5-57-18> [in Ukrainian].
- Nesen, I. I. (2008). Vesilnyi rytual Serednoho Polissia: Tradytiina struktura ta reliktovi formy (seredyna XIX–XX st.) [The wedding ritual of Middle Polissia: Traditional structure and relictic forms (in the middle of XIX – of XX century)]. *Visnyk of the Lviv University. Historical Series*, 43, 261–319. <https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/01/10-9.pdf> [in Ukrainian].
- Rusnak, Yu. M., & Filipchuk, N. O. (2019). Kulturnyi prostir Bukovynskoi vesilnoi obriadovosti [Cultural space of Bukovinian wedding ceremony]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 217–221. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177455> [in Ukrainian].

References

Borysenko, V. (2016). *Simeina obriadovist ukrainsiv XX – pochatku XXI stolittia* [Family rituals of Ukrainians of the 20th and early 21st centuries] (H. Skrypyk, Ed.). Publishing Rylsky Institute [in Ukrainian].

- Shkliaiieva, N. V., & Nykoliuk, T. V. (2020). Vesilna obriadovist ta zvychai khreshchennia ditei u narodnii prozi Zakhidnoho Polissia ta zakhidnoi chastyny Volyni [Wedding and baptism ceremonies in the folk prose of Western Polissya and the western part of Volyn]. *Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Social Communications*, 31(70), 4(1). 186–191. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-1/34> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V. (2017). *Ukrainci Nyzhnoho Povolzhia: Istorii i sohodennia* [Ukrainians of the Lower Volga region: History and present] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].
- Trachuk, K. (2023). Kontsept "bahatstvo" v ukrainskii vesilnii obriadovosti [The concept of "wealth" in the Ukrainian wedding ritual]. *Humanities Science Current Issues*, 59(3), 134–139. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-20> [in Ukrainian].
- Tsapun, R. V. (2011–2012). *Ekspedytsiini zapysy vid Tsapun Niny Hryhorivny 1937 roku narodzhennia, zhytelky s. Budychany Chudnivskoho raionu Zhytomyrskoi oblasti ta meshkantsiv sil Yemilchynskoho y Novohrad-Volynskoho raioniv Zhytomyrskoi oblasti* [Expedition records from Tsapun Nina Hryhorivna, born in 1937, resident of the Budychany village residents of Chudniv district of Zhytomyr region and residents of the villages of Yemilchynsky and Novohrad-Volyn districts of Zhytomyr region]. In the personal archive of the author [in Ukrainian].
- Tsapun, R. V. (2021). Zvychai ta obriady, poviazani z vypikanniam korovaiu, v s. Budychany Chudnivskoho raionu Zhytomyrskoi oblasti [Customs and rites related to baking a loaf in the village Budychans of Chudniv district, Zhytomyr region]. In *Muzyka v dialozi z suchasnistiu: Osvitni, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii* [Music in dialogue with the modernity: Studios of educational, art history, culturological] [Conference proceedings] (pp. 354–360). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Tsapun, R. V. (Comp.). (2004). *Serbynivske vesillia* [Serbynivske wedding]. Perspektyva [in Ukrainian].
- Voitiuk, L. (2004). Korovainyi obriad na Polissi [Loaf ritual in Polissya]. *Folk ART and Ethnology*, 3, 107–111. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/3/publications/107.pdf> [in Ukrainian].
- Yovenko, L., & Tereshko, I. (2022). Obriad vypikannia vesilnoho korovaiu: Chaso-prostorovyi vymir (za materialamy istorychnoi Umanshchyny) [The rite of baking a wedding korovai: Spatial-temporal dimension (based on the materials of historical Uman region)]. *The Ethnology Notebooks*, 4(166), 876–884. <https://doi.org/10.15407/nz2022.04.876> [in Ukrainian].

Wedding Ritual in Zhytomyr Polissia: in the Context of Traditional Culture Preservation (Paraphernalia and Symbolism of the Pre-Wedding Cycle)

Raisa Tsapun¹, Valentyna Sinelnikova^{2*}

¹Rivne State Humanities University, Rivne, Ukraine

²Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to highlight the issue of preserving the main stages of the pre-wedding cycle of family rituals in Zhytomyr Polissia, to analyse the semantic and content component of the rites, as well as and the functional aspect of the character system of the delineated stage of the wedding ritual; to study the symbolism of wedding attributes, musical material and folklore texts inherent in the mentioned tradition. **Results.** Based on field materials of the historical and ethnographic expedition in 2011–2012, the complex of pre-wedding customs and rituals is characterised, and the components of traditional pre-wedding rituals, recorded in Zhytomyr Polissia villages, are analysed. The authors describe the main attributes of the pre-wedding cycle, reveal the semantic and symbolic component of the rites: "matchmaking," "betrothal," "wedding loaf (korovai)" and "wreaths." Special attention is paid to describing the features of baking the wedding loaf, as the main symbol of the Ukrainian wedding, and other "objects-markers" of the pre-wedding cycle (ritual pies — cookies, candles for newlyweds, wedding tree). **Scientific novelty.** For the first time, the article introduces, analyses and scientifically presents the folklore and ethnographic information from expedition records of informants from previously unexplored Central Polissia villages. **Conclusions.** The material recorded during the expeditions in 2011–2012 is extremely significant, as it enables the formulation of conclusions causing the dynamics of preserving the wedding ritual of a certain locus, especially in the aspect of its gradual desacralisation. The

ethnographically rich Ukrainian wedding ritual of Central Polissia is still preserved in the passive memory of the older generation informants, and contains a significant number of archaic relic elements, including the use of bread in all family rituals, local preservation of typical ritual chants rhythm-forms, etc.

Keywords: Zhytomyr Polissia; traditional Ukrainian wedding; pre-wedding ritual; wedding loaf (korovai) ritual; wedding loaf (korovai); wedding pies; cones; gifting

Відомості про авторів

Раїса Цапун, заслужений діяч мистецтв України, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2229-1868, e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com

Валентина Сінельнікова, кандидат історичних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

Information about the authors

Raisa Tsapun, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Rivne State Humanities University, Rivne, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2229-1868, e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com

Valentyna Sinelnikova*, PhD in Historical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

*Corresponding author





Інтеркультуралізм сучасної хореографії Акрама Хана

Ольга Бігус

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — виявити особливості сучасної хореографії одного з провідних британських танцівників Акрама Хана та проаналізувати авторські підходи до інтеркультуралізму крізь призму поєднання західної та південноазійської естетики. *Результати дослідження.* Виявлено вплив постановок Акрама Хана на тенденції розвитку європейської сучасної хореографії, зокрема в контексті проблематизації та дестабілізації однорідності сучасного та класичного, західного та південноазійського чинників. Проаналізовано особливості авторської трансформації елементів класичного індійського танцю *катхак* та їхнього використання в постановках сучасного танцю. Констатовано, що в провокаційній та проникливій хореографії Акрама Хана відображено багатоаспектність проблематики мігрантів; репрезентовано експериментальні варіанти трансформації західної культури засобами танцювальної лексики. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві досліджено творчу діяльність одного з провідних сучасних британських танцівників і хореографів Акрама Хана. *Висновки.* Дослідження виявило, що особливостями творчої діяльності Акрама Хана є тяжіння до експерименталізму; зрозумілість хореографічної лексики для глядача; звернення до інтеркультурних джерел (класичний індійський танець *катхак*); активна творча колаборація з провідними танцювальними колективами, окремими танцівниками й хореографами, а також багатьма відомими представниками сценічного мистецтва. Хореографія Акрама Хана є свідченням прогресивного потенціалу для нового інтеркультуралізму, що змінює умовності західного сучасного танцю та фізичного театру через південноазійську естетику. Втілений інтеркультуралізм хореографа є прикладом тих складнощів, які притаманні сучасному британському та глобальному досвіду.

Ключові слова: сучасний танець; сучасна хореографія; інтеркультуралізм; Акрам Хан; катхак; південноазійська естетика

Для цитування

Бігус, О. (2024). Інтеркультуралізм сучасної хореографії Акрама Хана. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 104–110. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306799>

Вступ

Теоретизація різноманітних аспектів хореографічної практики провідних світових постановників і виконавців сучасного танцю — актуальний напрям хореологічних досліджень, що збагачує вітчизняну наукову базу публікаціями, в яких висвітлено особливості провідного творчого досвіду закордонних майстрів сучасного танцю.

Важливість мистецтвознавчого аналізу творчої діяльності одного з найвідоміших танцівників та хореографів сучасного танцю, представника британської школи Акрама Хана, засновника танцювальної компанії «Akram Khan Company»,

постановки якого характеризуються експериментальністю підходів до роботи з інтеркультурною танцювальною лексикою й водночас легким сприйняттям, зумовлена впливом майстра на сучасну хореографію й на формування тенденцій для її подальшого розвитку.

Аналіз попередніх досліджень. Інтерес українських науковців до дослідження творчості закордонних хореографів-постановників початку ХХІ ст., які експериментують з лексикою сучасного танцю, лише починає зароджуватися. Так, Люсі Сміт (Smith, 2008) припускає, що, використовуючи своє культурне походження та поєднуючи східні й західні культури, Акрам Хан створює «подвій-

ну свідомість» двох культур, а роботи хореографа ніби існують у «проміжних просторах» (р. 79). Серед інших назвемо публікації З. Норрідж (Norridge, 2010), К. Скиби (Skiba, 2016), в яких окрему увагу присвячено хореографічним постановкам майстра як таким, що ілюструють динаміку культурної гібридизації. А. Колб (Kolb, 2018) розглядає хореографію Акрама Хана, розкриваючи теоретичну основу, яка водночас базується на політичній думці й на аналізі танцю, щоб зробити внесок у дебати навколо культури, толерантності та діаспорної ідентичності й проілюструвати ширший зв'язок між британським танцем і сучасною політикою. У монографічному дослідженні Р. Мітрі (Mitra, 2015) поєднано детальне дослідження мистецьких робіт хореографа Акрама Хана й глибокий соціологічний аналіз. У пізніших дослідженнях науковиця стверджує те, що унікальна естетика хореографа виникла саме в результаті втілення його складної політики ідентичності (Mitra, 2018). Поглиблене дослідження танцю *rush* та його контексту здійснила Лорна Сандерс (Sanders, 2004), акцентуючи на його вирішальній ролі у створенні власної компанії Хана та стрімкій міжнародній кар'єрі танцівника й хореографа.

Мета статті — виявити особливості сучасної хореографії одного з провідних британських танцівників Акрама Хана та проаналізувати авторські підходи до інтеркультуралізму крізь призму поєднання західної та південноазійської естетики.

Результати дослідження

Європейський хореографічний теоретико-практичний дискурс визначає Акрама Хана, котрий народився 1974 р. в Лондоні, в сім'ї вихідців із Бангладеш, як одну з найбільших зірок британської танцювальної сцени. Його хореографія поєднує класичний індійський *катхак* із західними сучасними танцювальними техніками. Зауважимо, що А. Хан став добре відомим завдяки своїм видатним постановкам «Zero Degrees» (2005 р.) та «Sacred Monsters» (2006 р.). Обидві роботи досліджують складну політику ідентичності та міжкультурні зв'язки через танець і мову, використовуючи низку стратегій для заохочення емпатії між виконавцями й аудиторією, зокрема одночасні розповіді та синхронність рухів.

На думку З. Норрідж (Norridge, 2010), риси власних концепцій Акрама Хана щодо мультикультуралізму помітні лише тоді, коли розглядають слова майстра разом із його нескінченними нюансами фізичних досліджень як культурного зіткнення, так і синхронності (р. 416).

Акрам Хан — один із найвідоміших представників хореографічного мистецтва сучасності, засновник танцювальної компанії «Akram Khan Company». Його репутація заснована на шаленому успіху експериментальних і водночас зрозумілих глядачеві творів — «КСЕНОС» («Xenos»), «До левів» («Until the Lions»), «Готівка» («Kaash»), «В думках Ігоря» («In the Mind of Igor»), «Мала Батьківщина» («Chotto Desh»), «Вертикальний шлях» («Vertical Road»), «Нуль градусів» («Zero Degrees») та ін. Варто додати, що Акрам Хан — один із найоригінальніших майстрів інтеркультурного танцю, який став відомим завдяки своїй танцювальній мові, що бере початок у стародавньому індійському танці *катхак*.

Елементи танцю включають лінійні та кругові вигини тіла, контрольовані рухи рук і тіла, складну ритмічну роботу ніг і швидкі піруети. Ці елементи в поєднанні з божественним і духовним станом танцівника роблять *катхак* однією з найбільш захопливих танцювальних форм у світі (Sparshott, 1993, р. 88).

Дослідники акцентують увагу на тому, що протягом останніх двох десятиліть можна було спостерігати збільшення кількості інтеркультурних танцювальних постановок, у яких різні танцювальні форми, класифіковані як «етнічні» або «національні танці», зливаються одна з одною. Слід зауважити, що такі практики стають дедалі популярнішими у світі південноазійського танцю, набуваючи різних напрямів — від навмисного реміксування несхожих танцювальних технік до більш прихованих форм транскультурації в рамках танцювальних традицій (Skiba, 2016, р. 435).

Катхак визнаний одним із кількох класичних танців Індії. Він пов'язаний з індоісламською культурою Північної Індії та, як вважають, виник в індіїстських храмах. Сучасна, «класична» естетика *катхака* є значною мірою результатом багатомісячної реконструкції різноманітних колишніх традицій і нав'язування санскритських театральних умовностей, оскільки вона була перенесена до танцювальних академій і національних аудиторій. Коли уряд Індії й представники нового середнього класу взяли під патронат танцювальне мистецтво (між 1930–1950 рр.), *катхак* став більш стандартизованим, витонченим, релігійним і позбавленим еротичного змісту (Chakravorty, 2008, р. 15).

Зауважимо, що в сучасному репертуарі переважають індіїстська міфологія та пісні про кохання. Специфічна танцювальна техніка (продумана робота ніг і ритмічні варіації, серія швидких піруетів, витончені пози), традиційна експресія, костюми та індійська музика також є невід'ємною частиною класичної традиції *катхак*. Однак цими

нормами іноді навмисно нехтують у різних інноваційних та експериментальних формах, класифікуючи їх як «сучасний катхак». Репертуар *катхак* збагачується зображенням сучасного життя та досвіду (наприклад, у творах Кумудіні Лакхії), розповідями про глобальні проблеми, такі як права жінок (представлені в роботах Рані Ханам, Адіті Мангалдас і Шована Нараян) та міжкультурні зустрічі (серед інших Акрам Хан, Рукміні Чаттерджи чи Соня Сабрі) (Walker, 2004, p. 32).

Зазвичай зміна змісту вимагає формальних нововведень, оскільки класичної мови інколи недостатньо, щоб говорити про сучасність. У відповідь на цю потребу артисти винаходять нові жести та рухи — як міметичні, так і традиційні для інших танцювальних технік. Розширення бар'єрів традицій, культурні переклади та перетин національних кордонів є важливою темою сучасної хореографії, дослідження якої передбачають посилення на інтеркультурні хореографічні практики.

Р. Мітрі (Mitra, 2015), аналізуючи роботи Акрама Хана, акцентує увагу на його «статусі інсайдера-зовнішнього», «словниковому запасі багатьох рухів», підкреслює «мікрокосмічні, особисті та втілені відправні точки», «відкрити тілесну естетику», невибагливу естетику та «одночасне використання багатомовних звукових пейзажів», на протипагу розрідженій західній драматургії, і, нарешті, застосування «іншого як процесу естетизації», що допомагає створити нову міжкультурну структуру (p. 29).

Великий вплив творчості Акрама Хана на сучасне хореографічне мистецтво пов'язаний також зі співпрацею з Англійським національним балетом та його художнім керівником Т. Рохо. У 2014 р. було здійснено постановку одноактного балету «Пил» («Dust») на музику Дж. Пок, присвяченого подіям Першої світової війни (прем'єра 2 квітня 2014 р., Barbican Center, Лондон).

Відповідно до задуму хореографа в балеті «переважають жінки» (Mackrell, 2014). У першій частині засобами хореографічної виразності створено атмосферу окопної війни; друга частина — історія про жінок, які працюють на фабриках, тоді як їхні чоловіки воюють; третя й остання частина — це дует Акрама Хана та Т. Рохо, в якому розкривається тема стосунків між жінками та їхніми коханими на фронті.

За Акрамом Ханом, війна — це про життя, смерть і втрати, про найпотворніші та найпрекрасніші речі, на які здатна людина. Постановник наголошує на тому, що «Перша світова війна зачепила всіх — не лише чоловіків, які пішли воювати, а й жінок удома. Майже всі вони втратили батька, брата чи чоловіка, друга чи родича. У творі пере-

важають жінки. Це був такий надзвичайний час для них, їх більше не вважали просто домогосподарками — вони працювали, вони були на фабриках, виготовляючи речі. Хоча у творі є чоловіки, вони тут більше як метафори від'їзду та втрати» (English National Ballet, 2020).

Варто зауважити, що в процесі здійснення постановки балету Акрам Хан співпрацював з трупю класичних танцівників, які опанували хореографічний матеріал в лексичі сучасного танцю з елементами *катхак* та осмислили філософсько-естетичні погляди постановника.

Р. Мітрі (Mitra, 2015) стверджує, що «новий міжкультуралізм» Акрама Хана є викликом західному проєкту «міжкультурного театру» 1980-х рр. як більш тонкий і втілений підхід до репрезентації Інакшості з його власної позиції Іншого» (p. 42).

На думку рецензентів, досягненням Акрама Хана в його першій роботі для великої балетної трупи є те, що митцю вдалося створити досить міфічну та досить абстрактну постановку, щоб охопити всі війни й точно передати особисту реакцію. Він є головною чоловічою фігурою, яка бере на себе страждання всіх учасників; спочатку — сольний танець, сповнений болю та сили, а потім приєднується фаланга пов'язаних фігур, які виринають із темряви позаду танцівника. Вони плескають у долоні, піднімаючи хмари пилу, що виглядають як туман чи отруйний газ. У наступній сцені чоловіки перебиралися через мішки з піском на задньому плані, а жінки на передньому плані виступали як воїни, кружляючи й уособлюючи смертоносні машини й стихійні сили. Це незвичний для артистів балету спосіб руху — скутий і динамічний водночас. Особливий акцент постановники зробили на їхніх руках і пальцях — таких виразних, як у південноазійських танцівників *катхак*. У балеті використано оригінальну композицію Джоселін Пук, яка раніше співпрацювала з Ханом у двох інших проєктах.

Балет завершується захопливим дуєтом Акрама Хана та Т. Рохо, в якому створено подвійний образ чоловіка та жінки, воїна та годувальниці. Вони підтримують і врівноважують одне одного, прихиливши чоло до чола, груди до грудей. Рохо виконує оберти на колінах у *катхаку*, а також прогини в балеті, які виступають ідеальним доповненням до партії Хана. Врешті-решт їхні з'єднані руки роз'єднуються тоді, коли він піднімається по стіні з мішків з піском, а вона, обертаючись, залишається одна в суцільній темряві. Акцент хореографа на унікальних та надзвичайних за силою впливу рухах танцівників — дзеркальних відображеннях — робить цю партію однією з найсильніших в балеті. Рецензенти відмічають, що «Пил»

став «приголомшливим успіхом Хана як творця, Рохо як художнього керівника та обох як виконавців» (Parry, 2014).

Після надзвичайного успіху вистави «Пил» хореограф отримав запрошення здійснити постановку власної версії відомого романтичного балету «Жизель» («Giselle») А. Адана.

Варто зауважити, що творча колаборація — одна зі своєрідних рис професійної діяльності Акрама Хана. Серед інших вдалих прикладів — співпраця з трупою Національного балету Китаю, балериною С. Гіллер, актрисою Ж. Бінош, хореографами й танцівниками С. Л. Шеркауї та І. Гальваном, співачкою Кайлі Міноуг та інді рок-гуртом Florence and the Machine, а також композиторами С. Райхом, Н. Соуні, Ж. Пук, Б. Фростом та письменником Х. Курейші.

У лютому 2022 р. відбулася прем'єра постановки Акрама Хана «Істота» («Creature»), яку він здійснив для Англійського національного балету та Оперного балету Фландрії (дизайнер Т. Іп, композитор і звукорежисер В. Ламанья, дизайнер світла М. Халлз, драматург Р. Літл). «Істота» — це неземна історія про експлуатацію та людські кордони. Спираючись на теми покинутості, ізоляції та крихкості розуму, хореограф візуалізує історію про аутсайдера та пошуки приналежності (*Creature*, n.d.). Після вистав «Пил» («Dust») та «Жизель» («Giselle») «Істота» є третьою постановкою, яку Акрам Хан здійснив у колаборації з Англійським національним балетом.

Завдяки відлунню п'єси Георга Бюхнера «Войцек» й опери Альбана Берга, якою вона натхненна (розповідь про наївного солдата, який фізично й емоційно змагає та шукає кохання), а також прихованому натяку на «Франкенштейна» Мері Шеллі, що виражається в типовій атмосфері науково-фантастичної похмурості, вистава «Істоти» розповідає глибоко тривожну історію про молодих чоловіка та жінку, чий життя були знищені холодними, маніакальними підступами майора армії та його співробітників. У напівзруйнованій колишній арктичній дослідницькій станції військова бригада залучила Істоту до нової сміливої експериментальної програми. Його перевіряють на розумову та фізичну здатність адаптуватися до сильного холоду, ізоляції та туги за домом — життєво важливу якість у запропонованій людством колонізації «останніх кордонів» на землі та за її межами.

Історія (драматург Р. Літл) розгортається в гігантському гнилому дерев'яному бараку в безлюдній частині Арктики й виглядає так: сором'язливий, невинний хлопець, відомий лише як Істота (у чарівному повороті Джеффри Сіріо), глибоко

закоханий у Марі, молоду служницю (Фернанда Олівейра, водночас ніжна й налякана, але люта духом). Але армійський майор (Джеймс Стрітер, одягнений в імператорський сюртук, який наводить на думку про жажливу жорстокість путіноподібної фігури) змушує його піти на жакливі, нелюдський експеримент. Майора підбурює на це Доктор (Стіна Куагебер), яка виконуватиме його накази, щоб заслужити любов. А його поплічник, капітан (Генрі Дауден), чітко виконує накази, щоб зберегти свою позицію. «Експеримент» Майора над Істотою супроводжується сардонічним відгомном перших пригод людини в космосі з записом послання президента Ніксона Нілу Армстронгу про перші кроки людини на Місяці. І це схоже на спосіб Хана припустити, що, можливо, людство зайшло занадто далеко. Попри жакливі випробування Істота виживає і все ще шалено кохає Марі, яку знову переслідує майор проти її волі, доводячи все до трагічного кінця. Істота безпорадна.

У центрі балету кохання та невинність, сила та жорстокість, прагнення до контролю над масами та знищення людей. На думку рецензентів, сценічний дизайн постановки (дизайн Т. Іпа, освітлення М. Халлс) нагадує фортецю чи бункер з важкими дерев'яними стінами, які відламуються й падають на землю, що викликає асоціації з руйнуваннями в українських містах під час повномасштабної війни. На думку Х. Вейса (Weiss, 2022), хореографія Акрама Хана «... закорінена як у сучасному танці, так і в класичному *катхак*, формі індійського танцю-розповіді, що свідчить про його бангладешську спадщину, є рухливою та нав'язливо повторюваною й була виконана з приголомшливим ефектом танцівниками Англійського національного балету».

За останні 23 роки Akram Khan Company зарекомендувала себе як одна з провідних інноваційних танцювальних компаній у світі. Мистецьке бачення, яке одночасно поважає та кидає виклик індійській формі *катхак* і сучасному танцю.

У 2023 р. відбулися прем'єрні покази оновленої вистави «Мала Батьківщина» («Chotto Desh») — зворушливої історії про молодого чоловіка, що намагається знайти своє місце у світі, яку режисер Theatre-Rites С. Бакмастер відтворив, адаптувавши для цього біографію Акрама Хана у 2015 р. (відзначена премією Лоуренса Олів'є).

Постановка спирається на унікальну якість міжкультурного оповідання Акрама Хана й створює захопливу історію про мрії та спогади хлопчика (від Британії до Бангладеш), який вшановує стійкість людського духу в сучасному світі. Синтезуючи танцювальну лексику *катхак* і сучасний танець із вишуканим поєднанням роз-

мовного тексту, казкової анімації, візуальних ефектів і спеціально написаної музики хореограф-постановник створює чарівний і зворушливий танцювально-театральний досвід для глядача (*Chotto Desh*, n.d.).

Узагальнюючи вищевикладене, можна констатувати, що представляти хореографію Акрама Хана як ф'южн чи інновацію — занадто спрощений підхід, оскільки постановки майстра проблематизують та дестабілізують атомізовані, однорідні категорії сучасного та класичного, західно- та південноазійського.

Провокаційна, красномовна та прониклива хореографія Акрама Хана майстерно фіксує складну багатоаспектну проблематику мігрантів, прикордонних та діаспорних ідентичностей, репрезентуючи експериментальні варіанти трансформації західної думки й культури в ХХІ ст. засобами танцювальної лексики. Новий інтеркультуралізм Акрама Хана є оригінальним і глибоким коментарем до того, як танець може втілювати й породжувати треті простори, поєднуючи західну й південноазійську естетику.

Висновки

Дослідження виявило, що особливостями творчої діяльності Акрама Хана є тяжіння до експерименталізму; зрозумілість хореографічної лексики для глядача; звернення до інтеркультурних джерел (класичний індійський танець *катхак*); активна творча колаборація з провідними танцювальними колективами, окремими танцівниками й хореографами, а також багатьма відомими представниками сценічного мистецтва.

Хореографія Акрама Хана є свідченням прогресивного потенціалу для нового інтеркультуралізму, що змінює умовності західного сучасного танцю та фізичного театру через південноазійську естетику. Втілений інтеркультуралізм хореографа є прикладом тих складнощів, які притаманні сучасному британському та глобальному досвіду.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві досліджено творчу діяльність одного з провідних сучасних британських танцівників і хореографів Акрама Хана; проаналізовано особливості авторської трансформації елементів класичного індійського танцю *катхак* та їхнього використання в постановках сучасного танцю; виявлено вплив постановок Акрама Хана на тенденції розвитку європейської сучасної хореографії.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці проблематики інтеркультурності постановок сучасних європейських та українських хореографів.

Список посилань

- Chakravorty, P. (2008). *Bells of Change: Kathak dance, women and modernity in India*. Seagull Books.
- Chotto Desh*. (n.d.). Akram Khan Company. Retrieved January 12, 2024, from <https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-desh-2023/>
- Creature*. (n.d.). Akram Khan Company. Retrieved January 23, 2024, from <https://www.akramkhancompany.net/productions/creature-english-national-ballet/>
- English National Ballet. (2020, April 24). *Dust by Akram Khan*. <https://www.ballet.org.uk/blog-detail/dust-akram-khan/>
- Kolb, A. (2018). Akram Khan, Lloyd Newson, and the challenges of British multiculturalism. *Dance Research*, 36(2), 224–252. <https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/drs.2018.0239>
- Mackrell, J. (2014, March 11). Tamara Rojo's all-star war dance for English National Ballet. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2014/mar/11/tamara-rojo-english-national-ballet-first-world-war>
- Mitra, R. (2015). *Akram Khan: Dancing new interculturalism*. Palgrave Macmillan.
- Mitra, R. (2018). Beyond fixity: Akram Khan on the politics of dancing heritages. In G. Morris & L. Nicholas (Eds.), *Rethinking Dance History* (pp. 32–43). Routledge.
- Norridge, Z. (2010). Dancing the multicultural conversation? Critical responses to Akram Khan's work in the context of pluralist poetics. *Forum for Modern Language Studies*, 46(4), 415–430. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqq019>
- Parry, J. (2014, April 4). *English National Ballet – Lest We Forget: No Man's Land, Second Breath, Dust, Firebird – London*. DanceTabs. <https://dancetabs.com/2014/04/english-national-ballet-lest-we-forget-bill-no-mans-land-second-breath-dust-london/>
- Sanders, L. (2004). *Akram Khan's Rush: Creative insights*. Dance.
- Skiba, K. (2016). Redefining hybridity in contemporary Kathak dance. *Przegląd kulturoznawczy*, 4(30), 435–451. <https://doi.org/10.4467/20843860PK.16.034.6495>
- Smith, L. (2008). 'In-between spaces': An investigation into the embodiment of culture in contemporary dance. *Research in Dance Education*, 9(1), 79–86. <https://doi.org/10.1080/14647890801924725>
- Sparshott, F. (1993). [Review of the book *Swinging Syllables: Aesthetics of Kathak Dance*, by S. K. Saxena]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 88–89. <https://doi.org/10.2307/431982>
- Walker, M. E. (2004). *Kathak dance: A critical history* [PhD Dissertation, University of Toronto].

Weiss, H. (2022, February 28). *Danced by English National Ballet, Akram Khan's 'Creature' provides haunting view of the world*. WTTW. <https://news.wttw.com/2022/02/28/danced-english-national-ballet-akram-khan-s-creature-provides-haunting-view-world>

References

- Chakravorty, P. (2008). *Bells of Change: Kathak dance, women and modernity in India*. Seagull Books [in English].
- Chotto Dosh. (n.d.). Akram Khan Company. Retrieved January 12, 2024, from <https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-dosh-2023/> [in English].
- Creature*. (n.d.). Akram Khan Company. Retrieved January 23, 2024, from <https://www.akramkhancompany.net/productions/creature-english-national-ballet/> [in English].
- English National Ballet. (2020, April 24). *Dust by Akram Khan*. <https://www.ballet.org.uk/blog-detail/dust-akram-khan/> [in English].
- Kolb, A. (2018). Akram Khan, Lloyd Newson, and the challenges of British multiculturalism. *Dance Research*, 36(2), 224–252. <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/drs.2018.0239> [in English].
- Mackrell, J. (2014, March 11). Tamara Rojo's all-star war dance for English National Ballet. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2014/mar/11/tamara-rojo-english-national-ballet-first-world-war> [in English].
- Mitra, R. (2015). *Akram Khan: Dancing new interculturalism*. Palgrave Macmillan [in English].
- Mitra, R. (2018). Beyond fixity: Akram Khan on the politics of dancing heritages. In G. Morris & L. Nicholas (Eds.), *Rethinking Dance History* (pp. 32–43). Routledge [in English].
- Norridge, Z. (2010). Dancing the multicultural conversation? Critical responses to Akram Khan's work in the context of pluralist poetics. *Forum for Modern Language Studies*, 46(4), 415–430. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqq019> [in English].
- Parry, J. (2014, April 4). *English National Ballet – Lest We Forget: No Man's Land, Second Breath, Dust, Firebird – London*. DanceTabs. <https://dancetabs.com/2014/04/english-national-ballet-lest-we-forget-bill-no-mans-land-second-breath-dust-london/> [in English].
- Sanders, L. (2004). *Akram Khan's Rush: Creative insights*. Dance [in English].
- Skiba, K. (2016). Redefining hybridity in contemporary Kathak dance. *Arts & Cultural Studies Review*, 4(30), 435–451. <https://doi.org/10.4467/20843860PK.16.034.6495> [in English].
- Smith, L. (2008). 'In-between spaces': An investigation into the embodiment of culture in contemporary dance. *Research in Dance Education*, 9(1), 79–86. <https://doi.org/10.1080/14647890801924725> [in English].
- Sparshott, F. (1993). [Review of *Swinging Syllables: Aesthetics of Kathak Dance*, by S. K. Saxena]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 88–89. <https://doi.org/10.2307/431982> [in English].
- Walker, M. E. (2004). *Kathak dance: A critical history* [PhD Dissertation, University of Toronto] [in English].
- Weiss, H. (2022, February 28). *Danced by English National Ballet, Akram Khan's 'Creature' provides haunting view of the world*. WTTW. <https://news.wttw.com/2022/02/28/danced-english-national-ballet-akram-khan-s-creature-provides-haunting-view-world> [in English].

Interculturalism of Akram Khan's Modern Choreography

Olha Bigus

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to reveal the features of the modern choreography of one of the leading British dancers, Akram Khan, and to analyse the author's approaches to interculturalism through the prism of the combination of Western and South Asian aesthetics. **Results.** The impact of Akram Khan's productions on the development trends of European modern choreography is revealed, in the context of problematisation and destabilization of the homogeneity of modern and classical, Western and South Asian. The features of the author's transformation of elements of classical Indian Kathak dance and their use in modern dance productions are analyzed. It was established that Akram Khan's provocative and insightful choreography reflects the multifacetedness of the migrant issue, and also represents experimental options for the transformation of Western culture by means of dance vocabulary. **Scientific novelty** is that for the first time in Ukrainian art history, the creative activity of one of the leading modern British dancers and choreographers, Akram Khan, has been investigated. **Conclusions.** The research revealed that the features of Akram Khan's creative activity are: tendency towards experimentalism; clarity of choreographic vocabulary for the viewer; appeal to intercultural sources (classical Indian Kathak dance); active creative collaboration with leading dance groups, individual dancers

and choreographers, as well as many well-known representatives of stage art. Akram Khan's choreography is a testament to the progressive potential for a new interculturalism that transforms the conventions of Western contemporary dance and physical theater through a South Asian aesthetic. The embodied interculturalism of the choreographer exemplifies the complexity of contemporary British and global experience.

Keywords: modern dance; modern choreography; interculturalism; Akram Khan; Kathak; South Asian aesthetics

Відомості про автора

Ольга Бігус, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8527-7073, e-mail: olga.bigus@gmail.com

Information about the author

Olha Bigus, PhD in Art Studies, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8527-7073, e-mail: olga.bigus@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.



Іронічність та амбівалентність у колажному мистецтві України другої половини ХХ сторіччя з використанням пропагандистської продукції як ресурсу

Андрій Будник^{1*}, Олена Голуб²

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

²Київська організація Національної спілки художників України, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті:* розгляд компенсаторних механізмів, до яких вдавалися митці в період партійного ідеологічного тиску, щоб зберегти індивідуальну свободу висловлювання. Завдяки порівняльному методу розкриваються факти з творчості відомих художників минулого, зокрема в колажному й плакатному мистецтві, де митці з особливою гостротою висловлювали іронію й неприйнятність офіційних настанов. *Результатами дослідження* є виявлення корпусу творів колажного мистецтва, для створення яких друковані ідеологічні видання використовувалися як витратні матеріали. *Наукова новизна.* Вперше проаналізовано використання радянської пропагандистської продукції у творах мистецтва неофіційного спрямування. Практична значущість полягає в заповненні ще однієї лакуни в історії українського графічного дизайну й використанні цього знання в дизайнерській освіті. *Висновки.* Колажне мистецтво українських митців другої половини ХХ ст. мало на меті десакралізацію пропагандистського комуністичного міфу й виконувало це завдання, використовуючи як технічний ресурс доступну поліграфічну продукцію ідеологічного спрямування. Це надавало змістовій гостроті візуальним рішенням, що разом з іронією та амбівалентністю підсилювало метафоричність творів і робило їх значущими артефактами підпільного культурного середовища. Використовуючи в неочікуваних комбінаціях предмети радянської матеріальної культури, митці вдавалися до тихого спротиву системі, а численні аркушеві видання репродукцій творів світового мистецтва давали можливість формальних композиційних експериментів, не обтяжених партійним замовленням. В цілому, подібні художні практики є прикладами опору режиму, що заслуговують на повагу й вивчення для встановлення достеменною історією українського мистецтва, й графічного дизайну зокрема.

Ключові слова: колаж; плакат; графічний дизайн; дизайн-освіта; соцреалізм; андеграунд; ідеологія; пропаганда

Для цитування

Будник, А., & Голуб, О. (2024). Іронічність та амбівалентність у колажному мистецтві України другої половини ХХ сторіччя з використанням пропагандистської продукції як ресурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 111–120. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306800>

Вступ

У той період, коли Україна вже другий рік веде війну з російськими окупантами, не має припинитися й боротьба української інтелігенції на інформаційно-культурному фронті. Відстоюючи демократичні європейські цінності, які обрала наша держава у своєму розвитку, водночас мусимо

не забувати, які риси минулого в жодному разі не повинні потрапити до нашого сьогодення й майбутнього. Адже це саме той радянський устрій, який намагається повернути й силоміць нав'язати іншим автократична країна-агресор. Отже, актуальним є аналіз гальмівних чинників, які склалися в творчому середовищі радянської України в другій половині ХХ ст.

Аналіз попередніх досліджень. Останнім часом з'явилося чимало публікацій, присвячених художникам-соцреалістам — Миколі Глуценко (Стеценко, 2021), Тетяні Яблонській (Атаян & Зайцева, 2020), Віктору Пузиркову (Шалімова-Пузиркова, 2020) та багатьом іншим. В основному це описово-мемуарна література з деякою естетизацією та стилістичними характеристиками художників із частковим врахуванням соціально-політичних обставин часу, які суттєво обумовлювали головні спрямування їхньої творчості. Автори вищезгаданих досліджень вводять у науковий обіг своєрідну класифікацію радянських митців на основі їхньої взаємодії з владою, що допомагає всебічно аналізувати художні твори в контексті історії. Мистецтво нонконформізму останнім часом теж не обділене увагою мистецтвознавчої науки — оприлюднюються численні статті, видаються монографії (Склярєнко, 2007), друкуються каталоги (Васильєва та ін., 2011). Створюються профільні сайти — Ukrainian Unofficial (<http://archive-uu.com/ua/>), комплектуються відповідні розділи приватних колекцій, зокрема Сімейної колекції Уманських (<https://art-ur.com.ua/>) і колекції українського мистецтва Бориса й Тетяни Гриньових — Grunov Art Foundation (<http://grunov.art/>), що надає достатню емпіричну базу для дослідження.

Принагідно слід зазначити, що не всі публікації витримали перевірку часом. Нині важливим складником наукової розвідки є виявлення присутності ворожої ідеології в публікації та необхідність вести з нею інформаційну боротьбу. Отже, ми не беремо за взірць книгу «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (Смирна, 2017), хоча вона містить значну кількість візуально цінного матеріалу, який потребує нової інтерпретації.

Місце, функції та модифікації колажу в образотворчому мистецтві ХХ ст. висвітлювалися в статті М. Сапка (2007). Колажні твори Сергія Параджанова неодноразово аналізувалися в розвідках Н. Золотухіної, Н. Мархайчук, В. Тарасова, К. Чадаєвої (Zolotukhina et al., 2018a, 2018b). Колаж як основу творчої методології великого кінорежисера розглянули В. Тарасов, Н. Мархайчук та М. Конєва (Tarasov et al., 2021). Вони вивели головні особливості його колажного інструментарію: 1) робота з кольором та візіоністика; 2) особливості візуальної репрезентації текстів; 3) фактури та об'єми зображень у кадрі (р. 81). Затребуваність і специфіка жанру під час повномасштабного російського вторгнення вивчалася в дослідженні А. Будника і О. Голуб (Budnyk & Golub, 2023).

Вищезазначені розвідки зробили певний внесок у дослідження колажного мистецтва, однак вони не стосувалися зразків офіційної продукції як його складників. Отже, цікаво було б дослідити, яким чином підпільна індивідуальна художня творчість використовувала в іронічному контексті іконічні зображення з радянського пантеону для створення колажів.

Метою статті є розгляд компенсаторних механізмів, до яких вдавалися митці в період партійного ідеологічного тиску, щоб зберегти індивідуальну свободу висловлювання.

Результати дослідження

Радянські тоталітарні часи були складним випробуванням для екзистенційної цілісності творчої особистості, оскільки їй доводилось знаходити свою позицію між індивідуальною свідомістю й провладними настановами. В ієрархії тогочасного суспільства офіційне мистецтво обслуговувало владу й виконувало роль однієї з ідеологічних інституцій. Радянській устрій заохочував роботу лояльних до неї художників фінансово, закуповуючи роботи до музеїв, замовляючи їх через художні комбінати й матеріально підтримуючи творчі спілки. За нашою класифікацією більшість художників не замислювалася над ситуацією, в якій опинилася, і радо рухалася кар'єрними сходинками, отримуючи гонорари, звання й державні нагороди. Це перша й найчисленніша група, куди входили такі митці, як Олександр Лопухов, Віктор Пузирков, Михайло Хмелько, Олексій Шовкуненко, Георгій Меліхов, Тетяна Яблонська та багато інших. Їхні картини передавали позитивне сприйняття ідей соціалізму в радісних пейзажах і соковитих натюрмортах, численних портретах передовиків виробництва, багатофігурних композиціях на тему колективної праці, святкувань тощо. Більшість митців і глядачів, яким подобалися такі картини на виставках, поділяли тези марксистської філософії, яка підносила матеріальний бік життя й суголосну творчість із вибірковими приємними моментами конформізму. Ретельне фігуративне втілення заданої тематики було спрямоване на абсолютну переконливість того, що іншої реальності не існує. Прорадянський підхід до тенденційної вибірковості реальних фактів (сьогодні вороги так фабрикують «фейки») був покликаний створювати для впливу на масову свідомість універсальний пропагандистський міф, маніпулятивність якого детально проаналізував британський мистецтвознавець І. Голомшток (Golomstock, 2011).

Слід зауважити, що не всі відомі соцреалісти залишилися такими ж апологетами комуністич-

ного будівництва, як на початку творчого шляху, глибоко усвідомивши розходження між міфом і реальністю. Так, Тетяна Яблонська у своїй зрілій творчості почала уникати політичної тематики, перейшовши до камерних портретів, ліричних пейзажів тощо. Віктор Пузирков, відомий у 1950-х рр. одіозними композиціями, як от «Й. Сталін на крейсері “Молотов”», в останніх роботах виключив ідеологічний складник і став чудовим мариністом.

До другої групи, теж досить численної, належать митці, які мали певне офіційне визнання, брали участь у виставках, але мали критичне ставлення до влади. «Вони добре бачили рамки й обмеження, в яких мають розвивати «свободу творчості», і знаходили можливість неоднозначного тлумачення й ставлення до своїх творів» (Голуб, 2022а, с. 16). Надзвичайно поширеними були маніпуляції з назвами робіт, коли звичайні краєвиди для демонстрації лояльності обов'язково зазначалися як місця революційних чи бойових подій. Твори, які мали не зовсім оптимістичний вигляд, проходили комісії виставкомів лише як ілюстрації життя на Заході. До своєїрідної «езопової мови» вдавалися Михайло Вайнштейн, Яким Левич, Анатолій Лимарев, Давид Мирецький, Юлій Шейніс та ін. Яскравим прикладом творчості «подвійного звучання» були картини Самуїла Каплана, якому важко було балансувати між ідеологічними вимогами й бажанням висловити реальні почуття, тож він зрештою переїхав з Києва до Нью-Йорка. Так, картина «Перед святом. Радянська площа» (1976), нібито цілком відповідає популярній темі радянських святкувань (Рис. 1).



Рис. 1. Самуїл Каплан. Перед святом. Радянська площа. 1976. Полотно, темпера, 67х78 см. Джерело: (Мунжиу, 1987, с. 36).

Але художньо-пластичне рішення композиції не є апологетикою ладу — воно справляло враження тривожності, було сповнене гіркими міркуваннями з приводу кривавих репресій. На картині, замість звичних радісних демонстрантів, зібрано докупи пропагандистські атрибути для проведення параду, підмічені митцем у передсвітланкову годину. Комуністичні плакати, червоні прапори, штучні квіти й недолугий глобус скоріше нагадують купу сміття, на що їх згодом перетворила історія України під час декомунізації. Показ ідеологічних ікон у відмінній від офіційної догми інтерпретації з використанням колажності є цікавим для нас, бо, не скасовуючи очевидні знаки й символи радянської пропаганди, митець нівелює їх, переносячи в незвичний контекст.

Втім існувала третя група офіційно невизнаних, андеграундних митців, які практично не брали участі в публічних виставках, не поділяли погляди марксистів, не виконували настанов офіційного мистецтва. Свободу висловлювання оберігали в приватних приміщеннях, на квартирних виставках, у невеликому колі довірених осіб. На цій хвилі, яку нерідко називають другим авангардом, виникало опозиційне мистецтво «Клубу творчої молоді» (1960-і), об'єднань «Рух» (1970-і), «Паркомун», «Живописний заповідник», «Біла Ворона» (1980-і) та інших. У багатьох творах митці прагнули збагнути сутність людського життя, нерідко змальовуючи його абсурдність відповідно до філософії екзистенціалізму (Вудон Баклицький, Олена Голуб, Микола Залевський, Федір Тетянич, Микола Трегуб), захоплюючись колористичною абстракцією (Олександр Дубовик, Тіберій Сильваші, Анатолій Сумар) та інтелектуальними експериментами (Валерій Ламах, Ернест Котков, Георгій Фенерлі, Флоріан Юр'єв та ін.).

Не можна сказати, що зазначені групи художників могли існувати зовсім ізольовано від радянського істеблішменту, адже в виборі свого шляху їм доводилося вагаться у роздумах, змінювати позиції та пристосовуватися до умов життя, щоб не тільки відстояти свої погляди, а й зберегти сім'ю та прогодувати дітей. Своєрідною психологічною рисою багатьох митців доби тоталітарного тиску, яка виробилася як реакція на нього, була амбівалентність, тобто стан роздвоєної свідомості (одночасного співіснування протилежних думок або почуттів). Слід пояснити, що в медицині такий стан вважають нездоровою ознакою ментального розладу, й він підлягає корекції. Втім оздоровлення, якого тоді вимагав весь соціальний устрій, відбулося набагато пізніше, а на той час митці знаходили індивідуальні засоби протидії згубним обставинам.

Зняти соціальну й особистісну напругу допомагали іронія, гумор, сатира та й взагалі «несерйозне ставлення» до високочолої творчості. Саме починаючи з покоління шістдесятників, в українському мистецтві поширювався як вияв спротиву жанр колажу, відомий за роботами Вілена Барського, Сергія Параджанова та інших. Власне, авангардні митці прагнули таким чином відійти від нав'язаних стереотипів та розширити мистецькі обрії. «Бажання митця відокремити один візуальний фрагмент від іншого, виявити від'ємність та покинути картину, водночас демонструючи це як факт, призвело до появи нового смислового поля та зміни художніх практик. Поєднання відокремлених частин в іншому контексті привело до колажування спочатку на площині, потім у просторі... Підсилення тенденції до створення колажів, як двовимірних, так і тривимірних, виводило художній твір із суто пластичного мистецтва в концептуальну сферу...» (Голуб, 2022b, с. 55).

Досить цікавими прийомами, ще не остаточно дослідженими мистецтвознавством, володіли художники, зокрема плакатисти, радянської доби другої половини ХХ ст. Колаж, на відміну від фактичного статусу офіційного жанру мистецтва українських 1920–1930-х рр., після Другої світової війни й панування нарративного тренду соцреалізму в образотворчому мистецтві став явищем опору системі.

Плакат в ієрархії прибутковості (для митця) радянського пропагандистського мистецтва

виступав як спосіб сталого заробітку, оскільки замовлявся постійно, безперервно й достатньо добре оплачувався. Отже, з одного боку, жанр приносив художникам сталий заробіток, з іншого боку — міг слугувати ресурсною базою для створення паперових аналогових колажів, оскільки накладі сягали іноді сотень тисяч примірників, а коштували такі відбитки копійки. Зауважимо, що в офіційній площині митець отримував і виконував вигідні замовлення, а в приватній мистецькій практиці (яка матеріально ставала можливою через гонорарну політику партії) знущався з таких творів за допомогою колажу (Рис. 2). Наприклад, плакат В. Кармазіна й В. Ламаха, що зображує комуністичну молодь (Рис. 2а), пізніше сам Ламах використав в іронічному колажі (Рис. 2б), де очі комсомольця заліплено окулярами з портретами Леніна, які, скоріше за все, вирізано з друкованих видань програмних творів «вождя пролетаріата». Цікаво, що використаний прийом віддзеркалення в окулярах вперше в українському графічному дизайні можна побачити на кіноафіші братів Стенбергів для стрічки Дзиги Вертова «Одинадцятий» 1928 р. (Рис. 2в). Отже, плакат-колаж В. Ламаха як вияв контркультури не тільки глузує з комуністичних гасел, а й доводить існування цього жанру в контексті розвитку графічного дизайну від кіноафіш ВУФКУ, які є одними з яскравих сторінок вітчизняного дизайну й визнаними маркерами українських 1920–1930-х рр.



а

б

в

Рис. 2. Застосування колажу в образотворчому мистецтві.

а. Василь Кармазін, Валерій Ламах. «Хай живе ленінсько-сталінський комсомол — вірний помічник і надійний резерв нашої партії!», 1954. Джерело: (Кармазін & Ламах, 1954).

б. Валерій Ламах. Гібридна ленінська кімната. Колаж. Після 1954 р. Джерело: сайт Сімейна колекція Уманських (Ламах, б.д.)

в. Брати Стенберги. Кіноафіша «Одинадцятий». 1928. Джерело: сайт ВУФКУ (Стенберг, б.д.).

Атрибути матеріальної культури радянської доби — таблички для дверей, фото, діаграми, схеми, графіки, шрифтові цитати з плакатної й рекламної продукції — використовувалися в спільних колажах-аплікажах В. Ламаха й Е. Коткова «Душевая народа», «Буфет, градус, водка» (Рис. 3, а, б) та ін. Завдяки іронічному поєднанню складників автори, які спекулювали широковідомими довоколишніми символами, досягали враження абсурдності соціалістичного буття. Втім ці твори не позбавлені певної бруталної поетики, що була притаманна місцям громадського користування часів СРСР.



Рис. 3. Використання атрибутів матеріальної культури радянської доби в колажних творах неофіційного мистецтва.

- а. Валерій Ламах, Ернест Котков. Душевая народа. Приватне зібрання. Джерело: (Котков & Ламах, б.д.-б).
б. Валерій Ламах, Ернест Котков. Буфет, градус, водка. Приватне зібрання. Джерело: (Котков & Ламах, б.д.-а).

Якщо випадок із плакатом В. Ламаха можна вважати прикладом самоіронії, оскільки митець використав свій власний офіційно виданий і оплачений твір, то в інших епізодах глузливого забарвлення набували друковані відбитки й інших художників. Наприклад, офсетний аркуш корифея українського радянського плаката Олександра Ворони було використано в колажі Юрія Соколова — художника з кола львівських концептуалістів (Рис. 4). Факт використання відбитка О. Ворони свідчить як про канонічність (шаблонність) плаката Олександра Васильовича, так і про творче бажання концептуалістів використати його як складник мистецької провокації на протидії. Цікаво, що й сам твір Ворони було виконано 1975 року у стилістиці оп-арту Віктора Вазарелі, тобто є формальним наслідуванням однієї з популярних художніх течій другої половини ХХ ст. Подібне художнє цитування було не таким

рідкісним явищем, що доводить використання аналогічного прийому в плакаті Володимира Сокола «Жовтень — маяк людства» 1970-х рр. (Рис. 5). Заради справедливості зазначимо, що в колажі Юрія Соколова використано ще один радянський плакат із зображенням зелених пляшок, авторство якого не встановлено. Скоріше за все це був агітаційний аркуш антиалкогольного спрямування.



Рис. 4. Юрій Соколов. Колаж. Кін. 1970-х — початок 1980-х рр. Приватна колекція. Використано плакат Олександра Ворони 1975 року. Джерело: фото А. Будника.



Рис. 5. Володимир Сокол. Жовтень — маяк людства. 1970-ті рр. Джерело: колекція А. Будника.

Популярним мотивом у контркультурному середовищі було опрацювання зображень членів Політбюро ЦК КПРС, оскільки в доступі був численний корпус поліграфічних модифікацій їхніх портретів, які продавалися в магазинах політичної літератури або отримувалися митцями безкоштовно для оформлення «ленінських кімнат», пропагандистських подій, агітаційних заходів тощо.

В іншому колажі Ю. Соколова на основі радянського плаката «3 новим роком, товарищі!» (1971 р.) використано вирізки з еротичних журналів і світлину бодібідера, що можна трактувати як парафраз однієї з перших робіт у стилі поп-арту. Мова йде про колаж Річарда Гамільтона «Що робить наші сьогоднішні помешкання такими різними, такими привабливими?» (1956).

У Ф. Тетянича побачимо використання офіційного портрета радянського функціонера А. Кириленка, поміщеного в специфічне візуальне середовище митця (Рис. 6).

Львівський концептуаліст Ю. Соколов створив цілу серію портретів членів Політбюро, використовуючи їхні офіційні поліграфічні зображення, тільки подаючи портрети догори дригом (Рис. 7, а, б, в).



Рис. 6. Федір Тетянич. Портрет чиновника, або Погляд крізь призму історії (А. П. Кириленко, секретар ЦК КПРС). 1980-ті. Полотно, олія. 90 × 70. Приватне зібрання. Джерело: (Тетянич, б.д.).



а



б



в

Рис. 7. Юрій Соколов. Без назви. Колажі. Джерело: Grynyov Art Foundation (<http://grynyov.art/artist/sokolov-yurij>)

Федір Тетянич включав до своїх колажів портретні зображення радянських космонавтів (які теж були важливими для міфологічного пантеону в СРСР), але трактував їх скоріше в позитивному плані як учасників своїх космічних теорій (Рис. 8, а, б).



Рис. 8. Федір Тетянич. Сегмент Біотехносфери. Колаж із відпрацьованих матеріалів. 1980-ті. Джерело: фото А. Будника з виставки.

Отже, можна зробити висновок, що митці використовували в колажуванні всі більш-менш поширені в СРСР різновиди друкованої аркушевої продукції — пропагандистські плакати, портрети членів Політбюро, великоформатні репродукції творів світового мистецтва, сторінкові або розворотні фото з журналів. Ці першоджерела й формували тематику майбутніх колажів. Якщо політичні сюжети подавалися здебільшого під кутом іронії, то твори великих майстрів були матеріалом для формальних експериментів й аналізу композиційних схем (Рис. 9, а, б). Тож такі роботи мали лабораторний характер і споріднювали твори українських митців із їхніми співвітчизниками 1920–1930-х рр. так само, як і зі світовими трендами.



Рис. 9. Використання репродукцій творів світового мистецтва в неофіційному мистецтві радянських часів.
а. Вілен Барський. Вознесіння Мадонни Рафаеля. 1975. Картон, колаж. 71,5 × 44. Приватне зібрання. Джерело: (Барський, 1975).
б. Вілен Барський. Колаж з Вермеером. 1970. Папір, колаж, туш. 30х40 см. Приватне зібрання. Джерело: (Барський, 1970).

Висновки

Колажне мистецтво українських митців другої половини ХХ ст. мало на меті десакаралізацію пропагандистського комуністичного міфу й виконувало це завдання, використовуючи як технічний ресурс доступну поліграфічну продукцію ідеологічного спрямування. Це надавало змістової гостроти візуальним рішенням, що разом з іронією та амбівалентністю підсилювало метафоричність творів і робило їх значущими артефактами підпільного опору чинному режиму. Використовуючи в неочікуваних комбінаціях предмети радянської матеріальної культури, митці вдавалися до тихого спротиву системі, а численні аркушеві видання репродукцій творів світового мистецтва давали можливість вдаватися до формальних композиційних експериментів, не обтяжених партійним замовленням. В цілому подібні художні практики є прикладами опору режиму, що заслуговують на повагу й вивчення для встановлення достеменною історії українського мистецтва, й графічного дизайну зокрема.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано використання радянської пропагандистської продукції в творах мистецтва неофіційного спрямування.

Практична значущість полягає в заповненні ще однієї лакуни в історії українського графічно-

го дизайну. Наукові викладки можуть бути використані в освітньому процесі під час виконання практичних завдань із колажу на відповідних дисциплінах у системі дизайн-освіти.

Список посилань

- Атаян, Г., & Зайцева, І. (Упоряд.). (2020). *Тетяна Яблонська: щоденники, спогади, роздуми*. Родовід.
- Барський, В. (1970). *Колаж с Вермеером* [Плакат]. Arthive. https://arthive.com/uk/artists/15068~Vilen_Isaakovich_Barskij/works/404556~Kollazh_s_Vermeerom?_lang=UK
- Барський, В. (1975). *Вознесіння Мадонни Рафаеля* [Плакат]. Ukrainian Unofficial. http://archive-uu.com/ua/profiles/vilen-bars-kij/catalog/kolazh_barsky/picture/voznosinnya-madonni-rafaelya
- Васильєва, А., Кулівник, М., & Лісова, К. (Упоряд.). (2011). *New Vand. Вудон Баклицький та Микола Трегуб* [Каталог] (О. Сидор-Гібелінда, вступна стаття). Триптих Арт, Дукаст.
- Голуб, О. (2022а). Аналіз творчих мотивацій митців у період радянського ідеологічного тиску. *Мистецтвознавство України*, 22, 12–19. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.22.2022.270879>
- Голуб, О. (2022б). Українські концептуальні ідеї 1970–1980-х років. *Образотворче мистецтво*, 1–2, 52–57.

- Кармазін, В., & Ламах, В. (1954). *Хай живе ленінсько-сталінський комсомол – вірний помічник і надійний резерв нашої партії!* [Плакат]. Мистецтво.
- Котков, Э. И., & Ламах, В. П. (б.д.-а). *Буфет. Водка. Градус* [Колаж]. Сімейна колекція Уманських. Взято 21 грудня 2023 року з <https://art-ur.com.ua/catalog/zhivopis-roscijskoj-imperii/bufet-vodka-gradus-detail>
- Котков, Э. И., & Ламах, В. П. (б.д.-б). *Душевая народа* [Колаж]. Сімейна колекція Уманських. Взято 21 грудня 2023 року з <https://art-ur.com.ua/catalog/zhivopis-roscijskoj-imperii/dushevaaya-naroda-detail>
- Ламах, В. (б.д.). *Гибридная ленинская комната* [Колаж]. Сімейна колекція Уманських. Взято 21 грудня 2023 року з <https://art-ur.com.ua/catalog/grafika/gibridnaya-leninskaya-komnata-detail>
- Мунжиу, М. Г. (Уклад.). (1987). *Семен Каплан. Живопис, графіка: каталог виставки творів*. Спілка художників України.
- Сапко, М. О. (2007). Колаж в образотворчому мистецтві ХХ століття. *Мастеріум. Культурологія*, 26, 57–61. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b9023595-e53d-4522-a0a7-2dd974b5a382/content>
- Скляренко, Г. Я. (2007). *На берегах: нотатки до українського мистецтва ХХ ст.* Софія.
- Смирна, Л. В. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві* [Монографія]. Фенікс.
- Стенберг. (б.д.). *Одинадцятий* [Кіноафіша]. ВУФКУ. Взято 15 грудня 2023 року з <https://vufku.org/wp-content/uploads/2018/12/11-Poster-Vertov.jpg>
- Стеценко, С. (2021). *Пейзажист*. Саміт-книга.
- Тетянич, Ф. (б.д.). *Портрет чиновника, або Погляд крізь призму історії (А. П. Кириленко, секретар ЦК КППС)* [Живопис]. Ukrainian Unofficial. Взято 11 грудня 2023 року з http://archive-uu.com.ua/profiles/fedir-tetyanich/catalog/malyarstvo_tetyanych/picture/portret-chinovnika-abo-poglyad-kriz-prizmu-istoriyi-a-p-kirilenko-sekretar-ck-kprs
- Шалімова-Пузіркова, М. (2020). *Віктор Пузірков*. Мистецтво.
- Budnyk, A., & Golub, O. (2023). Collage as the art of responding to the challenges of the time in the conditions of the full-scale russian invasion. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 144–150. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477>
- Golomstock, I. (2011). *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (R. Chandler, Trans.; 2nd ed.). Overlook Duckworth.
- Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Konieva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Культура України*, 74, 81–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13>
- Zolotukhina, N., Markhaychuk, N., Tarasov, V., & Chadaeva, K. (2018a). Collage of Sergey Paradzhanov: Features of the periodization of creativity. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 110–115. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1805533>
- Zolotukhina, N., Markhaychuk, N., Tarasov, V., & Chadaeva, K. (2018b). Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 14, 168–173. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151189>

References

- Ataian, H., & Zaitseva, I. (Comps.). (2020). *Tetiana Yablonska: Shchodennyky, spohady, rozdumy* [Tatiana Yablonska: Diaries, memories, reflections]. Rodovid [in Ukrainian].
- Barskii, V. (1970). *Kollazh s Vermeerom* [Collage with Vermeer] [Poster]. Arhive. https://arhive.com/uk/artists/15068~Vilen_Isaakovich_Barskij/works/404556~Kollazh_s_Vermeerom?_lang=UK [in Russian].
- Barskyi, V. (1975). *Voznesinnia Madonny Rafaelia* [The Ascension of the Madonna by Raphael] [Poster]. Ukrainian Unofficial. http://archive-uu.com.ua/profiles/vilen-bars-kij/catalog/kolazh_barskyi/picture/voznosinnya-madonni-rafaelya [in Ukrainian].
- Budnyk, A., & Golub, O. (2023). Collage as the art of responding to the challenges of the time in the conditions of the full-scale russian invasion. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 144–150. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477> [in English].
- Golomstock, I. (2011). *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (R. Chandler, Trans.; 2nd ed.). Overlook Duckworth [in English].
- Golub, O. (2022a). Analiz tvorchykh motyvatsii myttsiv u period radianskoho ideolohichnoho tysku [Analysis of creative motivations of artists during the period of Soviet ideological pressure]. *Art Research of Ukraine*, 22, 12–19. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.22.2022.270879> [in Ukrainian].
- Golub, O. (2022b). Ukrainski kontseptualni idei 1970–1980-kh rokiv [Ukrainian conceptual ideas of the 1970s and 1980s]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1–2, 52–57 [in Ukrainian].
- Karmazin, V., & Lamakh, V. (1954). *Khai zhyve leninsko-stalinskyi komsomol – virnyi pomichnyk i nadiynyi rezerv nashoi partii!* [Long live the Leninist-Stalinist Komsomol – a faithful assistant and reliable reserve of our party!] [Poster]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kotkov, E. I., & Lamakh, V. P. (n.d.-a). *Bufet. Vodka. Gradus* [Buffet. Vodka. Degree] [Collage]. Simeina

- kolektsiia Umanskykh. Retrieved December 21, 2023, from <https://art-ur.com.ua/catalog/zhivopis-roscijskoj-imperii/bufet-vodka-gradus-detail> [in Russian, in Ukrainian].
- Kotkov, E. I., & Lamakh, V. P. (n.d.-b). *Dushevaya naroda* [People's Shower] [Collage]. Simeina kolektsiia Umanskykh. Retrieved December 21, 2023, from <https://art-ur.com.ua/catalog/zhivopis-roscijskoj-imperii/dushevaya-naroda-detail> [in Russian, in Ukrainian].
- Lamakh, V. (n.d.). *Gibridnaya leninskaya komnata* [Hybrid Lenin room] [Collage]. Simeina kolektsiia Umanskykh. Retrieved December 21, 2023, from <https://art-ur.com.ua/catalog/grafika/gibridnaya-leninskaya-komnata-detail> [in Russian, in Ukrainian].
- Munzhyu, M. H. (Comp.). (1987). *Semen Kaplan. Zhyvopys, hrafika: Kataloh vystavky tvoriv* [Semen Kaplan. Painting, graphics: Catalog of the exhibition of works]. Union of Artists of Ukraine [in Ukrainian].
- Sapko, M. O. (2007). Kolazh v obrazotvorchomu mystetstvi XX stolittia [Collage in fine art of the 20th century]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 26, 57–61. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b9023595-e53d-4522-a0a7-2dd974b5a382/content> [in Ukrainian].
- Shalimova-Puzyrkova, M. (2020). *Viktor Puzyrkov. Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. Ya. (2007). *Na berehakh: Notatky do ukrainskoho mystetstva XX st.* [On the shores: Notes on Ukrainian art of the 20th century]. Sofia [in Ukrainian].
- Smyrna, L. V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].
- Stenberh. (n.d.). *Odynadtsiatyi* [The eleventh] [Movie poster]. VUFKU. Retrieved December 15, 2023, from <https://vufku.org/wp-content/uploads/2018/12/11-Poster-Vertov.jpg> [in Ukrainian].
- Stetsenko, S. (2021). *Peizazhyst* [Landscape artist]. Samit Book [in Ukrainian].
- Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Konieva, 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> [in English].
- Tetianych, F. (n.d.). *Portret chynovnyka, abo Pohliad kriz pryzmu istorii (A. P. Kyrylenko, sekretar TsK KPRS)* [Portrait of an official, or a view through the prism of history (A. P. Kirylenko, secretary of the Central Committee of the CPSU)] [Painting]. Ukrainian Unofficial. Retrieved December 11, 2023, from http://archive-uu.com/ua/profiles/fedir-tetyanich/catalog/malyarstvo_tetyanych/picture/portret-chinovnika-abo-poglyad-kriz-prizmu-istoriyi-a-p-kirilenko-sekretar-ck-kprs [in Ukrainian].
- Vasylieva, A., Kulivnyk, M., & Lisova, K. (Comps.). (2011). *New Band. Vudon Baklytskyi ta Mykola Trehub* [New Band. Vudon Baklytskyi and Mykola Trehub] [Catalogue] (with Sydor-Hibelynda, O.). Tryptykh Art, Dukat [in Ukrainian].
- Zolotukhina, N., Markhaychuk, N., Tarasov, V., & Chadaeva, K. (2018a). Collage of Sergey Paradzhanov: Features of the periodization of creativity. *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*, 4, 110–115. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1805533> [in English].
- Zolotukhina, N., Markhaychuk, N., Tarasov, V., & Chadaeva, K. (2018b). Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. *Artistic Culture. Topical Issues*, 14, 168–173. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151189> [in English].

Irony and Ambivalence in Ukrainian Collage Art of the Second Half of the 20th Century Using Propaganda Products as a Resource

Andrii Budnyk^{1*}, Olena Golub²

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

²Kyiv Organisation of the National Union of Artists of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article:* consideration of compensatory mechanisms that artists resorted to during the period of party ideological pressure in order to preserve individual freedom of expression. Thanks to the comparative method, facts from the creative work of famous artists of the past are revealed, particularly, in collage and poster art, where artists expressed irony and unacceptability of official instructions with certain sharpness. *The research results* are the discovery of a body of collage art works, for the creation of which printed ideological publications were used as consumables. *Scientific novelty.* For the first time, the usage of Soviet

propaganda products in works of art of an unofficial direction is analysed. The practical significance grounds in filling one more lacuna in the history of Ukrainian graphic design, and using this knowledge in design education. *Conclusions.* The collage art of Ukrainian artists of the second half of the 20th century aimed at the desacralisation of the propaganda communist myth, and fulfilled this task using available polygraphic products of an ideological orientation as a technical resource. This gave a meaningful sharpness to visual solutions, which, together with irony and ambivalence, strengthened the metaphorical nature of the works, and made them significant artifacts of the hidden cultural environment. By using items of Soviet material culture in unexpected combinations, the artists resorted to quiet resistance to the system, and numerous sheet editions of reproductions of world art works gave an opportunity to resort to formal compositional experiments, not burdened by party orders. In general, such artistic practices are examples of the regime resistance, which deserve respect and study in order to establish a definitive history of Ukrainian art and graphic design in particular.

Keywords: collage; poster; graphic design; educational design; socialist realism; underground; ideology; propaganda

Відомості про авторів

Андрій Будник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik_andriy@ukr.net

Олена Голуб, мистецтвознавець, Київська організація Національної спілки художників України, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-9059-548X, e-mail: olgol588@gmail.com

Information about the authors

Andrii Budnyk*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik_andriy@ukr.net

Olena Golub, Art Critic, Kyiv Organisation of the National Union of Artists of Ukraine, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9059-548X, e-mail: olgol588@gmail.com

*Corresponding author



Цифрова сталість та стала цифровізація реально-віртуального світу індустрії моди

Ірина Гардабхадзе

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. Метою статті є дослідження понять і функцій цифрової сталості та сталої цифровізації з визначенням їхніх ролей та взаємозв'язку в реально-віртуальному світі індустрії моди. *Результати дослідження.* Показано, що цифрова сталість індустрії моди досягається внаслідок впливу на її трансформаційні процеси цифрового інструментарію, функціональність якого гармонізована з вимогами трансформації сталості. Доведено, що сталість цифровізації означає здатність цифрових технологій зберігати свою функціональність незалежно від зовнішніх чинників та поставлених завдань. *Наукова новизна* полягає в визначенні понять і ролей цифрової сталості й сталої цифровізації у функціонуванні індустрії моди. Роль цифрової сталості полягає в трансформації екосистеми індустрії моди за допомогою цифрових інструментів для досягнення сталого розвитку. Це охоплює зміну моделей функціонування та ланок ланцюжка створення вартості фешн-продуктів і послуг. Роль сталої цифровізації полягає в забезпеченні виконання цифровим інструментарієм його функцій без відхилення від заданої функціональності незалежно від зовнішніх умов та умов завдання. *Висновки.* Вплив дуальної трансформації на екологічні аспекти сталості полягає, з одного боку, в реалізації та деструктивному відборі сталих моделей бізнесу, а з іншого — у відмові від неефективних та несталих процесів та практик індустрії моди. Одним із проявів емерджентності гармонійного об'єднання двох трансформацій є дематеріалізація окремих ланок ланцюжка створення вартості, що сприяє зменшенню споживання сировини та утворенню відходів. Показано, що цифрова сталість може відігравати як роль інструментарію підвищення ефективності трансформаційних процесів, так і роль фундаментальної стратегії досягнення цілей сталого розвитку.

Ключові слова: цифрова сталість; стала цифровізація; дуальна трансформація; цілі сталого розвитку; екосистема індустрії моди

Для цитування

Гардабхадзе, І. (2024). Цифрова сталість та стала цифровізація реально-віртуального світу індустрії моди. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 121–133. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306801>

Вступ

Початок нового тисячоліття ознаменувався посиленням соціальної нестабільності. Збройні конфлікти, пандемії, економічні та екологічні кризи створили загрозу порушення сталого розвитку, що вважається неодмінною умовою благополучного існування відомих на цей час реальних та віртуальних світів. У сучасному світі втрата сталості набуває значення одного з глобальних чинників екзистенціальних загроз суспільному розвитку. В умовах наростання невизначеності, викликаній ескалацією військової агресії та дефіцитом при-

родних ресурсів, трансформація всіх сторін життєдіяльності з метою досягнення сталого розвитку (трансформація сталості) стає основним трендом сучасності.

Іншим глобальним трендом та рушійною силою, яка здатна підтримати сталий розвиток суспільства, є цифровізація. Цифрова трансформація та трансформація сталості є передовими носіями інновацій останніх десятиліть, які проникають в усі сфери суспільства та суттєво впливають на їхній розвиток.

Одним із головних антропогенних чинників впливу на сталий розвиток є надмірне та нераці-

ональне споживання продуктів. Незважаючи на зусилля та заходи окремих індустрій мінімізувати витрати сировини, величина антропогенних відходів все ще перевищує можливості їхньої переробки. Екологічні та соціальні наслідки наявних систем виробництва та споживання створили проблему переходу галузей до сталого розвитку. Ця проблема вважається однією з найскладніших проблем цивілізації (Centobelli et al., 2022). Нераціональне використання ресурсів породжує ризики перевищення порогу рівня сталого споживання ресурсів. За це відповідає низка індустрій, серед яких індустрія моди посідає вирішальну позицію, тому що вона є другою за величиною споживання води в усьому світі (Neethu & Bhuvanewari, 2024; Hardabkhadze et al., 2023).

Актуальність дослідження трансформації сталості індустрії моди пояснюється не лише тим, що вона є одним із лідерів забруднення та споживання ресурсів. Фешн-індустрія — найдинамічніший та найкреативніший складник креативних індустрій. Оскільки загально визнано, що мода охоплює всі соціальні верстви населення із проникненням у повсякденне життя всіх людей, вона може вважатися носієм культурних цінностей, креативності та інновацій (*Cultural and creative industries ecosystem*, n.d.).

До актуальних проблем сталого розвитку індустрії моди належить вивчення можливостей цифрових технологій для акселерації процесів її трансформації. Також актуальним є дослідження гармонійної взаємодії цифрової трансформації та трансформації сталості. Інтеграція цих процесів може бути виражена терміном «цифрова сталість» та представлена у формі моделі подвійної трансформації. Інтерес становить розкриття причинно-наслідкових зв'язків між цифровою сталістю індустрії моди й сталістю алгоритмів її цифровізації. Розв'язання цих проблем стане важливим внеском у досягнення цілей сталого розвитку індустрії моди.

Аналіз попередніх досліджень вказує на щільний зв'язок еволюції індустрії моди з розвитком культури, соціальними перетвореннями суспільства та технологічними досягненнями. Крім того, траєкторія розвитку індустрії моди сформована циклами зміни тенденцій. Тому дослідження її трансформаційних процесів доцільно проводити у багатовимірному просторі техносоціокультурної реальності, виміри якого утворені історичним, соціокультурним та технологічним напрямками. Численні дослідження трансформації індустрії, серед яких роботи Ірини Гардабхадзе (Hardabkhadze, 2023), Нітху та Бхуванесварі (Neethu & Bhuvanewari, 2024), Шірванімохаддама та ін. (Shirvanimoghaddam et al., 2020), Ікрама

(Ikram, 2022), Мірши та ін. (Mishra et al., 2020), Папаміхаєла та ін. (Paramichael et al., 2022), відображають мультидисциплінарність підходів до розв'язання проблем управління переходом індустрії до екологічно безпечної моделі функціонування. Аналізуючи початкову фазу трансформації індустрії в сталу екологічно безпечну екосистему на основі циклічної моделі функціонування, дослідники обговорюють критичні чинники, проблеми, тенденції та можливості введення циркулярної економіки у сферу моди.

У роботі Ессі Карела (Karell, 2018) «Дизайн циркулярності: кейс циклічної моди» розкрито особливості інноваційного екодизайну та ролі дизайнерів у циркулярній моді. За думкою автора цієї статті, особливості інноваційного дизайну у разі роботи з циркулярною моделлю полягають у розширенні сфери дизайнерської творчості поза традиційними практиками. Дизайнеру потрібно глибше розуміти структуру матеріалу й мати базове уявлення про можливість переробки волокна на нове волокно. У статті зазначено, що інноваційний дизайн є необхідним, але недостатнім складником циклічного ланцюжка створення вартості фешн-продуктів. Тому для організації повного циклу важливе значення мають забезпечення текстилем, синхронізація взаємодії партнерів та позитивне ставлення споживачів до нової моделі користування (Karell, 2018).

З циркулярною економікою індустрії моди пов'язано декілька форм фешн-бізнесу. Багато робіт присвячено описам бізнес-моделі циркулярної економіки.

У статті Іліани Папаміхаєли та ін. (Paramichael et al., 2022) схарактеризовано потенціал безлічі економічних можливостей у рамках управління відходами. У дослідженні Моніки Матушовічової (Matusovičová, 2020) розглянуто основні підходи та стратегії циркулярної моди, яка заснована на повторному використанні та переробці вживаного одягу. У статті Манела Аррібас-Ібара, Петре А. Нилунда та Александра Брима (Arribas-Ibar et al., 2022) запропоновано більш конкретну форму організації фешн-бізнесу в рамках циркулярної моделі. Дослідження спрямоване на розробку концептуальної основи циклічних бізнес-моделей індустрії моди для продажу виробів класу «люкс». Однак для практичного застосування моделі не вистачає оцінки засобів залучення клієнтів із подоланням «бар'єра престижу» (Arribas-Ibar et al., 2022).

У роботі П'єрджузеппе Мороне, Ідіано Д'Адамо та Гюлсах Юлани «Стала хімія для циркулярної фешн-індустрії» (Morone, 2022) розкривають можливості «зеленої хімії» для розв'язання головних проблем ефективного використання ре-

сурсів під час переробки текстильних матеріалів з мінімізацією негативних впливів упродовж життєвого циклу фешн-виробів. Однак внаслідок вузької спрямованості тематики дослідження аналіз не охопив соціальні питання, проблеми синхронізації взаємодій партнерів та питання ролі інновацій у створенні узгодженого функціонування всіх ланок циклу.

Слід зазначити, що тема цифрової трансформації індустрії моди викликала значний потік публікацій. Оскільки цифрова трансформація моди відображає необхідні зміни її парадигми, ця тема набула особливої актуальності (Alexander & Rutter, 2022). Тематика досліджень охоплює діапазон від перших цифрових елементів історії індустрії моди до останніх досягнень штучного інтелекту в проектуванні цифрових моделей метавсесвіту. У статті Чиари Коломбі та Ермінії Д'Ітрії (Colombi & D'Itria, 2023) «Цифрова трансформація моди» представлено модель «... інноваційних підходів до підприємницької діяльності, що ґрунтуються на цифрових технологіях» у перспективній системі циклічної моди. В ній інноваційні організаційні та виробничі процеси могли б стимулювати перехід галузі до циклічної парадигми. Розглянуто питання щодо ролі цифровізації у формуванні сталої бізнес-моделі для покращення переходу до циркулярної економіки.

Велику увагу розвитку цифрової моди приділяє у своїх тематичних випусках низка спеціалізованих видань, які присвячені теорії й практиці моди. Журнал фешн-практики (Fashion Practice) (Black, n.d.) й Журнал фешн-теорії (Fashion Theory) (Steele & McNeil, n.d.) присвячені теорії, практиці та інноваціям індустрії моди. Журнал глобального фешн-маркетингу (Journal of Global Fashion Marketing) (Ko, n.d.) публікує дослідження глобальної моди, дизайну, трендів і маркетингу. Журнал циркулярної економіки й сталості (Circular Economy and Sustainability) (Stefanakakis & Nikolaou, n.d.) ставить метою публікацію результатів теорії та практики у сфері циркулярної економіки й трансформації сталості.

Тематичний випуск (Digital fashion Innovation) Міжнародного журналу фешн-дизайну, технології та навчання (International Journal of Fashion Design, Technology and Education) (Shin, n.d.) присвячений цифровим інноваціям у сучасній моді. Тематика цього випуску демонструє розгортання вектора наукових інтересів у напрямі дослідження особливостей цифровізації як перехідного етапу формування цифрової моди (Saem, 2022). Статті цього випуску відбивають техно-історичний спектр цифрових інновацій системи моди, які поступово зміщуються в бік соціокультурних реалізацій.

Спеціальний випуск Журналу фешн-практики присвячено аналізу чинників еволюції індустрії моди в процесі її трансформації. Він відображає галузеві системні зрушення всього ланцюжка створення вартості моди (Alexander & Rutter, 2022).

Сучасний стан досліджень цифрової моди є предметом уваги колективу авторів Еліс Норіс, Текілі Нобіль, Наджеї Калбаскі та Лоренцо Кантоні (Noris et al., 2021). Зокрема, вони вивчали проблеми комунікації та маркетингу цифрової моди; запропонували структуру та класифікацію цифрової моди (Nobile et al., 2021). Результати їхніх досліджень цифрової моди вказують на більш інтенсивне дослідження сфер маркетингу, комунікацій та технологій автоматизації рутинних операцій та констатують меншу увагу до соціальних наслідків цифровізації системи моди (Nobile et al., 2021).

Аналіз розглянутих публікацій показує, що цифровізація проникла в усі ланки життєвого циклу фешн-продуктів. Інструментарій цифрових технологій досяг реалістичної аугментації візуальних маркетингових комунікацій. Він забезпечив розробку онлайн-сервісів нового типу на цифровій платформі та мобільність доступу споживачів до послуг. Успішна трансформація індустрії моди в сталу екологічно безпечну екосистему можлива лише за умов зміни філософії моди й реорганізації всіх ланок ланцюжка створення вартості фешн-продуктів. Найважливішою зміною вважається зміна концепції споживання одягу.

Попри те, що мода є важливим складником креативних індустрій та однією з найбільш культуромістких галузей, аспекти її цифровізації вивчені недостатньо для реалізації ефективних систем управління трансформаційними процесами. Тому, на думку Дарії Каскіані, Ольги Чканикової, Рудраджіїта Пала (Casciani et al., 2022), вплив цифровізації на всі аспекти сталості системи моди є новою актуальною темою для досліджень. У тематиці публікацій переважають статті, що описують досягнення цифровізації в технології окремих етапів створення фешн-продукту та в маркетингових комунікаціях. Результати впливу цифрової моди на соціокультурну сферу визначені набагато слабше. Практично відсутні матеріали аналізу гармонійного поєднання трансформації сталості та цифрової трансформації. Не розглядалися причинно-наслідкові зв'язки між цифровою сталістю та сталою цифровізацією індустрії моди.

Метою статті є дослідження понять і функцій цифрової сталості та сталої цифровізації з визначенням їхніх ролей та взаємозв'язку в реально-віртуальному світі індустрії моди.

Результати дослідження

Мультидисциплінарний характер трансформаційних процесів сучасної культури вимагає їх вивчення в історичному та соціокультурному дискурсах. Оскільки еволюція індустрії моди пов'язана з технологічними досягненнями, її трансформацію зручно розглядати як трансформацію екосистеми повного циклу створення фешн-продуктів та сервісів, яка занурена в багатовимірний простір техно-соціокультурної реальності.

Людське суспільство як глобальна соціальна екосистема, що об'єднує в рамках єдиної цивілізації результати економічної, соціальної та культурної діяльності, для сталого розвитку вимагає безперервності доступу до ресурсів. Також потрібні запас і наявність джерел поповнення ресурсів. Надмірне споживання товарів та ресурсів, що наростає, попри катаклізми та кризи XXI ст., призвело до перевищення порогу сталого споживання ресурсів та зростанню забруднення. Усвідомлення суспільством ризиків несталості сигналізує про необхідність переходу до відповідального виробництва та споживання з підвищенням ефективності економіки.

Сталість підкреслює співіснування людини й природи, важливість задоволення нематеріальних потреб за допомогою нематеріальних засобів, а також зменшення матеріалістичних відносин (Neethu & Bhuvanewari, 2024). Характеристики сталого розвитку в кінцевому підсумку впливають на показники демографічного переходу. Для збереження людської популяції коефіцієнт фертильності демографічного переходу не повинен опускатися нижче порогу відтворення населення, який дорівнює 2,1. Ризики втрати сталого розвитку суспільства та методи їх подолання давно хвилювали вчених. Засновник кібернетики Норберт Вінер був переконаний, що у сучасних великих спільнотах немає ніякого гомеостазу. Більше півстоліття тому він стверджував: — один із найдивовижніших фактів у житті держави полягає в тому, що в ній вкрай мало дієвих гомеостатичних процесів ... Ми повинні проходити цикли бумів і спадів у діловому житті, послідовну зміну диктатур та революцій, війни, в яких всі втрачають і які характерні для сучасності (Wiener, 1961).

Проте сучасний погляд на проблему сталого розвитку більш оптимістичний. Якщо причина в нестачі гомеостатичних чинників, ці чинники необхідно стимулювати або створити штучним шляхом. І в цьому можуть бути ефективні цифрові технології. Використовуючи гнучкість та масштабованість цифрового інструментарію та арсенал розумних агентів штучного інтелекту, соціотех-

нічна система здатна генерувати керівні впливи на гомеостатичні чинники екосистем різної природи.

Індустрія моди завдяки широкому проникненню в усі соціальні верстви суспільства здатна накопичити один із найрезультативніших гомеостатичних потенціалів. Але формування її гомеостатичного потенціалу можливе лише під час сталого розвитку. Несталий стан індустрії моди інвертує її гомеостатичний потенціал у дизруптивний.

Оскільки стала мода вважається сталим напрямком фешн-індустрії, вона має володіти гомеостатичним потенціалом, який створюється культурною раціональною формуванням гардероба на базі циклічного мислення. Можливості управління нарощуванням і реалізацією цього потенціалу описані в (Hardabkhadze et al., 2023; Hardabkhadze, 2023). Його реалізація не тільки сприяє успішній трансформації індустрії моди в екологічну екосистему, але й робить значний внесок у досягнення загальних цілей сталого розвитку завдяки високому впливу моди на соціум.

Внаслідок прогресування кризової ситуації у соціумі склалося розуміння, що для підтримки суспільного добробуту та протидії ризику депопуляції наявна економіка та соціальна сфера повинні шукати шляхи сталішого розвитку. У відповідь на соціальне замовлення Організація Об'єднаних Націй розробила план дій на користь людей, планети та процвітання «Перетворення нашого світу: Програма сталого розвитку на 2030 рік» (United Nations, 2015). У ній сформульовано 17 цілей сталого розвитку (Sustainable Development Goals, SDG).

За визначенням Всесвітньої комісії з навколишнього середовища та розвитку (United Nations, n.d.) сталість являє собою розвиток, який здатний задовольнити потреби сьогодення без шкоди для майбутніх поколінь. Розглядаючи феномен сталого розвитку через картину світу та культуру сучасного суспільства, можна відзначити її залежність від економічних, екологічних та соціальних чинників природного та антропоного походження. Згідно з потрійним принципом сталості (Triple Bottom Line, TBL) стала практика оцінюється з екологічних, економічних та соціальних позицій (Neethu & Bhuvanewari, 2024). Сталість розвитку досягається балансуванням економічних, екологічних та соціальних компонентів (United Nations, 2016).

Проте катаклізми та пов'язані з ними кризи, пандемії, військова агресія Росії проти України посилюють екологічні, економічні та соціальні проблеми. Це призвело до відставання у досягненні цілей у сфері сталого розвитку, запланованих Про-

грамою-2030. Досягнута динаміка протидії зміни клімату, нерівності та втрати біорізноманіття відрізняється від бажаного вектору цієї програми (United Nations, 2023a). Глобальний звіт сталого розвитку 2019 (United Nations, 2019) показує, що всі країни далекі від досягнення балансу між добробутом людей і безпечним споживанням ресурсів навколишнього середовища. Без прискорення просування до Цілей сталого розвитку людство ризикує зіткнутися з тривалими періодами криз. Тому відповідно до рекомендацій Глобального звіту сталого розвитку 2023 для досягнення запланованих цілей SDG необхідна акселерація дій на всіх рівнях і в усіх напрямках життєдіяльності (United Nations, 2023a).

У цій роботі в ролі об'єкта дослідження можливостей управління сталим розвитком обрано індустрію моди. Цей вибір ґрунтується на її найщільнішій з усіх креативних індустрій спрямованості на особисті потреби людини. Актуальність розв'язання проблем досягнення нею сталості полягає у високому ступені динамічності тенденцій та високому впливі індустрії моди на соціум одночасно з належністю до основних джерел забруднення довкілля та споживачів ресурсів. Предметом дослідження обрано визначення понять і ролей феноменів цифрової сталості й сталої цифровізації в їх взаємодії у реально-віртуальному просторі індустрії моди.

Шляхи акселерації процесів трансформації індустрії моди слід шукати в гармонійній прив'язці інструментарію цифрових технологій до чинників впливу на сталість індустрії моди. Треба також урахувати ті цілі та завдання Програми 2030, які стосуються безпосереднього внеску індустрії моди до цієї програми. Передбачається, що гармонійна взаємодія цифрової трансформації та трансформації сталості здатна генерувати синергію та емерджентність внаслідок поєднання їх потенціалів. Розв'язання цих проблем спрямоване на досягнення акселерації шляхом побудови ефективної стратегії управління сталим розвитком індустрії моди. Багатоплановість та масштабність цілей та завдань SDG передбачає використання міждисциплінарного підходу до пошуку методів прив'язки процесів трансформації фешн-індустрії до планів досягнення SDG. Мультидисциплінарність також потрібна для аналізу небажаних ефектів трансформації (United Nations, 2023b).

З викладеного вище розуміємо, що акселерація досягнення SDG може бути реалізована через гармонізацію функціонала цифрового інструментарію одночасно з трьома наборами вимог. Це вимоги з боку власних проблем трансформації індустрії моди в екологічну екосистему, вимоги

до цієї екосистеми з боку SDG та вимоги з боку попередження побічних ефектів трансформації. До останніх належить низка соціальних проблем, що викликані перетворенням ланцюжка створення вартості фешн-продукту та автоматизацією бізнес-процесів, а також проблеми сталості алгоритмів цифрового інструментарію.

Цей набір вимог частково (не враховуючи проблем сталості алгоритмів цифрового інструментарію) збігається з функціональністю моделі подвійної трансформації. Під подвійною трансформацією розуміємо гармонійне поєднання трансформації сталості з цифровою трансформацією, у результаті чого досягається цифрова сталість. Натомість гармонізація цифровізації з трансформацією сталості полягає у відповідності вимог до цифрового інструментарію з боку процесів трансформації.

Дослідження особливостей подвійної трансформації формує актуальні проблеми аналізу як цифрової сталості об'єкта, так і сталості алгоритмів його цифровізації. Тому доцільно дати визначення феноменів цифрової сталості та сталої цифровізації.

Цифрова сталість індустрії моди досягається внаслідок впливу на її трансформаційні процеси цифрового інструментарію, функціональність якого гармонізована з вимогами трансформації сталості.

Під *сталістю цифровізації* слід розуміти здатність цифрових технологій зберігати відповідність заданої функціональності інваріантно від зовнішніх умов та умов завдання.

Роль цифрової сталості полягає в трансформації екосистеми індустрії моди засобами цифрового інструментарію в стан сталого розвитку, включаючи модель її функціонування та ланки ланцюжка створення вартості фешн-продуктів та сервісів.

Роль сталої цифровізації полягає в забезпеченні виконання цифровим інструментарієм його функцій без відхилення від заданої функціональності незалежно від зовнішніх умов та умов завдання.

Причинно-наслідкові зв'язки між цифровою сталістю й сталою цифровізацією полягають у тому, що засоби сталої цифровізації спрямовані на забезпечення функцій цифрового інструментарію індустрії моди. Засоби сталої цифровізації — це не тільки й не стільки цифровий інструментарій, скільки сукупність заходів забезпечення коректної роботи алгоритмів цифрової сталості.

Цілі сталого розвитку ефективно досягаються завдяки гнучкості та масштабованості, які притаманні інструментарію цифрової сталості. Тому для підвищення ефективності трансформації ін-

дустрій у стан сталого розвитку доцільно шукати підхід до гармонійного використання потенціалів обох трансформацій — трансформації сталості та цифрової трансформації (Alexander & Rutter, 2022; Kürpick et al., 2023).

Аналіз результативності застосування цифрової сталості до проблем трансформації галузей у стан сталого розвитку дозволяє припустити, що роль цифрових технологій набагато ширша за функції інструментарію для підвищення ефективності трансформаційних процесів. Цифровізація здатна об'єднати роль фундаментальної стратегії акселерації розвитку сталих процесів з роллю дизруптивного відбору руйнування неефективних та несталих галузей, процесів та практик.

Дизруптивний характер та складність алгоритмів цифровізації можуть вплинути на її функціональність, що актуалізує аналіз проблеми її власної сталості. Під сталістю цифровізації слід розуміти здатність цифрових технологій зберігати відповідність заданої функціональності у різних ситуаціях різних завдань.

У міру ускладнення функцій цифрових технологій від простого оцифрування аналогових сигналів до алгоритмів генеративного штучного інтелекту (ШІ) успішно вирішені завдання та алгоритми вкладалися в «чорну скриньку» як неподільні елементи для використання у складніших завданнях.

Так званий «блекбоксинг» застосовується тоді, коли завдання вирішено й можна зосередитись лише на вході та виході без аналізу внутрішньої структури алгоритму. Однак в процесі такого використання що складніші алгоритми, то менш прозоре їх функціонування. Застосування блекбоксингу в соціотехнічних системах або мультидисциплінарних дослідженнях може призвести до непрогнозованих результатів.

Ризик збою функціональності вимагає «відкриття» чорної скриньки для аналізу її структури, розуміння внутрішніх механізмів роботи та передбачення її поведінки в різному зовнішньому оточенні. Ця проблема властива аналізу сталості цифровізації в гетерогенному середовищі соціокультурних систем.

У простих задачах оцифрування аналогових сигналів блекбоксинг адекватно застосовується в усіх ситуаціях, якщо оцифровка реалізована з необхідною частотою та точністю квантування. Однак, якщо шкала квантування нелінійна, результати оцифрування не можна використовувати для арифметичних операцій, тому що отримані числові значення відкликів не відповідають позиційній системі числення. Цей приклад викривлення функцій блекбоксингу легко компенсувати декомпресією значень відкликів.

У процесі розвитку штучного інтелекту зростає складність алгоритмів його функціонування. Ще швидше, ніж зростає функціональність і складність алгоритмів, у динамічному гетерогенному середовищі зменшується їхня прозорість, керованість та передбачуваність результатів.

Концепція сталої цифровізації розвивається саме під тиском розриву між підвищенням функціональності, зниженням керованості та передбачуваності результатів дії алгоритмів цифровізації. Особливо гостро стоїть питання щодо контролю результатів самонавчання генеративних алгоритмів штучного інтелекту.

Розвитку штучного інтелекту властиве не тільки виникнення нових функціональних можливостей, але й зародження нових проблем. Ці проблеми можна схарактеризувати як ризики антропоної катастрофи, ризики втрати автентичності людського інтелекту через імітацію результатів його функціонування, та соціально-етичні ризики.

Для зменшення ризиків антропоної катастрофи та інших ризиків, які можуть статися внаслідок втрати контролю за діями штучного інтелекту, пропонується ретельно розробляти та вивчати алгоритми, що забезпечують автентичний та етичний розвиток систем ШІ. Також для дотримання принципу лояльності ШІ, людству треба встановлювати механізми контролю за функціонуванням його алгоритмів та сформулювати міри відповідальності за його діяльність (Slaughter & Chehadé, 2023).

На питання розвитку ШІ та його потенційного перевищення людської креативності можна навести думку засновника кібернетики. Коротко формулюючи суть позиції Норберта Вінера його ж словами, можна сказати, що машини розумніші за творця — це питання розумової лінощі. «Машини створені для служби людей, і якщо людина вважає за краще передати їм самим можливість способу їх використання, тоді ми самі напрошуємось на неприємності. ... Тут не вбивство нас машиною. Тут просто самогубство» (Wiener, 1964).

Це бачення проблеми стосується середини минулого століття, коли Вінер (Wiener, 1961) визначав кількісні та якісні переваги людини над машиною з орієнтацією на рівень технологічних досягнень. У той час вважалося, що кількісно в організмі людини число елементів на багато порядків більше й організація їх набагато складніша, ніж у машини.

А в якісному вимірі, поки машини залежать від точно сформованих програм, перевага людини полягає у володінні фантазією, умінні працювати з неточними ідеями та створювати поняття. Перевага машин у швидкості, точності та обсязі оброблюваної інформації.

Проте вже на старті цифровізації Вінер (Wiener, 1961) вказував на динамічність межі між машиною та організмом. Тому відповідь на запитання про можливу досяжну складність машин він переадресовував досвіду їхніх успішних інсталяцій.

Нині ситуація змінюється як у кількісному, так і в якісному відношенні. Експоненційне зростання числа елементів у процесорах поки що не загрожує конкуренцією людині. Але все може змінитися, оскільки в функціональному відношенні результати діяльності ШІ швидко наближаються до результатів людської креативної діяльності.

У цій ситуації все більшого значення набуває лояльність ШІ людству, яка означає, що ШІ віддає, вірне і прихильне до людства. Це передбачає врахування в процесі розробки та використання ШІ етичних та соціальних аспектів. Це також включає дотримання принципів справедливості, прозорості та відповідальності щодо ШІ.

У разі складних алгоритмів техно-соціокультурних систем із застосуванням агентів штучного інтелекту потрібні спеціальні заходи щодо забезпечення лояльності штучного інтелекту до людства. Частково ці функції може виконати інструментарій сталої цифровізації.

Для організації гармонійної взаємодії цифрових технологій із процесами управління сталим розвитком необхідне розуміння природи та механізмів функціонування обох сторін взаємодії. З одного боку, необхідне знання цілей, завдань, стратегій, механізмів досягнення сталості та поточного стану екосистеми індустрії моди. З аналізу перелічених чинників потрібно визначити вимоги до функціональності цифрового інструментарію.

З іншого боку, потрібна оцінка сучасного стану функціоналу цифрового інструментарію для порівняння його можливостей із вимогами та особливостями застосування цифрових технологій до завдань управління сталим розвитком.

Як показує вивчення матеріалів наукової періодики, вимоги до цифрового інструментарію з боку трансформації індустрії моди, а також аналіз функціональності цифрових технологій визначено у роботах (Hardabkhadze et al., 2023; Hardabkhadze, 2023) для подібного завдання з вужчими умовами.

Для ілюстрації ролі цифрової сталості доцільно розглянути спрощену схему управління трансформацією індустрії моди.

Характерними особливостями індустрії моди є її мультидисциплінарність, динамічність, інноваційна та технологічна залежність. Серед чинників впливу на функціонування індустрії моди вагомим є її потужний зв'язок із соціокультурною сферою.

Специфіка індустрії моди як об'єкта досліджень у контексті сталості та етики визначається протиборством її гомеостатичного та дизруптивного потенціалів. Ці потенціали відбивають суперечність між філософіями раціонального та надмірного споживання.

Джерелом формування гомеостатичного потенціалу сталої моди є циклічне мислення та культура раціонального формування гардероба. Дизруптивний потенціал сталої моди має те саме коріння, що й гомеостатичний. Він проявляється у дизруптивному відборі перспективних бізнес-моделей та сервісів із руйнуванням неефективних процесів та практик (Hardabkhadze, 2023).

Швидкій моді притаманне надмірне споживання. Скорочення життєвого циклу фешн-виробів до разового споживання є причиною формування великої кількості відходів та одягу «в шафах», який не використовується. Це формує дизруптивний потенціал швидкої моди, що веде до її несталості (Hardabkhadze, 2023).

Роль цифрової сталості доцільно продемонструвати на процесі трансформації екосистеми індустрії моди в сталу екосистему. Аналіз процесів індустрії моди дозволяє виділити цілі сталого розвитку, на які вона безпосередньо впливає. Це Мета 8, Мета 9 та Мета 12 Програми 2030.

Управління трансформацією індустрії моди проводиться через керівні впливи на групи чинників художньо-естетичної, екологічної, технологічної, економічної, соціальної та адміністративної природи, які впливають на її функціонування (Hardabkhadze et al., 2023).

Для врахування вимог Цілей 8, 9 та 12 треба визначити чинники впливу на екосистему, які необхідні для досягнення цих цілей, та розподілити ці чинники за шістьма групами впливу на стан екосистеми. Ці чинники впливу мають забезпечити функціонування циклічного ланцюжка створення вартості фешн-продуктів екосистеми.

Для реалізації керівних впливів доцільно використати інструментарій цифрової сталості на базі цифрової мультиплатформи нового покоління. Для цього потрібно визначити вимоги до сервісів мультиплатформи з боку операцій циклічного ланцюжка створення вартості.

Тобто, необхідно визначити функціональну морфологію цифрових операцій з боку циклічного ланцюжка й додати до них морфологію операцій для досягнення цілей 8, 9, 12. Ця процедура може бути відображена морфологічною матрицею, рядки якої вказують на вимоги операцій циклічного ланцюжка, а стовпці — на операції цифрового інструментарію досягнення цілей 8, 9 і 11.

Осередки на перетині рядків зі стовпцями відображають зміст операцій, які необхідні для управ-

ління цією ланкою циклічного ланцюжка в процесі трансформації індустрії моди з урахуванням цілей сталого розвитку SDG. Структура моделі трансформації екосистеми індустрії моди на основі морфологічної матриці управління циклічним ланцюжком створення вартості з урахуванням вимог SDG представлена на Рис. 1.

Оскільки в умовах нестабільності чинників впливу на екосистему з боку зовнішнього середовища важко передбачити, для ефективного управління трансформацією бажано мати запас можливостей її регулювання. Це можна досягнути застосуванням комбінацій інноваційного та креативного потенціалів для управління станом екосистеми.

Інноваційний та креативний потенціали можуть забезпечити запас регулювання через випереджувальний вплив на стан системи. Цей вплив реалізується з урахуванням тенденцій змін, а не з урахуванням накопичення самих змін.

Застосування управління станом системи через формування інноваційного потенціалу для процесів інноваційного характеру описано в роботах (Hardabkhadze et al., 2023; Hardabkhadze, 2023).

На Рис. 1 двоспрямованими стрілками означена взаємодія цифрової мультиплатформи з групами чинників впливу та хмарними сервісами. Групи чинників впливу та компоненти інноваційного та креативного потенціалів вказані на Рис. 1 у вигляді модифікованих діаграм Ейлера-Венна.

Проведений аналіз показав, що гармонійне поєднання процесів цифрової трансформації та трансформації сталості може бути охарактеризоване як подвійна трансформація.

Ця подвійна, або дуальна, трансформація може бути позначена як стала цифровізація, яка здатна грати роль системотворчого чинника екосистеми індустрії моди.

Ця системотворча роль пов'язала елементи замкнутого циклу ланцюжка створення вартості в сталу систему цифрової моди для виробництва та реалізації фешн-продуктів.

Завдяки конвергенції цифрової трансформації та трансформації сталості еволюція індустрії моди успішно реалізується по висхідній спіралі до екологічно безпечної сталості.

Висновки

У ході дослідження визначені поняття й ролі цифрової сталості й сталої цифровізації у функціонуванні індустрії моди.

Під подвійною трансформацією розуміється гармонійне поєднання трансформації сталості з цифровою трансформацією, у результаті чого досягається цифрова сталість. Цифрова сталість індустрії моди

досягається внаслідок впливу на її трансформаційні процеси цифрового інструментарію, функціональність якого гармонізована з вимогами трансформації сталості.

Під сталістю цифровізації розуміється здатність цифрових технологій зберігати відповідність заданої функціональності незалежно від зовнішніх умов та умов завдання.

Причинно-наслідкові зв'язки між цифровою сталістю й сталою цифровізацією полягають у тому, що засоби сталої цифровізації спрямовані на забезпечення функцій цифрового інструментарію індустрії моди. Засоби сталої цифровізації — це не так цифровий інструментарій, як сукупність заходів забезпечення коректної роботи алгоритмів цифрової сталості.

Феномен цифрової сталості в умовах дуальної креативності реального й віртуального світів індустрії моди набуває функціональності, гнучкості, масштабованості та універсальності завдяки розвитку цифрового інструментарію. Тому для підвищення ефективності трансформації індустрій у стан сталого розвитку доцільно шукати підхід до гармонійного використання потенціалів обох трансформацій — трансформації сталості та цифрової трансформації.

Цифрова трансформація та трансформація сталості у процесі гармонійної взаємодії набули роль системотворчого чинника, який підвищує гомеостатичний потенціал екосистеми індустрії моди. Завдяки конвергенції цифрової трансформації та трансформації сталості еволюція індустрії моди успішно реалізується по висхідній спіралі до екологічно безпечної сталості.

Роль цифрової сталості полягає в трансформації екосистеми індустрії моди засобами цифрового інструментарію в стан сталого розвитку, зокрема модель її функціонування та ланки ланцюжка створення вартості фешн-продуктів та сервісів.

Роль сталої цифровізації полягає в забезпеченні виконання цифровим інструментарієм його функцій без відхилення від заданої функціональності незалежно від зовнішніх умов та умов завдання.

Наукова новизна. У ході дослідження виявлено, що вплив дуальної трансформації на екологічні аспекти сталості індустрії моди полягає в реалізації гнучких та сталих моделей бізнесу, подовженні життєвого циклу виробів, дематеріалізації окремих ланок ланцюжка створення вартості, що сприяє зменшенню споживання сировини та утворенню відходів.

Вплив цифрової сталості на соціальні аспекти полягає у формуванні нової концепції споживання фешн-виробів та зародженні культури раціоналізації складання гардероба. Щодо цілей сталого розвитку цифровізація виступає як інструментарієм для підвищення ефективності трансформаційних процесів,

так і фундаментальною стратегією акселерації розвитку сталих процесів і руйнування несталих процесів та практик.

Обмеження роботи полягають у переважанні концептуального характеру над емпіричним характером досліджень для реалізації кількісного підходу.

Для визначення кількісних характеристик впливу цифрової сталості та сталої цифровізації на ефективність функціонування індустрії моди потрібне накопичення статистики результатів практики, що окреслюють *перспективи подальших досліджень*.

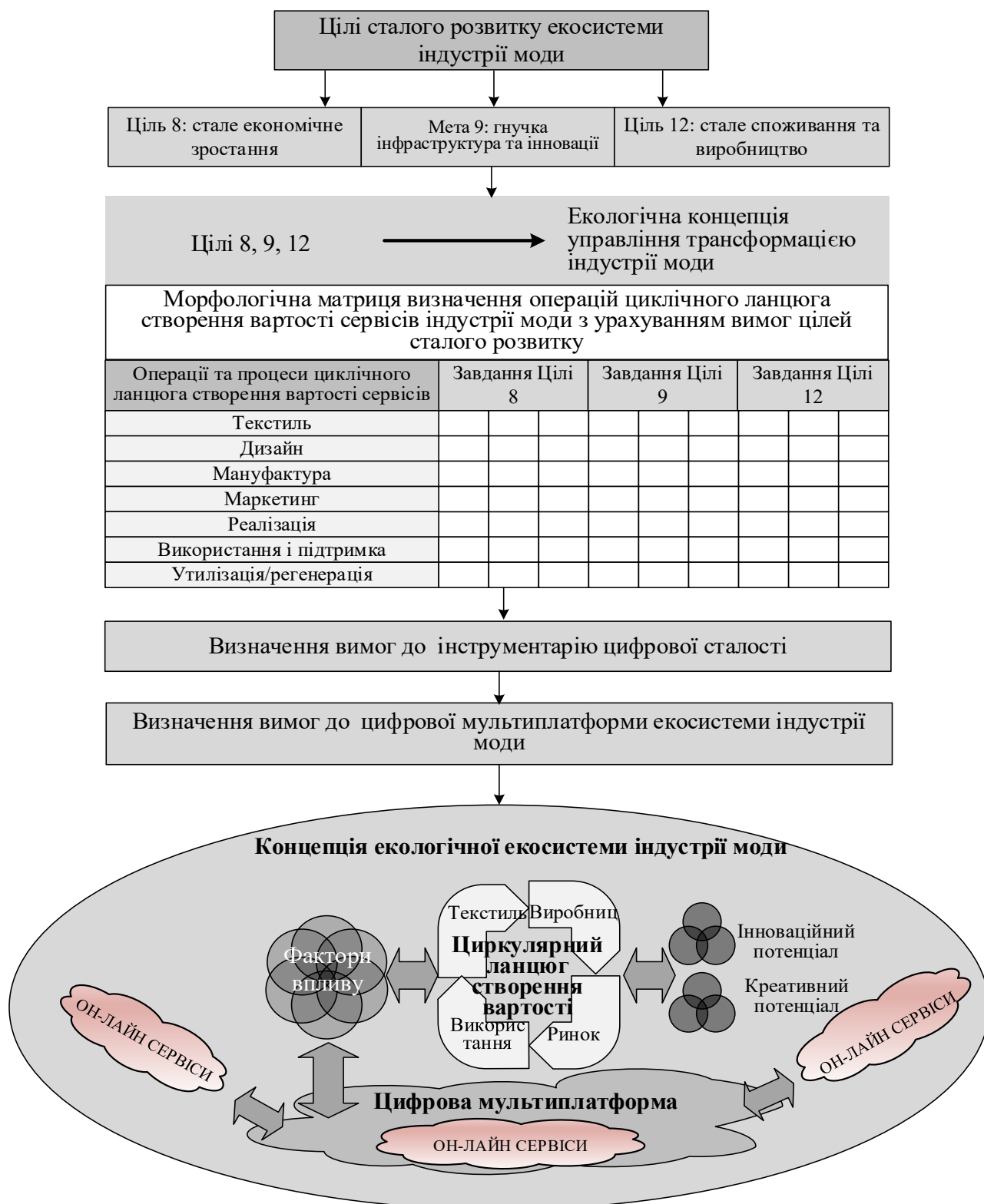


Рис. 1. Структура моделі трансформації екосистеми індустрії моди на основі морфологічної матриці операцій циклічного ланцюга з урахуванням вимог SDG. Джерело: Розроблено на основі попередніх досліджень автора (Hardabkhadze et al., 2023; Hardabkhadze, 2023).

Список посилань

- Alexander, B., & Rutter, C. (2022). Towards transformation: Digitalization, sustainability and customer experience. *Fashion Practice*, 14(3), 319–328. <https://doi.org/10.1080/17569370.2022.2129468>
- Arribas-Ibar, M., Nylund, P. A., & Brem, A. (2022). Circular business models in the luxury fashion industry: Toward an ecosystemic dominant design? *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100673. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100673>
- Black, S. (Ed.). (n.d.). *Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & The Fashion Industry*. Routledge. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/rffp20/>
- Casciani, D., Chkanikova, O., & Pal, R. (2022). Exploring the nature of digital transformation in the fashion industry: Opportunities for supply chains, business models, and sustainability-oriented innovations. *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 18(1), 773–795. <https://doi.org/10.1080/15487733.2022.2125640>
- Centobelli, P., Abbate, S., Nadeem, S. P., & Garza-Reyes, J. A. (2022). Slowing the fast fashion industry: An all-round perspective. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100684. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100684>
- Colombi, C., & D'Itria, E. (2023). Fashion digital transformation: Innovating business models toward circular economy and sustainability. *Sustainability*, 15(6), Article 4942. <https://doi.org/10.3390/su15064942>
- Cultural and creative industries ecosystem*. (n.d.). European Commission. Retrieved February 20, 2024, from https://single-market-economy.ec.europa.eu/sectors/cultural-and-creative-industries_en
- Hardabkhadze, I. (2023). Synthesis of digital and humanitarian technologies in the problems of managing the fashion industry transformation processes. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3, 13(123), 19–33. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.281174>
- Hardabkhadze, I., Bereznenko, S., Kyselova, K., Bilotska, L., & Vodzinska, O. (2023). Fashion industry: exploring the stages of digitalization, innovative potential and prospects of transformation into an environmentally sustainable ecosystem. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 1, 13(121), 86–101. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.273630>
- Ikram, M. (2022). Transition toward green economy: Technological Innovation's role in the fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100657. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100657>
- Karell, E. (2018). Design for circularity: The case of circular.fashion. In K. Niimäki (Ed.), *Sustainable fashion in a circular economy* (pp. 96–127). Aalto ARTS Books.
- Ko, E. (Ed.). (n.d.). *Journal of Global Fashion Marketing*. Taylor & Francis. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/rgfm20/>
- Kürpick, C., Rasor, A., Scholtysik, M., Kühn, A., Koldewey, C., & Dumitrescu, R. (2023). An integrative view of the transformations towards sustainability and digitalization: The case for a dual transformation. *Procedia CIRP*, 119, 614–619. <https://doi.org/10.1016/j.procir.2023.02.155>
- Matušovičová, M. (2020). Sustainable fashion as a part of the circular economy concept. *Studia Commercialia Bratislavensia*, 13(45), 29–37. <https://doi.org/10.2478/stcb-2020-0009>
- Mishra, S., Jain, S., & Malhotra, G. (2021). The anatomy of circular economy transition in the fashion industry. *Social Responsibility Journal*, 17(4), 524–542. <https://doi.org/10.1108/SRJ-06-2019-0216>
- Morone, P., D'adamo, I., & Yilan, G. (2022). Sustainable chemistry for a circular fashion Industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100737. <https://www.sciencedirect.com/journal/current-opinion-in-green-and-sustainable-chemistry/special-issue/10JRD9PB7R2>
- Neethu, M. S., & Bhuvanewari, R. (2024). The global clothing oversupply: An emerging environmental crisis. *Nature Environment and Pollution Technology*, 23(1), 545–552. <https://doi.org/10.46488/NEPT.2024.v23i01.051>
- Nobile, T. H., Noris, A., Kalbaska, N., & Cantoni, L. (2021). A review of digital fashion research: Before and beyond communication and marketing. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 14(3), 293–301. <https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1931476>
- Noris, A., Nobile, T. H., Kalbaska, N., & Cantoni, L. (2021). Digital Fashion: A systematic literature review. A perspective on marketing and communication. *Journal of Global Fashion Marketing*, 12(1), 32–46. <https://doi.org/10.1080/20932685.2020.1835522>
- Papamichael, I., Chatziparaskeva, G., Pedreño, J. N., Voukkali, I., Almendro-Candel, M. B., & Zorpas, A. A. (2022). Building a new mind set in tomorrow fashion development through circular strategy models in the framework of waste management. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 36, Article 100638. <https://doi.org/10.1016/J.COAGSC.2022.100638>
- Saem, A. S. M. (2022). Digital fashion innovations for the real world and metaverse. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 15(2), 139–141. <https://doi.org/10.1080/17543266.2022.2071139>

- Shin, K. (Ed.). (n.d.). *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. Taylor & Francis. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/tfdt20>
- Shirvanimoghaddam, K., Motamed, B., Ramakrishna, S., & Naebe, M. (2020). Death by waste: Fashion and textile circular economy case. *Science of the Total Environment*, 718, Article 137317. <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.137317>
- Slaughter, A.-M., & Chehadé, F. (2023, July 24). *AI's Pugwash Moment*. Project Syndicate. <https://www.project-syndicate.org/commentary/institutions-to-govern-artificial-intelligence-new-pugwash-movement-by-anne-marie-slaughter-and-fadi-chehade-2023-07?barrier=accesspaylog>
- Steele, V., & McNeil, P. (Eds.). (n.d.). *Fashion Theory: The Journal of Dress Body and Culture*. Taylor and Francis. Retrieved February 20, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/rfft20/>
- Stefanakis, A., & Nikolaou, I. (Eds.). (n.d.). *Circular Economy and Sustainability*. Springer. Retrieved January 10, 2024, from <https://link.springer.com/journal/43615/aims-and-scope/>
- United Nations. (n.d.). *Sustainability*. Retrieved May 21, 2023, from <https://www.un.org/en/academic-impact/sustainability>
- United Nations. (2015, September 25). *Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development* (Resolution A/RES/70/1). United Nations General Assembly. https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/generalassembly/docs/globalcompact/A_RES_70_1_E.pdf
- United Nations. (2016, July 29). *Ministerial declaration of the high-level segment of the 2016 session of the Economic and Social Council on the annual theme "Implementing the post-2015 development agenda: moving from commitments to results"* (E/HLS/2016/1). Economic and Social Council. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n16/241/66/pdf/n1624166.pdf?token=mNsQ14HY5jxUU8CPhf&fe=true>
- United Nations. (2019). *The future is now: Science for achieving sustainable development: Global Sustainable Development Report*. Department of Economic and Social Affairs. https://sdgs.un.org/sites/default/files/2020-07/24797GSDR_report_2019.pdf
- United Nations. (2023a). *Global Sustainable Development Report 2023 Key Messages*. Department of Economic and Social Affairs. https://sdgs.un.org/sites/default/files/2023-09/GSDR%202023%20Key%20Messages_1.pdf
- United Nations. (2023b). *Times of crisis, times of change: Science for accelerating transformations to sustainable development: Global Sustainable Development Report*. Department of Economic and Social Affairs. https://sdgs.un.org/sites/default/files/2023-09/FINAL%20GSDR%202023-Digital%20-110923_1.pdf
- Wiener, N. (1961). *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*. MIT Press.
- Wiener, N. (1964, February 24). Machines Smarter than Men? [Interview]. *U. S. News & World Report*, 84–86.

References

- Alexander, B., & Rutter, C. (2022). Towards transformation: Digitalization, sustainability and customer experience. *Fashion Practice*, 14(3), 319–328. <https://doi.org/10.1080/17569370.2022.2129468> [in English].
- Arribas-Ibar, M., Nylund, P. A., & Brem, A. (2022). Circular business models in the luxury fashion industry: Toward an ecosystemic dominant design? *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100673. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100673> [in English].
- Black, S. (Ed.). (n.d.). *Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & The Fashion Industry*. Routledge. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/rffp20/> [in English].
- Casciani, D., Chkanikova, O., & Pal, R. (2022). Exploring the nature of digital transformation in the fashion industry: Opportunities for supply chains, business models, and sustainability-oriented innovations. *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 18(1), 773–795. <https://doi.org/10.1080/15487733.2022.2125640> [in English].
- Centobelli, P., Abbate, S., Nadeem, S. P., & Garza-Reyes, J. A. (2022). Slowing the fast fashion industry: An all-round perspective. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100684. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100684> [in English].
- Colombi, C., & D'Itria, E. (2023). Fashion digital transformation: Innovating business models toward circular economy and sustainability. *Sustainability*, 15(6), Article 4942. <https://doi.org/10.3390/su15064942> [in English].
- Cultural and creative industries ecosystem*. (n.d.). European Commission. Retrieved February 20, 2024, from https://single-market-economy.ec.europa.eu/sectors/cultural-and-creative-industries_en [in English].
- Hardabkhadze, I. (2023). Synthesis of digital and humanitarian technologies in the problems of managing the fashion industry transformation processes. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3, 13(123), 19–33. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.281174> [in English].
- Hardabkhadze, I., Bereznenko, S., Kyselova, K., Bilotska, L., & Vodzinska, O. (2023). Fashion industry: exploring the stages of digitalization, innovative potential and prospects of transformation into an

- environmentally sustainable ecosystem. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 1, 13(121), 86–101. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.273630> [in English].
- Ikram, M. (2022). Transition toward green economy: Technological Innovation's role in the fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100657. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100657> [in English].
- Karell, E. (2018). Design for circularity: The case of circular.fashion. In K. Niinimäki (Ed.), *Sustainable fashion in a circular economy* (pp. 96–127). Aalto ARTS Books [in English].
- Ko, E. (Ed.). (n.d.). *Journal of Global Fashion Marketing*. Taylor & Francis. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/rgfm20/> [in English].
- Kürpick, C., Rasor, A., Scholtysik, M., Kühn, A., Koldewey, C., & Dumitrescu, R. (2023). An integrative view of the transformations towards sustainability and digitalization: The case for a dual transformation. *Procedia CIRP*, 119, 614–619. <https://doi.org/10.1016/j.procir.2023.02.155> [in English].
- Matušovičová, M. (2020). Sustainable fashion as a part of the circular economy concept. *Studia Commercialia Bratislavensia*, 13(45), 29–37. <https://doi.org/10.2478/stcb-2020-0009> [in English].
- Mishra, S., Jain, S., & Malhotra, G. (2021). The anatomy of circular economy transition in the fashion industry. *Social Responsibility Journal*, 17(4), 524–542. <https://doi.org/10.1108/SRJ-06-2019-0216> [in English].
- Morone, P., D'adamo, I., & Yilan, G. (2022). Sustainable chemistry for a circular fashion Industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100737. <https://www.sciencedirect.com/journal/current-opinion-in-green-and-sustainable-chemistry/special-issue/10JRD9PB7R2> [in English].
- Neethu, M. S., & Bhuvaneshwari, R. (2024). The global clothing oversupply: An emerging environmental crisis. *Nature Environment and Pollution Technology*, 23(1), 545–552. <https://doi.org/10.46488/NEPT.2024.v23i01.051> [in English].
- Nobile, T. H., Noris, A., Kalbaska, N., & Cantoni, L. (2021). A review of digital fashion research: Before and beyond communication and marketing. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 14(3), 293–301. <https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1931476> [in English].
- Noris, A., Nobile, T. H., Kalbaska, N., & Cantoni, L. (2021). Digital Fashion: A systematic literature review. A perspective on marketing and communication, *Journal of Global Fashion Marketing*, 12(1), 32–46. <https://doi.org/10.1080/20932685.2020.1835522> [in English].
- Papamichael, I., Chatziparaskeva, G., Pedreño, J. N., Voukkali, I., Almendro-Candel, M. B., & Zorpas, A. A. (2022). Building a new mind set in tomorrow fashion development through circular strategy models in the framework of waste management. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 36, Article 100638. <https://doi.org/10.1016/J.COGSC.2022.100638> [in English].
- Saem, A. S. M. (2022). Digital fashion innovations for the real world and metaverse. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 15(2), 139–141. <https://doi.org/10.1080/17543266.2022.2071139> [in English].
- Shin, K. (Ed.). (n.d.). *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. Taylor & Francis. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/tfdt20> [in English].
- Shirvanimoghaddam, K., Motamed, B., Ramakrishna, S., & Naebe, M. (2020). Death by waste: Fashion and textile circular economy case. *Science of the Total Environment*, 718, Article 137317. <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.137317> [in English].
- Slaughter, A.-M., & Chehadé, F. (2023, July 24). *AI's Pugwash Moment*. Project Syndicate. <https://www.project-syndicate.org/commentary/institutions-to-govern-artificial-intelligence-new-pugwash-movement-by-anne-marie-slaughter-and-fadi-chehade-2023-07?barrier=accesspaylog> [in English].
- Steele, V., & McNeil, P. (Eds.). (n.d.). *Fashion Theory: The Journal of Dress Body and Culture*. Taylor and Francis. Retrieved February 20, 2024, from <https://www.tandfonline.com/journals/rfft20/> [in English].
- Stefanakis, A., & Nikolaou, I. (Eds.). (n.d.). *Circular Economy and Sustainability*. Springer. Retrieved January 10, 2024, from <https://link.springer.com/journal/43615/aims-and-scope/> [in English].
- United Nations. (n.d.). *Sustainability*. Retrieved May 21, 2023, from <https://www.un.org/en/academic-impact/sustainability> [in English].
- United Nations. (2015, September 25). *Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development* (Resolution A/RES/70/1). United Nations General Assembly. https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/generalassembly/docs/globalcompact/A_RES_70_1_E.pdf [in English].
- United Nations. (2016, July 29). *Ministerial declaration of the high-level segment of the 2016 session of the Economic and Social Council on the annual theme "Implementing the post-2015 development agenda: moving from commitments to results"* (E/HLS/2016/1). Economic and Social Council. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n16/241/66/pdf/n1624166.pdf?token=mNsQ14HY5jxUU8CPhf&fe=true> [in English].
- United Nations. (2019). *The future is now: Science for achieving sustainable development: Global*

- Sustainable Development Report*. Department of Economic and Social Affairs. https://sdgs.un.org/sites/default/files/2020-07/24797GSDR_report_2019.pdf [in English].
- United Nations. (2023a). *Global Sustainable Development Report 2023 Key Messages*. Department of Economic and Social Affairs. https://sdgs.un.org/sites/default/files/2023-09/GSDR%202023%20Key%20Messages_1.pdf [in English].
- United Nations. (2023b). *Times of crisis, times of change: Science for accelerating transformations to sustainable development: Global Sustainable Development Report*. Department of Economic and Social Affairs. https://sdgs.un.org/sites/default/files/2023-09/FINAL%20GSDR%202023-Digital%20-110923_1.pdf [in English].
- Wiener, N. (1961). *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*. MIT Press [in English].
- Wiener, N. (1964, February 24). Machines Smarter than Men? [Interview]. *U. S. News & World Report*, 84–86 [in English].

Digital Sustainability and Permanent Digitalisation of the Real-Virtual World of Fashion Industry

Iryna Hardabkhadze

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study concepts and functions of the digital sustainability and permanent digitalisation with identifying their roles and interrelationships in the real-virtual world of fashion industry. *Results.* It is shown that the digital sustainability of the fashion industry is achieved as a result of the influence of digital tools on its transformative processes, the functionality of which is harmonised with the requirements of sustainability transformation. It is proved that digitalisation sustainability means the ability of digital technologies to maintain their functionality regardless of external factors and tasks. *Scientific novelty* consists in defining the concepts and roles of digital sustainability and permanent digitalisation in the fashion industry functioning. The role of digital sustainability is to transform the fashion industry ecosystem by means of digital tools in order to achieve sustainable development. This includes the change of the operating models and the chain links in creating the fashion products and services value. The role of permanent digitalisation is to ensure that the digital toolkit performs its functions without deviating from the specified functionality, regardless of external conditions and task circs. *Conclusions.* On the one hand, the impact of the dual transformation on the ecological aspects of sustainability consist in implementation and disruptive selection of permanent business models, and on the other hand, in rejection of inefficient and unsustainable processes and practices of the fashion industry. One of the manifestations of the emergence of a harmonious combination of two transformations is dematerialisation of individual links of the value chain, which contributes to reducing the raw materials consumption, and the generation of waste. It is showed that digital sustainability can play both a role of a toolkit in order to increase the efficiency of transformational processes, and a role of a fundamental strategy for achieving goals of permanent development.

Keywords: digital sustainability; permanent digitalisation; dual transformation; permanent development goals; fashion industry ecosystem

Відомості про автора

Ірина Гардабхадзе, старший науковий співробітник, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8899-3267, e-mail: irene.gard@knukim.edu.ua

Information about the author

Iryna Hardabkhadze, Senior Researcher, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8899-3267, e-mail: irene.gard@knukim.edu.ua



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

Нівелювання гендерних стереотипів у сучасних творах декоративно-прикладного мистецтва й дизайну

Алла Дяченко

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Київ, Україна

Анотація. Метою статті є аналіз та оцінка ролі сучасного декоративно-прикладного мистецтва та дизайну в процесі розмивання гендерних стереотипів і формування інклюзивного розуміння гендерних ідентичностей. **Результати дослідження.** Стаття містить комплексний аналіз та систематизацію засобів, завдяки яким сучасні українські митці та дизайнери впливають на переосмислення гендерних стереотипів через свої твори. У статті розкрито як естетичне, так і соціальне значення декоративно-прикладного мистецтва та дизайну в контексті гендерної рівності; окреслено вихід за межі традиційних підходів до оцінки мистецьких творів. Визначено, що гендерні стереотипи є складником соціокультурної тканини сучасного суспільства, який впливає на формування ідентичності та поведінку особистості з моменту її народження. Традиційні уявлення про гендерні ролі глибоко вкорінені в повсякденні аспекти життя — від вибору кольору дитячих іграшок до професійної орієнтації та сімейних взаємин. Особливість дослідження полягає у впровадженні міждисциплінарного підходу, що об'єднує теорії гендерних студій, мистецтвознавства, культурології та дизайну для всебічного аналізу як візуальних, так і концептуальних аспектів декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. **Наукова новизна.** В роботі визначено головні стратегії, які використовують митці та дизайнери для розширення уявлень про гендер, зокрема гендерно-нейтральний дизайн, критичне переосмислення традиційних гендерних ролей через мистецтво, а також упровадження інклюзивності та різноманітності як основних принципів творчого процесу. **Висновки.** Сучасні твори декоративно-прикладного мистецтва та дизайну демонструють значний потенціал у переосмисленні та нівелюванні гендерних стереотипів. Митці та дизайнери використовують свої творчі платформи для формування оновлених уявлень про гендер, пропонуючи альтернативні візуалізації та інтерпретації гендерних ідентичностей. Дослідження підтвердило, що сучасне мистецтво та дизайн мають неабияке значення для розширення меж традиційних гендерних ролей, надаючи можливість для розширення суспільних уявлень щодо диференціювання гендерних моделей поведінки. Митці та дизайнери використовують інноваційні підходи та методи для висвітлення гендерної проблематики, зокрема гендерно-нейтральний дизайн, критичне переосмислення гендерних символів.

Ключові слова: гендерні стереотипи; гендерні ідентичності; декоративно-прикладне мистецтво; дизайн; митець; національні мотиви; візуальне втілення

Для цитування

Дяченко, А. (2024). Нівелювання гендерних стереотипів у сучасних творах декоративно-прикладного мистецтва й дизайну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 50*, 134–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306802>

Вступ

Актуальність дослідження визначається глобальними змінами в суспільній свідомості, що зорієнтовані на боротьбу з гендерною нерівністю та стереотипами, які досі перешкоджають розвитку індивідуальності. Сучасне декоративно-прикладне мистецтво та дизайн, як важливі компоненти куль-

турного та соціального життя, відіграють визначальну роль у формуванні нових ідентичностей та відображенні динамічних суспільних настроїв. Вони не лише відображають зміну парадигм у сприйнятті гендерних ролей, але й активно сприяють їх переосмисленню та нівелюванню гендерних стереотипів через візуальний мовний вплив. Вивчення цієї тематики є актуальним із кількох

причин. По-перше, у контексті глобальних соціальних рухів за рівність та інклюзивність аналіз та осмислення гендерних стереотипів у мистецтві та дизайні дозволяють ідентифікувати й оцінити зміни, що відбуваються в суспільстві. По-друге, це дослідження важливе для розуміння того, як мистецтво може сприяти соціальному прогресу та розвитку, використовуючи вплив візуальних комунікацій для стимулювання критичного мислення й рефлексії. Зрештою, воно акцентує увагу на важливості створення нових підходів у мистецтві та дизайні, які б відображали різноманітність гендерних досвідів та сприяли б формуванню уявлень щодо диференціювання гендерних моделей поведінки. Таким чином, дослідження є не тільки актуальним, але й необхідним кроком на шляху до глибшого розуміння того, як мистецтво та дизайн можуть перетворюватись на потужні інструменти соціальних змін.

Аналіз попередніх досліджень. Проблематика гендеру в культурі знайшла своє відображення в численних дослідженнях за кордоном та в Україні. Роботи таких авторів, як В. Агеєва та Т. Марценюк (2019), В. Кравець (2013), присвячені теоретичному аналізу гендеру, зокрема жіночого досвіду в соціокультурному контексті, репрезентуючи його через історичні події та мистецькі пошуки. Дослідження Н. Бабій (2020) висвітлює кризу гендерної ідентичності в сучасній культурі, вказуючи на появу гендерних інверсій, які відхиляються від традиційних гендерних норм як на Заході, так і в Україні. Гендер розглядається як соціокультурна та символічна конструкція, що адаптується до нових соціокультурних умов, що призводить до змін у гендерних ролях і стереотипах, а також до нових форм гендерної самопрезентації в публічному просторі.

Сучасні мистецькі практики Н. Копилової (2021) слугують полем для гендерних маніфестацій, відображаючи різноманітність взаємодій між особистістю та суспільством у контексті традицій і нововведень. «Жіноче мистецтво» виступало як засіб вираження жіночого голосу в культурі, де домінували маскулініні гендерні та соціокультурні моделі. Теоретичні дослідження жіночого досвіду в мистецтві Т. Злобіної (2016), К. Яковленко (2019) розширюють розуміння цієї тематики. Проте в українській науковій літературі спостерігається нестача мистецтвознавчого осмислення гендерних змін у сучасній культурі.

Мета статті — аналіз та оцінка ролі сучасного декоративно-прикладного мистецтва та дизайну в процесі розмивання гендерних стереотипів і формування більш інклюзивного розуміння гендерних ідентичностей.

Результати дослідження

Гендерні стереотипи глибоко вкорінені у структуру сучасного суспільства й визначають очікування та поведінку індивідів з моменту їхнього народження. Від кольору одягу та іграшок для немовлят до професійних шляхів і ролей у сім'ї — гендерні стереотипи накладають обмеження на можливості особистісного та соціального розвитку. Проте в останні десятиліття спостерігається поступове усвідомлення та відкидання цих застарілих норм, що супроводжується пошуком нових моделей створення більш рівноправного та інклюзивного суспільства.

Значення гендерних стереотипів у сучасному суспільстві не можна недооцінювати. Вони впливають на формування ідентичності, професійний вибір, особистісний розвиток та міжособистісні взаємодії. Діти та молодь, які ростуть у середовищі з жорсткими гендерними нормами, часто зазнають тиску, що змушує їх відмовлятися від власних інтересів та бажань на користь суспільно прийнятих ролей, що може призвести до втрати потенціалу, зниження самооцінки та невдоволення життям. З іншого боку, поступове зниження впливу гендерних стереотипів відкриває нові можливості для особистісного зростання та розвитку; визнання та прийняття різноманітності гендерних ідентичностей сприяє формуванню більш толерантного суспільства, де кожна людина може вільно виражати себе без страху засудження чи виключення (Агеєва & Марценюк, 2019).

Особливе значення в боротьбі з гендерними стереотипами має освіта. Школи та університети, які впроваджують програми з гендерної рівності та інклюзії, виховують нове покоління, здатне критично мислити та заперечувати традиційні норми; впроваджувати або стимулювати освітні ініціативи, спрямовані на розширення уявлень про гендер, зменшення дискримінації та підвищення рівня рівноправ'я у суспільстві. Також важливу роль відіграють медіа та мистецтво, що мають потенціал формувати громадську думку та впливати на соціальні зміни. Представлення гендерної різноманітності в кіно, телебаченні, літературі, творах сучасного дизайну та декоративно-прикладного мистецтва сприяє знищенню стереотипів та розвитку більш відкритого та прийняттого ставлення до різних гендерних ідентичностей. Упровадження й поширення суспільного діалогу, освітніх ініціатив, активної громадської позиції та мистецьких проєктів, що піддають сумніву традиційні гендерні ролі, є вирішальними для створення більш справедливого та рівноправного суспільства. Таким чином, значення гендерних

стереотипів у сучасному суспільстві полягає не тільки в їхньому обмежувальному впливі на індивідуальність та самовираження, але й у потенціалі їх подолання як шляху до більш вільного, толерантного та інклюзивного майбутнього.

Декоративно-прикладне мистецтво та дизайн посідають унікальне місце в культурному та соціальному ландшафті сучасного суспільства; вони не просто відображають історичні, культурні та естетичні контексти свого часу, але й активно формують суспільні погляди, впливають на сприйняття краси, функціональності та ідентичності. Через це роль декоративно-прикладного мистецтва й дизайну у формуванні суспільних поглядів є багатогранною та значущою.

На перший погляд може здатися, що декоративно-прикладне мистецтво зосереджене переважно на естетиці та практичності предметів повсякденного вжитку, однак за цією безпосередньою функціональністю криється глибокий змістовний шар, що відображає ідейні та соціальні тенденції епохи. Від традиційних ремесел до сучасного індустріального дизайну кожен предмет декоративно-прикладного мистецтва несе в собі певні цінності та ідеали, що можуть викликати рефлексію або навіть заперечувати панівні суспільні погляди.

Декоративно-прикладне мистецтво й дизайн формують суспільні погляди і впливають на сприйняття простору, предметів та навіть соціальних ролей через дизайн інтер'єрів, меблів, одягу та аксесуарів. Ці види мистецтва не лише створюють комфорт та красу у повсякденному житті, але й містять у собі ідеї інклюзивності, стійкості, гендерної рівності та соціальної справедливості.

Наприклад, сучасний дизайн часто прагне бути «універсальним», тобто зручним і доступним для людей з різними фізичними можливостями. Такий підхід не лише поліпшує якість життя багатьох людей, але й спонукає суспільство до визнання та поваги різноманітності людського досвіду. Через екологічний дизайн та використання сталого виробництва мистецтво може формувати суспільну свідомість щодо збереження навколишнього середовища, що не тільки сприяє розвитку екологічної етики, але й надихає на пошук інноваційних рішень для виробництва та споживання, які менше шкодять планеті. За спостереженнями Н. Урсу та І. Гуцул (2018), декоративно-прикладне мистецтво і дизайн часто виступають як медіуми для соціального та політичного коментаря. Вони можуть бути засобами протесту, вираження солідарності з рухами за права людини або засобами підвищення обізнаності про глобальні проблеми. Через свою естетику та функціональність такі

твори мистецтва здатні привертати увагу численної аудиторії до важливих питань, спонукати до діалогу та навіть ініціювати зміни.

У підсумку, роль декоративно-прикладного мистецтва та дизайну в формуванні суспільних поглядів є невіддільною та впливовою. Через свої твори митці та дизайнери не просто роблять наше повсякденне життя красивішим і комфортнішим, але й спонукають нас до роздумів, сприйняття нових ідей та, врешті-решт, до створення більш справедливого, інклюзивного та сталого світу.

Відображення гендерних стереотипів у мистецтві та дизайні має довгу та складну історію, що унаочнює зміни в сприйнятті гендерних ролей у різні історичні періоди — від давніх цивілізацій до сучасності. Мистецтво та дизайн завжди використовувалися як потужні засоби для представлення та підтримки певних гендерних ідеологій й одночасно висвітлювали конфлікти та виклики, пов'язані з гендерними стереотипами. У давні часи зображення чоловіків та жінок у мистецтві відповідали чітко визначеним гендерним ролям. Так, чоловіки зображувались як воїни, мисливці або правителі, що символізувало силу, владу та домінування. Жінки, своєю чергою, частіше позиціонувались як матері, дружини чи красуні, відображаючи ідеали піклування, підпорядкування нормам етики та моралі та як втілення естетичної привабливості. Такі зображення сприяли закріпленню традиційних гендерних ролей та стереотипів, підкреслюючи розділення сфер впливу та діяльності для чоловіків та жінок. Проте в міру розвитку суспільства та зміни соціальних норм почалася поступова трансформація гендерних стереотипів, відображення яких насамперед втілювалось у творах мистецтва та дизайну. Епоха Відродження принесла з собою новий інтерес до людського тіла й індивідуальності, що привело до більш різноманітних та психологічно заглиблених зображень жінок та чоловіків. Однак навіть у цей період більшість відомих художників та митців були чоловіками, а жінки часто залишались у тіні, обмежені суспільними уявленнями про «пристойну» поведінку та діяльність.

У XIX та на початку XX ст., з появою модернізму та пізніше феміністичного мистецтва, гендерні стереотипи в мистецтві та дизайні стали предметом активної критики та переосмислення. Художниці та дизайнерки почали активніше заявляти про себе, використовуючи мистецтво як засіб боротьби за гендерну рівність та висвітлення проблем, з якими вони стикались. Феміністичне мистецтво 1970-х рр. стало потужним інструментом виклику та деконструкції чинних гендерних стереотипів, підкреслюючи важливість особистого досвіду жінок,

їхні права на самовираження та критичний аналіз гендерних норм. У сучасному мистецтві та дизайні гендер продовжує бути важливою темою для дослідження, художники та дизайнери використовують різноманітні медіа для дослідження та викликів традиційним гендерним ідентичностям та стереотипам. Від цифрового мистецтва до вуличної моди сучасні митці прагнуть розширити межі гендерного самовираження й створити більш інклюзивне та різноманітне представлення гендерних ідентичностей. В історичному контексті еволюція гендерних стереотипів у мистецтві та дизайні відображає глибокі зміни в сприйнятті гендерних ролей — від традиційних зображень до сучасних критичних досліджень; мистецтво та дизайн продовжують бути важливими інструментами для осмислення та переосмислення гендерних стереотипів, сприяючи більшій гендерній рівності та інклюзивності у суспільстві (Ткалич & Зінченко, 2013).

У матеріалах проекту «Гендерне бюджетування в Україні» було виділено наявні нагальні гендерні проблеми в галузі мистецтва й культури України та сформовано рекомендації щодо їх усунення, зорієнтовані на переосмислення гендерних стереотипів (Кисельова, 2020).

Надалі вважаємо за необхідне відстежити тенденції формування сучасних творів дизайну й декоративно-прикладного мистецтва, що охоплюють різні напрями життєдіяльності й виступають проти гендерних стереотипів.

Першим з напрямів, у якому спостерігаємо активну реалізацію гендерної флюїдності, є дизайн *функціонального одягу*. Сучасні дизайнери одягу все частіше створюють колекції, що розмивають традиційні гендерні межі, пропонуючи функціональний одяг, що пасує будь-кому, незалежно від гендерної ідентичності. Ці колекції підкреслюють важливість комфорту, практичності й універсального стилю, виступаючи проти того, що певні елементи одягу чи кольори «підходять» лише певному гендеру.

Одяг від «Patagonia», відомого виробника одягу, випустив лінію унісекс одягу, яка спроектована для людей різної статі та антропометричних характеристик, з акцентом на функціональність і комфорт. Ця лінія одягу включає широкий спектр складників — від термофутболок до штормових курток, які використовують для різноманітних видів активностей, таких як піші походи, альпінізм і кайтсерфінг. Особливість одягу «Patagonia» полягає в їхній здатності адаптуватися до будь-яких погодних умов, забезпечуючи захист і комфорт без врахування гендерних відмінностей.

«Telfar» — бренд, заснований дизайнером Телфаром Клеменсом — пропонує низку офісно-

го одягу, який стирає гендерні межі. Їхня колекція включає блейзери, штани та сорочки, що характеризуються мінімалістичним дизайном і універсальністю й пасують як чоловікам, так і жінкам. Особливо популярні серед покупців є блейзери «Telfar», які виготовлені з якісних матеріалів і пропонують комфорт та стиль в офісному середовищі. Вироби не тільки виглядають стильно, але й спонукають відмовитися від традиційних гендерних ролей у професійному одязі.

Наступним яскравим прикладом є роботи художниці й дизайнерки Юлії Магдич, яка відома сучасними інтерпретаціями традиційного українського вбрання. Її колекції виходять за рамки звичних уявлень про чоловічий та жіночий одяг, поєднуючи елементи національних мотивів з непередбачуваними силуетами та кольорами. Магдич не просто оновлює народний одяг, але й створює універсальні речі, які можуть носити люди незалежно від їхнього гендеру, тим самим підкреслюючи ідеї гендерної рівності й індивідуальності та їхній зв'язок з історичною спадщиною.

Українська дизайнерка Ксенія Шнайдер відома своїми унісекс колекціями, що затирають гендерні межі в моді. Одним із головних елементів її дизайну є використання уніфікованих орнаментів та мотивів, які можуть асоціюватися як із чоловічим, так і з жіночим вбранням. Наприклад, вона часто використовує камуфляжні мотиви, стилізовані під сучасний урбаністичний стиль, а також класичні денім тканини, які виконуються в формах, що пасують образу людини будь-якої статі.

Колекції, створені К. Шнайдер, акцентують ідею того, що мода не має гендерних обмежень і кожна людина може вибрати те, що відповідає її чи його стилю і вподобанням.

Гендерно-нейтральне вбрання від «Ivan Frolov». Іван Фролов, інший відомий український дизайнер, також пропонує підхід до моди, який не містить гендерних кліше. Його колекції часто включають елементи, які традиційно вважаються як «чоловічими», так і «жіночими». Дизайнер використовує однакові орнаменти, наприклад, вишивку, що може бути як геометричною, так і флористичною, для створення одягу, який пасує будь-кому; дизайни майстра часто включають широкі крої, об'ємні форми та елементи, які традиційно асоціюються з високою модою й водночас є зручними й стильним для людей будь-якої статі. Творчість Івана Фролова стверджує те, що краса й стиль не мають гендерних рамок, а мода може бути інструментом для вираження особистої унікальності та індивідуальності.

Тетяна Зез відома своїми текстильними роботами, що перетворюють традиційне вишиван-

ня на потужний засіб висловлення сучасних ідей й водночас відновлюють зв'язки між поколіннями. Майстриня є засновницею проєкту «Вишивка в одязі видатних українців», у якому вона проводить реконструкцію вишиваних сорочок видатних культурних діячів, створює на їхній основі колекції та популяризує автентичні вишивки (Рис. 1).



Рис. 1 Приклад роботи від Тетяни Зез.
Джерело: УНІАН (Нетюхайло, 2023).

Отже, гендерна нейтральність у моді відкидає традиційні гендерні категорії, замінюючи їх на більш універсальні підходи, які відповідають потребам будь-якої особи, незалежно від її гендерного визначення. Ця тенденція підкреслює важливість функціональності та комфорту, відходячи від гендерних стереотипів, що історично домінували у світі моди.

Ще одним важливим напрямом, де українські митці й дизайнери роблять значний внесок у розмивання гендерних стереотипів, є *дизайн інтер'єру та меблів, який відкидає гендерні кліше*. Сучасні дизайнери інтер'єрів пропонують рішення, що відходять від стереотипних «чоловічих» або «жіночих» дизайнів, зосереджуючись на створенні простору, який поєднує індивідуальність та універсальність, враховуючи всі потреби споживачів. Такі дизайн-проєкти сприяють розширенню уявлень про домашній та робочий (офісний) простір, роблячи його більш гнучким і відкритим для експериментів.

Вікторія Якуша, засновниця українського бренду «Faina Design», відома своїм підходом до дизайну інтер'єру, який ігнорує традиційні гендерні ролі. Вона створює простори й форми предметів вжитку, які позначені оригінальною пластичністю, природними матеріалами й глибокими,

спокійними кольорами, що надають інтер'єру універсального характеру. Ці дизайни не лише вирізняються естетичною привабливістю, але й прагнуть до створення комфортного середовища для людей будь-якого віку та статі, відмовляючись від традиційних «маскулінних» або «фемінінних» дизайнерських рішень.

До числа активних мистецьких менеджерів, що просувають інноваційні дизайн-проєкти в царині дизайну інтер'єрів, є онлайн-платформа «Prostir86» — український дилер дизайнерських здобутків, колектив якого зосереджується на позиціонуванні інноваційних інтер'єрів, меблів та аксесуарів, що змінюють традиційні уявлення та розуміння простору. Проєкти, представлені на цій платформі, часто включають елементи, що не асоціюються з певною статтю, зокрема індустриальні матеріали та сміливі геометричні форми в поєднанні з м'якими тканинами та яскравими акцентами. Такий підхід не лише вносить свіжість у дизайн інтер'єру, але й створює простір, який є зручним і привабливим для всіх, незалежно від гендерних уподобань, стимулюючи відвідувачів до вільного вираження індивідуальності у власному просторі.

Дизайн приміщень від авторів *Юлії і Дениса Шаталюків* поєднує в собі функціональність і високий естетичний стандарт. Особливої уваги заслуговує їхній проєкт «Promodo HUB&OFFICE», дизайн якого відтворює принципи гендерної нейтральності (Рис. 2).



Рис. 2. Дизайн приміщення з просту Promodo Hub & Office. Автори Юлія і Денис Шаталюки.
Джерело: Promodo HUB&OFFICE (Bezuglov, 2022).

Автори цього проєкту орієнтуються на створення меблів, що мають чіткі, мінімалістичні форми, які однаково апелюють до будь-якої гендерної аудиторії. Прості та чисті лінії, уникнення зайвих деталей та декорацій підкреслюють універсальність використання та естетичну привабливість,

що не залежить від гендерних стереотипів. Такі матеріали, як дерево, метал, скло, а також нейтральні кольори — чорний, сірий, білий, природні відтінки деревини забезпечують гендерну нейтральність у дизайні. Ці матеріали й кольори сприймаються як універсальні й такі, що відповідають будь-якого простору, незалежно від того, хто їх використовує.

Меблі, представлені в цьому проєкті, зручні для широкого спектру користувачів, включаючи осіб різних вікових категорій та антропометричних показників. Універсальний дизайн, що не ставить обмежень за гендерними особливостями, забезпечує комфорт та функціональність для всіх користувачів.

Ще одним із дизайнерів, які переосмислюють традиційні підходи до проєктування інтер'єрів, є Сергій Махно, який у своїх проєктах часто використовує нестандартні матеріали та форми, створюючи простір, який відчувається одночасно затишним й авангардним, виходячи за рамки традиційних «чоловічих» або «жіночих» дизайнерських рішень.

У своїх роботах Сергій Махно прагне до принципів, що змішують і розмивають гендерні відмінності в дизайні інтер'єру. Традиційно деякі елементи дизайну могли бути сприйняті як втілення «чоловічих» чи «жіночих» визначників. Прикладами «чоловічих» елементів у дизайнерських рішеннях є: 1) використання холодних, індустріальних матеріалів, таких як метал, бетон або темне дерево; 2) насичення кольорової палітри інтер'єрів глибокими, темними кольорами, такими як сірий, чорний або темно-синій; 3) у формоутворенні меблів пріоритетності набувають прямі, чіткі лінії та геометричні форми, що підкреслюють силу та стабільність.

Серед специфічних елементів у «жіночих» дизайнерських рішеннях назвемо: 1) використання м'яких, природних матеріалів, таких як тканини, текстиль, світле дерево; 2) теплі, заспокійливі кольори, такі як рожевий, бежевий або світло-синій; 3) плавні вигнуті й витончені деталі, які створюють відчуття затишку й комфорту.

Однак у проєктах, генерованих С. Махно, «чоловічі» та «жіночі» елементи гармонійно поєднуються один з одним, створюючи простори, що втілюють ідеї гнучкості й відкритості (Рис. 3).

Із наведених прикладів унаочнюється сміливість автора, що активно інтегрує нестандартні матеріали та форми, створюючи унікальний стиль, який може апелювати до широкої аудиторії незалежно від їхньої гендерної ідентичності. Такий підхід сприяє створенню інтер'єрів, які відчуваються одночасно інноваційними та затишними

й закликають до переосмислення традиційних гендерних кліше в архітектурі та дизайні.



Рис. 3. Shkrub House. Дизайн студії Сергія Махно.
Джерело: Хмарочос (Луцька, 2021).

У сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві також помітна тенденція до відходу від традиційних гендерних стереотипів, що відкриває нові горизонти для творчості та самовираження. Розглянемо українських митців, чий роботи символізують ці зрушення й відображають різноманітність сучасного мистецького дискурсу.

У сучасному українському дизайні декоративного посуду та предметів вжитку спостерігається впевнений рух до розмивання гендерних стереотипів, який відображає глобальні тенденції щодо інклюзивності та рівності. Серед митців, які стоять на передовій цієї трансформації, особливо виділяються автори, чий твори не тільки мають високу естетичну цінність, але й містять у собі потужне соціальне послання (Варивончик, 2018).

Молода майстриня керамічного мистецтва *Кристина Міщенко* своїми роботами ставить під сумнів традиційні гендерні ролі, надаючи предметам побуту нового змісту. Її серія декоративних панно є втіленням ідеї про те, що мистецтво та функціональність не мають гендеру. Кристина Міщенко використовує комбіновані техніки формування шарами, втирки оксидами, розпису емалями, щоб створити складні, фактурні візерунки на поверхні керамічних виробів, що можна трактувати як сплетіння різноманітних гендерних ідентичностей і досвідів (Рис. 4).

Олена Павлова, талановитий ювелір, відома своїм новаторським підходом до створення прикрас. Однією з характерних рис ювелірних творів Павлової є використання символіки, що відображає рівність і баланс між чоловічим та жіночим початками. У багатьох її роботах можна побачити мотиви, які символізують гармонію та рівно-

правність. Наприклад, вона часто використовує геометричні форми, які взаємодоповнюють одна одну, створюючи єдиний гармонійний образ. Матеріали, з якими працює Олена Павлова, також мають важливе значення. Вона надає перевагу природному камінню та металам, які символізують вроджену красу та силу обох статей. У її колекціях можна знайти прикраси з використанням дорогоцінних та напівдорогоцінних каменів, кожен з яких має своє значення та енергію (Рис. 5).



Рис. 4. Декоративні панно від Кристини Міщенко.
Джерело: сайт КДАДПМД імені Михайла Бойчука
(Міщенко, б.д.).



Рис. 5. Ювелірна прикраса від Олени Павлової.
Джерело: Суспільне (Хижа, 2024).

Ці матеріали об'єднуються в єдину композицію, що підкреслює рівноправність і взаємодоповнюваність. Форми та дизайни прикрас Олени Павлової також відображають ідею гендерної рівності. Вона створює ювелірні вироби, які підходять як чоловікам, так і жінкам, підкреслюючи їхню індивідуальність та унікальність. Її роботи можуть бути витонченими й ніжними або ж міцними й масивними, але завжди зберігають баланс і гармонію.

Відображення гендерних проблем й інноваційних поглядів щодо їхнього вирішення зна-

ходимо також у роботах сучасних українських графічних дизайнерів. Втім наявність значного розмаїття продукції графічного дизайну — від соціальних плакатів, рекламних банерів та лайтбоксів до пакувальної продукції, інфографіки та стінопису — потребуватиме окремого дослідження цього розгалуження дизайнерської діяльності, оскільки саме візуальні комунікації, створені фахівцями графічного дизайну, набувають поширення як у міському візуальному середовищі, так і в інтернет-мережах і здійснюють щоденний і найбільш потужний вплив на свідомість споживачів і їхнього відношення до проблем гендеру.

Не маючи можливості охопити увагою всі різновиди продукції графічного дизайну, можемо лише узагальнено констатувати, що в цьому напрямі фахової діяльності спостерігається дві протилежні стилістичні тенденції візуального відтворення інформації. Перша тенденція спирається на здобутки «швейцарського стилю» й апелює до вкрай спрощених та схематизованих форм. Натомість інша, репрезентована й підтримана сучасними технологіями ШІ, пропонує гіперреалістичні зображення, здатні конкурувати з найбільш досконалими технологіями фотофіксації реальності.

Проте вважаємо за потрібне все ж таки висвітлити такий вид графічної творчості, як стінопис, що межує з фаховими компетенціями майстрів декоративно-монументального розпису. Одним із найбільш потужних образів, що нівелюють гендерні стереотипи, вважаємо стінопис українського художника *Костянтина Качановського*, створений ним у квітні 2022 р. У муралі під назвою «Красавица терпіти не буде», (Рис. 6) втілено не тільки узагальнене ставлення українського жіноцтва до російської агресії, але й новий вимір гендерного сприйняття та моделей поведінки, що контрастують із традиційними уявленнями про жінок як про «слабку стать», що має підпорядковуватись жорсткій «чоловічій» силі.

Спираючись на аналізовані вище твори сучасного українського декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, можемо констатувати, що українські митці активно включаються в глобальний діалог про гендерну рівність, використовуючи різноманітні методи та прийоми для висловлення ідей інклюзивності, різноманітності та розмивання традиційних гендерних стереотипів.

Далі, на основі визначення Н. Гаврилишиної (2022), розкриємо головні підходи та методи, через які українські митці та дизайнери сприяють формуванню гендерно рівного суспільства.



Рис. 6. «Красавица» терпіти не буде. Стінопис.
Автор К. Качановський. Рівне.
Джерело: сайт ШОТАМ (Конопльова, 2022).

1) Одним із основних методів є використання гендерно нейтральних мотивів у творах. Митці обирають такі теми та образи, що не асоціюються виключно з чоловіками чи жінками, а відображають універсальні людські досвіди та емоції. Це може бути зображення природи, абстрактні композиції або предмети повсякденного вжитку, відтворені таким чином, щоб їх сприйняття не обмежувалося гендерними межами.

2) Іншим важливим підходом є інтеграція ідей гендерної рівності у функціональний дизайн предметів декоративно-прикладного мистецтва. Так, дизайнери створюють меблі, одяг, аксесуари, позбавлені гендерних обмежень, демонструючи, що кожна людина має право вибирати те, що їй подобається, незалежно від гендерних стереотипів. Такий підхід не лише сприяє розширенню свободи вибору для споживачів, але й активно пропагує ідею рівності.

3) Українські митці також звертаються до гендерного переосмислення як народних традицій і ремесел, так і соціальних «ролей» в суспільстві. Замість того, щоб дотримуватися традиційного поділу на «чоловічі» та «жіночі» заняття, вони демонструють, як обидві статі можуть майстерно володіти різними видами діяльності; це не тільки відновлює історичну справедливість, але й надихає сучасних чоловіків та жінок на освоєння нових професій, ремесел і технік. Багато українських дизайнерів і митців ініціюють соціальні проекти або беруть участь у колабораціях, спрямованих на підтримку гендерної рівності та боротьбу з дискримінацією (Копилова, 2021). Через такі проекти вони привертають увагу до проблеми гендерних стереотипів, пропонують конкретні шляхи їх подолання та демонструють позитивні приклади гендерної взаємодії в мистецтві та дизайні.

Можемо стверджувати, що сучасні українські митці активно використовують нові медіа для висловлення ідей гендерної рівності. Міський стінопис, відеоарт, цифрове мистецтво, інсталяції з використанням інтерактивних технологій дозволяють глядачам не просто сприймати мистецький об'єкт, але й стати учасниками діалогу про гендер, стираючи межі між творцем й аудиторією. Через впроваджені методи та прийоми сучасні українські митці та дизайнери роблять значний внесок у розвиток гендерної рівності, демонструючи, що мистецтво може слугувати не лише засобом естетичного задоволення, але й потужним інструментом соціальних змін (Македон та ін., 2020).

Одним із найважливіших аспектів сучасного мистецтва та дизайну є їхня здатність візуально втілювати ідеї, що контрастують із традиційними гендерними стереотипами. Художники та дизайнери вдаються до впровадження несподіваних образів та символів для висвітлення гендерної рівності, показуючи, наприклад, чоловіків у ролях, які традиційно вважалися «жіночими», та навпаки. Такі твори спонукають глядачів задуматися над власними упередженнями та переосмислити своє ставлення до гендерних ролей. Концептуальне мистецтво та дизайн відіграють важливу роль у формуванні нового розуміння гендеру, підкреслюючи його конструктивний та різноманітний характер. Через інсталяції, перформанси та інші форми митці піддають сумніву ідею гендеру як бінарної, незмінної категорії, натомість представляючи її як спектр ідентичностей і виражень. Такий підхід допомагає зруйнувати глибоко вкорінені стереотипи та сприяє прийняттю гендерної флюїдності як норми.

У сфері дизайну спостерігаємо схожі тенденції до переосмислення та впливу на гендерні стереотипи. Мода, промисловий дизайн, створення продуктів і об'єктів, позбавлених традиційних гендерних приписів, сприяє формуванню більш гнучкого сприйняття гендерних ролей. Унісекс одяг, гендерно нейтральні предмети побуту та інтер'єри, що не нав'язують конкретних гендерних асоціацій, демонструють те, що дизайн може сприяти рівності та інклюзивності. Сучасне мистецтво та дизайн відіграють вирішальну роль у трансформації суспільного сприйняття гендерних стереотипів. Через свою творчість митці та дизайнери не лише закликають до роздумів і сприяють змінам, але й формують рівне й інклюзивне майбутнє.

Висновки

Висновки дослідження підтверджують, що гендерні стереотипи мають глибоке коріння в структу-

рі сучасного суспільства, формують очікування та поведінку індивідів із моменту їхнього народження. Вони охоплюють різні життєві аспекти — від кольору дитячих іграшок до професійного вибору та сімейних ролей, накладаючи суттєві обмеження на особистісний та соціальний розвиток. Дослідження також виявило приклади усвідомлення та відкидання застарілих норм, що відкриває шляхи до створення більш рівноправного та інклюзивного суспільства.

Особливу увагу в дослідженні приділено інтеграції освіти та мистецтва в подоланні гендерних стереотипів. Програми з гендерної рівності та інклюзії в школах та університетах відіграють вирішальну роль у формуванні нового покоління, здатного критично мислити та оскаржувати традиційні норми. Такі освітні ініціативи мають потенціал зменшити дискримінацію та підвищити рівень рівноправ'я в суспільстві. Декоративно-прикладне мистецтво та дизайн відіграють унікальну роль у культурному та соціальному ландшафті, не лише відображаючи, але й активно формуючи суспільні погляди та ідеї. Вони спонукають до роздумів про організацію й сприйняття простору, формування предметів та соціальних ролей, вносячи ідеї інклюзивності, стійкості, гендерної рівності та соціальної справедливості в повсякденне життя.

Дослідження показало, що сучасні твори декоративно-прикладного мистецтва та дизайну активно використовуються як засоби нівелювання гендерних стереотипів, спонукаючи до рефлексії та розширення меж традиційного розуміння гендерних ролей. Це сприяє формуванню більш вільного та інклюзивного світу.

Наукова новизна. У роботі визначено головні стратегії, які митці використовують для розширення уявлень про гендер, зокрема гендерно-нейтральний дизайн, критичне переосмислення традиційних гендерних ролей через мистецтво, а також упровадження інклюзивності та різноманітності як основних принципів творчого процесу.

Перспективи подальших досліджень можуть формуватися в напрямі розвитку нових форм та методів у декоративно-прикладному мистецтві й дизайні, що свідомо відходять від традиційних гендерних норм. Вивчення впливу таких нововведень на сприйняття гендеру може надати інсайти для більш широкого прийняття гендерних практик. Можливіми є подальші вивчення того, як різні культури впливають на гендерні стереотипи в декоративно-прикладному мистецтві й дизайні.

Список посилань

- Агеєва, В., & Марценюк, Т. (2019). *Інша оптика: гендерні виклики сучасності*. Смолоскип.
- Бабій, Н. П. (2020). Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*, 36, 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>
- Варивончик, А. (2018). *Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції* [Монографія]. Ліра-К.
- Гаврилишина, Н. А. (2022). Декоративно-ужиткове мистецтво України. В *Велика українська енциклопедія*. <https://is.gd/QeUhEw>
- Злобіна, Т. (2016, 18 січня). *Битва за смисли: як жіноче мистецтво змінює світ*. Korydor. <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinochemystetstvo-zmiiyuye-svit.html>
- Кисельова, О. (2020). *Проблеми гендерної рівності в галузі культури та мистецтва* (М. Шаповал & І. Степанова, ред.). Міністерство фінансів України. <https://is.gd/8qcP5b>
- Конопльова, М. (2022, 10 квітня). *У Рівному з'явився військовий мурал «Красавица терпiti не буде»*. ШоТам. <https://shotam.info/u-rivnomu-z-iayvysia-viyskovyy-mural-krasavitsa-terpiti-ne-bude/>
- Копилова, Н. О. (2021). Гендерні інверсії у сучасних практиках моди (український досвід). *Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку. Напрям: Культурологія*, 39, 153–158. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.512>
- Кравець, В. П. (Ред.). (2013). *Гендерні дослідження: прикладні аспекти* [Монографія]. Навчальна книга – Богдан.
- Луцька, В. (2021, 15 квітня). *Сергій Махно про Shkrub House: дім для родини дизайнера в українсько-японському стилі*. Хмарочос. <https://hmarochos.kiev.ua/2021/04/15/sergij-mahno-pro-shkrub-house-dim-dlya-rodyny-dyzajnera-v-ukrayinsko-yaponskomu-styli/>
- Македон, В. В., Валіков, В. П., & Кошляк, С. С. (2020). Світовий ринок праці в координатах цифрової економіки. *Академічний огляд*, 1(52), 91–104. <https://doi.org/10.32342/2074-5354-2020-1-52-9>
- Мищенко, К. (б.д.). *Курсова робота. Матеріал – шамотна маса, емалі, оксиди. Техніка – формування пластинами, тирка оксидами, розпис емалями* [Зображення]. Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. <https://kdidpamid.edu.ua/academy/hudozhnyakeramika/>
- Нетюхайло, М. (2023, 18 травня). *Майстриня-вишивальниця Тетяна Зез: Бандера через вишивку досі збирає нам гроші на армію*. УНІАН. <https://www.unian.ua/society/maystrinya-vishivalnicya-tetyana-zez-pro-vshivanki-ta-dopomogu-armiji-ukrajini-12260667.html>
- Ткалич, М. Г., & Зінченко, Т. П. (2013). Типологія гендерних стереотипів особистості. *Проблеми сучасної психології*, 2, 47–52.

- Урсу, Н. О., & Гуцул, І. А. (2018). *Теоретичні основи композиції* (2-ге вид.). Аксиома.
- Хижа, І. (2024, 31 січня). *Не малюю ескіз прикраси, а одразу її створюю: хмельничанка Олена Павлова про ювелірну справу*. Суспільне. <https://suspilne.media/khmelnyskiy/672604-ne-maluu-eskiz-prikrasi-a-odrazu-ii-stvoruu-hmelnicanka-olena-pavlova-pro-uvellirnu-spravu/>
- Яковленко, К. (Упоряд.). (2019). *Чому в українському мистецтві є великі художниці* (Я. Стріха, пер.). Publish Pro.
- Bezuglov. (2022). *Promodo HUB&OFFICE*. <https://bezuglov.ua/promodo-hub>
- ## References
- Aheieva, V., & Martseniuk, T. (2019). *Insha optyka: Henderni vyklyky suchasnosti* [Different optics: Gender challenges of modernity]. Smoloskyp [in Ukrainian].
- Babii, N. P. (2020). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy: Problematyka naukovoho dyskursu [Contemporary art and cultural practices and processes in scientific discourse]. *Issues in Cultural Studies*, 36, 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047> [in Ukrainian].
- Bezuglov. (2022). *Promodo HUB&OFFICE*. <https://bezuglov.ua/promodo-hub> [in Russian].
- Havrylyshyna, N. A. (2022). Dekorativno-uzhytkove mystetstvo Ukrainy [Decorative and applied art of Ukraine]. In *Velyka ukrainska entsyklopediia* [Great Ukrainian Encyclopedia]. <https://is.gd/QeUhEw> [in Ukrainian].
- Khyzha, I. (2024, January 31). *Ne maliuuu eskiz prykrasy, a odrazu yii stvoriiuu: Khmelnychanka Olena Pavlova pro yuvelirnu spravu* [I do not draw a sketch of jewelry, but immediately create it: Olena Pavlova from Khmelnytskyi about the jewelry business]. Suspilne. <https://suspilne.media/khmelnyskiy/672604-ne-maluu-eskiz-prikrasi-a-odrazu-ii-stvoruu-hmelnicanka-olena-pavlova-pro-uvellirnu-spravu/> [in Ukrainian].
- Konoplova, M. (2022, April 10). *U Rivnomu ziauyvsia viiskovyi mural "Krasavitsa terpity ne bude"* [A military mural "Beauty will not be tolerated" appeared in Rivne]. ShoTam. <https://shotam.info/u-rivnomu-ziauyvsia-viiskovyy-mural-krasavitsa-terpity-ne-bude/> [in Ukrainian].
- Kopylova, N. O. (2021). Henderni inversii u suchasnykh praktykakh mody (ukrainskyi dosvid) [Gender iversions in modern fashion practices (Ukrainian experience)]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern and Ways of Development. Branch: Culturology*, 39, 153–158. <https://doi.org/10.35619/ucpkm.v39i.512> [in Ukrainian].
- Kravets, V. P. (Ed.). (2013). *Genderni doslidzhennia: Prykladni aspekty* [Gender studies: Applied aspects] [Monograph]. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Kyselova, O. (2020). *Problemy gendernoi rivnosti v haluzi kultury ta mystetstva* [Problems of gender equality in the field of culture and art] (M. Shapoval & I. Stepanova, Eds.). Ministry of finance of Ukraine. <https://is.gd/8qcP5b> [in Ukrainian].
- Lutska, V. (2021, April 15). *Serhii Makhno pro Shkrub House: Dim dlia rodyny dyzainera v ukrainsko-iaponskomu styli* [Serhii Makhno about Shkrub House: A home for the designer's family in the Ukrainian-Japanese style]. Khmarochos. <https://hmarochos.kiev.ua/2021/04/15/sergij-mahno-pro-shkrub-house-dim-dlya-rodyny-dyzajnera-v-ukrayinsko-yaponskomu-styli/> [in Ukrainian].
- Makedon, V. V., Valikov, V. P., & Koshliak, Ye. Ye. (2020). Svitovyi rynek pratsi v koordynatakh tsyfrovoy ekonomiky [The world labor market in the coordinates of the digital economy]. *Academy Review*, 1(52), 91–104. <https://doi.org/10.32342/2074-5354-2020-1-52-9> [in Ukrainian].
- Mishchenko, K. (n.d.). *Kursova robota. Material – shamotna masa, emali, oksydy. Tekhnika – formuvannia plastamy, vtryka oksydami, rozpys emaliamy* [Coursework. Material – fireclay mass, enamels, oxides. Layer-forming technique, rubbing with oxides, painting with enamels] [Image]. Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design. <https://kdidpamid.edu.ua/academy/hudozhnya-keramika/> [in Ukrainian].
- Netiukhailo, M. (2023, May 18). *Maistrynia-vyshyvalnytsia Tetiana Zez: Bandera cherez vyshyvku dosi zbyraie nam hroshi na armiiu* [Master embroiderer Tetiana Zez: Bandera still collects money for the army through her embroidery]. UNIAN. <https://www.unian.ua/society/maystrynya-vishivalnicya-tetyana-zez-pro-vishivanki-ta-dopomogu-armiji-ukrajini-12260667.html> [in Ukrainian].
- Tkalych, M. H., & Zinchenko, T. P. (2013). Typolohiia hendernykh stereotypiv osobystosti [Typology of gender stereotypes of the personality]. *Problemy suchasnoi psykholohii*, 2, 47–52 [in Ukrainian].
- Ursu, N. O., & Hutsul, I. A. (2018). *Teoretychni osnovy kompozysii* [Theoretical foundations of composition] (2nd ed.). Aksioma [in Ukrainian].
- Varyvonchuk, A. (2018). *Khudozhni promysly Ukrainy: Geneza, istorychna evoliutsiia, suchasnyi stan ta tendentsii* [Artistic crafts of Ukraine: Genesis, historical evolution, current state and trends] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].
- Yakovlenko, K. (Comp.). (2019). *Chomu v ukrainskomu mystetstvi ye velyki khudozhnytsi* [Why there are great female artists in Ukrainian art] (Ya. Strikha, Trans.). Publish Pro [in Ukrainian].
- Zlobina, T. (2016, January 18). *Bytva za smysly: Yak zhinoche mystetstvo zminiue svit* [The battle for meaning: How women's art is changing the world]. Korydor. <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiyuye-svit.html> [in Ukrainian].

Abolishment of Gender Stereotypes in Modern Works of Decorative Applied Art and Design

Alla Diachenko

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to analyse and view the role of modern decorative applied art and design in the process of erasing gender stereotypes, and forming more inclusive understanding of gender identities. *Results.* This article contains a comprehensive analysis and systematisation of ways due to which modern Ukrainian artists and designers influence the reinterpretation of gender stereotypes through their works. The study reveals both aesthetic and social significance of decorative applied art and design in the context of gender equality; outlines the way beyond traditional approaches to the evaluation of art works. It is determined that gender stereotypes are a component of the social and cultural sphere of modern society, influencing the formation of identity and the individual's behaviour from the moment of the person's birth. Traditional notions of gender roles are deeply rooted in everyday aspects of life, from choosing the colour of children's toys to professional orientations and family relationships. The uniqueness of this research grounds on integrating an interdisciplinary approach that brings together gender study theories, art history, cultural studies and design for the comprehensive analysis of both visual and conceptual aspects of decorative applied art and design. *Scientific novelty.* The article identifies key strategies used by artists and designers in order to expand ideas about gender, including gender-neutral design, critical rethinking of traditional gender roles through art, as well as implementation of inclusivity and diversity as core principles of the creative process. *Conclusions.* Modern works of decorative applied art and design demonstrate a significant potential in rethinking and leveling gender stereotypes. Artists and designers use their creative platforms to ground renovated notions of gender by offering alternative visualisations and interpretations of gender identities. The study confirmed that modern art and design play a key role in expanding the boundaries of traditional gender roles, providing a possibility for widening societal perceptions regarding the differentiation of behaviour gender patterns. Artists and designers use innovative approaches and methods for highlighting gender issues, including gender-neutral design, critical reinterpretation of gender symbols.

Keywords: gender stereotypes; gender identities; decorative applied art; design; artist; national motives; visual image

Відомості про автора

Алла Дяченко, кандидат педагогічних наук, доцент, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4496-5931, e-mail: pani.alla0107@gmail.com

Information about the author

Alla Diachenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4496-5931, e-mail: pani.alla0107@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

Передумови появи Street Style у контексті субкультурного руху в США та Великобританії в другій половині XX століття

Євгеній Калкатов

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — виявити та узагальнити передумови появи Street Style у контексті субкультурного руху в США та Великобританії в другій половині XX ст. *Результати дослідження.* Наголошено на потребі системних досліджень Street Style усупереч поширеному уявленню про буденність, тривіальність і надмірну прикладну спрямованість цього об'єкта культури. Розкрито передумови виникнення молодіжних субкультур у повоєнні й подальші десятиліття, що стало поштовхом для появи Street Style як поєднання різних стилів, як поєднання вуличної моди та індивідуальності. Описано суть найбільш поширених і впливових у другій половині XX ст. молодіжних субкультур, ідеологія й культурно-мистецькі уподобання яких визначили стиль одягу їхніх представників. *Наукова новизна і практичне значення* полягає у введенні в науковий обіг нових даних про передумови появи Street Style у контексті субкультурного руху в США та Великобританії в другій половині XX ст. Зокрема, конкретизовано значення для формування Street Style молодіжних субкультур, описано стиль одягу їхніх представників, простежено відображення цих стилів у сучасній моді. *Висновки.* З'ясовано, що субкультури другої половини XX ст. — це прагнення до свободи, розваг та самовираження, культурний активізм і бунт проти «правильного» світу, а також це унікальний стиль одягу, який став ознакою взаємного визнання. Мода на Street Style була популяризована через хіп-хоп, скейтбординг та інші субкультури, одяг представників яких, підібраний за певним принципом, став найпоширенішим візуальним символом, ідентифікатором індивіда зі своєю групою та позначенням дистанції між іншими суспільними групами та субкультурами. Протягом кількох післявоєнних десятиліть сформувалися певні художні образи субкультур, створені на основі філософських ідей, танцювальних чи спортивних захоплень і спонукані новими музичними ритмами. Виявлено, що вулична мода стала оптимальним полем для експериментів, де виникали нові стилі на основі спонтанного поєднання різних видів одягу, аксесуарів та взуття, що й призвело до утворення Street Style — по суті дифузного стилю як змішування різноманітних, на перший погляд, непокєднаних стилів. Встановлено, що завдяки субкультурам та їхнім стилям в одязі окремі його предмети (футболка, джинси, куртка «косуха») пережили чергове «народження» й набули масової популярності, а сучасні дизайнери й навіть музиканти в пошуках нових джерел натхнення постійно звертаються до образів молодіжних рухів і Street Style.

Ключові слова: Street Style; субкультурний рух; бітники; хіп-хопери; панки; готи; культури серфінгу та скейтбордингу; раста стиль; рейв стиль

Для цитування

Калкатов, Є. (2024). Передумови появи Street Style у контексті субкультурного руху в США та Великобританії в другій половині XX століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 145–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306804>

Вступ

В останні десятиліття Street Style став важливим явищем, яке істотно вплинуло на світовий дизайн моди й навпаки. Street Style відіграє значну роль

у сучасному світі, пропонуючи платформу для самовираження й творчості, виявлення індивідуальності та власної унікальності. Цей стиль є відображенням молодіжної культури та постійно мінливих цінностей і поглядів суспільства. За влучним висловлю-

ванням А. Джелоніч (Jelonjic, n.d.) — це неймовірно вірусний, миттєвий і захопливий аспект моди, який змінив способи її творення та споживання. На переконання А. Джелоніча (Jelonjic, n.d.), Street Style, як особливий, комплексний стиль одягу, в якому перетинаються відмінні від основної моди стилі, ґрунтується на індивідуалізмі і заперечує будь-яку сувору та обмежену концентрацію на трендах. Він допомагає людям продемонструвати свою різноманітну ідентичність на додачу до використання субкультурних і пересічних стилів чи тенденцій. Якщо в індустрії моди щосезону виникає чітко окреслений перелік актуальних трендів, то Street Style припускає нескінченну кількість «імпровізацій». Це те, що цілком обґрунтовано можна назвати «конвергенцією моди», коли різні стильові періоди об'єднуються, щоб стати «уніформою» певної молодіжної групи. Сьогодні Street Style різноманітніший, ніж будь-коли раніше, — це не просто рух чи тренд, це глобальний культурний феномен. Мода завжди була частиною людської культури, проте Street Style чітко увиразнився у ХХ ст. — його джерела заведено пов'язувати з післявоєнними протестними рухами й появою різних субкультур, унікальних за своїм стилем, ідеологією й формами вияву, музикою, поп- і масовою культурою загалом.

Як і багато інших елементів сучасної культури, які тривалий час залишаються поза увагою наукової спільноти через поширене уявлення про їхню буденність, тривіальність і надмірну прикладну спрямованість, сьогодні в ситуації актуалізованого гуманітарного пізнання Street Style потребує системних досліджень, які уможливають вивчення масової культури та її проявів з урахуванням сутності, специфіки появи й становлення цього стилю як об'єкта культури.

Аналіз попередніх досліджень. Не наполягаючи на вичерпності аналізу останніх розвідок, з огляду на значну поширеність публікацій публіцистичного характеру та розпорошеність уявлень про походження Street Style варто все ж виокремити українських та закордонних дослідників, які розглядали його системно та з застосуванням наукових методів дослідження. Варто виокремити працю Х. Лозинської (2010) «Молодіжний костюм у європейській моді 1990-х років», у якій авторка досліджує генезу терміна «молодіжна мода» і в цьому контексті особливу увагу звертає на один із її проявів — «моду вулиць, її виникнення, становлення течії, джерела натхнення дизайнерів» (с. 95). І. Гардабхадзе (2017) деталізує роль «соціально-символьного складника комунікативної функції костюма в формуванні тенденцій молодіжної моди» (с. 277). На переконання дослідниці, такий ракурс дослідження є «... актуальною проблемою гармонізації дизайнерських рішень моде-

лей молодіжного костюма з особливостями сприйняття одягу споживачами молодшої вікової групи» (с. 277). Зрештою, в статті авторка акцентувала на тому, що на певній стадії розвитку субкультура активно впливає на вуличну моду, формуючи новий напрям — стріт-стайл (с. 277). Впливові стилю Mods на формування одягу водіїв скутерів у 1950–1970-х роках присвячена спільна праця О. Колосніченко та К. Крічлоу (Kolosnichenko & Chrichlow, 2020). У ній авторки розглядають історичні передумови формування, колекції дизайнерів та основні напрями стилю мод в одязі. На увагу заслуговують і статті Ш. Джейн (Jain, 2022) та Ф. Мейлінга (Maling, 2020). Зокрема, Ш. Джейн (Jain, 2022), вивчаючи Street Style та його значення в індустрії моди, як і багато інших авторів, наголошує, що «вуличний» підхід до стилю та моди ґрунтується на індивідуальних особливостях, а не лише на її поточних тенденціях. Так само Ф. Мейлінг (Maling, 2020) розглядає еволюцію Street Style, починаючи лише з 1980-х рр. і роблячи водночас наголос на скейтбордистських брендах та діяльності дизайнерів вуличного одягу.

Єдиною найбільш ґрунтовною працею, присвяченою безпосередньо Street Style, є книга американського антрополога й письменника, до кола інтересів якого входить дослідження моди та антимоди, ідентичності та соціології стилю, Т. Полемуса (Polhemus, 1994) «Street Style: від тротуару до подіуму», яка вийшла друком ще в 1994 р. В ній знавець вуличної моди, досліджуючи її еволюцію та вплив на міську культуру й модні тенденції, наводить докладний опис костюмів різних субкультур протягом 1940–1990-х рр.

Отже, зважаючи на недостатність ґрунтовних праць з проблематики формування Street Style в українській науковій думці, нагального теоретичного осмислення потребує, зокрема, питання передумов появи цього стилю, обмеживши ракурс дослідження субкультурними рухами в США та Великобританії.

Мета статті — виявити та узагальнити передумови появи Street Style у контексті субкультурних рухів у США та Великобританії в другій половині ХХ ст.

Результати дослідження

Після Другої світової війни Європа та США активно підіймалася з руїн, відновлювали свою роботу зруйновані підприємства й створювалися нові, збільшувалася кількість робочих місць, покращувалися умови та оплата праці. Так само бурхливий технічний та економічний розвиток обумовив ювеналізацію (тобто омолодження) потреб, цінностей і поведіння. На тлі таких значних змін

повсякдення більшість населення провідних країн світу залишалася консервативним, а мода – особливо невибагливою. Тож серед значної частини молоді зріло невдоволення не лише загальноприйнятою культурою, а й перманентною міжнародно-політичною кризою й збройними конфліктами, зрештою – ядерною небезпекою. Все очевиднішою ставала криза у відносинах суспільства й людини.

Прикметно, що саме на тлі економічного піднесення, на відміну від робітничого чи селянського руху, і водночас соціально-політичних невдоволень, протесту проти тягара зовнішнього тиску, постійної боротьби, залежності від технологій і загрози війни, відбувся контркультурний «вибух» як спроба пошуку переважно молодим поколінням альтернативних шляхів розвитку політичної, економічної та культурної систем суспільства, зокрема пошук новаторських засобів виражальності, нових жанрів і напрямів. Контркультурному руху була притаманна масовість та чимала кількість його напрямів – він став глобальним явищем. У 1960-х рр. активність його учасників стала вагомим чинником у суспільному та політичному житті розвинутих країн світу. На думку дослідника А. Мінаєва (2019), «... не зовсім правильним було б вважати молодіжний протест 60-х рр. ХХ ст. лише своєрідним індикатором непопулярності зовнішньої та внутрішньої політики урядів Західної Європи й США, оскільки він являв собою також результат відображення в молодіжній масовій свідомості достатньо гострої кризи основних соціальних (світоглядних, культурних, освітньо-виховних, державно-політичних тощо) цінностей західного післявоєнного суспільства» (с. 79–80).

На культурно-побутовому рівні контркультура проявилася не лише в переоцінюванні й трансформації етичних норм та естетичних смаків, а й у музиці та моді — двох взаємопов'язаних феноменах ХХ ст., які послідовно відображали зміну світоглядних позицій кожного нового покоління, часто стаючи своєрідним візуально-аудіальним виразником різноманітних нових ідей. Розвиток музичної культури, як і моди, у ХХ ст. обумовлений соціально-політичними, духовно-естетичними та іншими чинниками, які привели до появи джазу, року, панк-року, хіп-хопу, гранжу та ін., які так само оновили художню мову, форми й смислів. Динаміка та популярність цих музичних напрямів пов'язана з активним розвитком урбаністичної культури, орієнтованої на масову аудиторію з її психологією мас — головною функцією була розважальна, дозвілєва. Хіп-хопери, рокери та представники інших субкультур намагалися виділитися, привернути до себе увагу й водночас об'єднатися всередині своєї спільноти. Виражен-

ням цього прагнення стало вироблення певної ідеології, створення власної, відмінної від традиційних, усталених напрямів музики, а також створення відповідного костюма.

Так, наприкінці 1940 – на початку 1950 рр. з'явилася генерація впливових письменників і художників, які похитнули основи американської культури. Це було так зване *біт-покоління* (*Beat Generation*), або *бітники* (*Beatniks*), яке прийшло на зміну «втраченому поколінню» учасників Першої світової війни. Найбільш показовими виразниками його ідеології стали американські письменники Джек Керуак та Вільям С. Берроуз, прозаїк і журналіст Аллен Гінзберг та Ніл Кесседі — поет і муза біт-покоління, одна з важливих фігур біт-покоління 1950-х рр. і психоделічного руху 1960-х, які, зрештою, стали «архітекторами культурної революції» (Sampson, 2024). Серед бітників є й такі всесвітньо відомі митці, як Енді Ворхол, Боб Ділан та ін. Назва біт-покоління походить від англійського слова *beat*, що означає «удар», а також «побитий», «розбитий», «пригнічений». До того ж слово *beat* означає ритм у джазових композиціях, а джаз для бітників мав особливе значення — він був основним культурним супроводом течії. Натхненний «пригніченими» в суспільстві антиконформістами Джек Керуак назвав цей період «Beat Generation». Терміном *beatniks* з легкої руки оглядача новин із Сан-Франциско Герба Кана почали називати людей, які були частиною Beat Generation — людей, які не працювали та проводили вільний час у кафе (Shorr, 2020a). Бітники у своїй творчості (літературі, поезії, музиці та живописі) й стилі життя наголошували на вираженні свободи, повставали проти матеріалістичного стилю життя та конформізму панівної американської культури. Іронічно, але всупереч негативному ставленню в суспільстві до бітників, їхній стиль в одязі став популярним. Представники Beat Generation одягалися безтурботно, щоб показати, що вони порушують традиції та досліджують свою особисту творчість — можливо, якраз бунтарство, безтурботність бітників й стали причиною такої привабливості. Бітники перейняли образ бібоп-трубача Дізі Гіллеспі — вони надавали перевагу модному сленгу та бажанню самостійно скручувати сигарети й грати на бонго, чоловіки носили чорний одяг, берети, сонцезахисні окуляри, ципині борідки, а жінки — чорні трико (Sampson, 2024; Shorr, 2020a) (Рис. 1а,б). Позачасовий стиль бітників, як повстання проти традицій, робить його доречним і простим для наслідування: й досі свою актуальність зберігають чорні куртки, приталені джинси, широкі штани, берет, темні великі окуляри, сорочка в смужку, лопфери (Booyesen, 2020) (Рис. 2).



а

Рис. 1а,б. Бітники 1950–1960-х років (Booyesen, 2020).



б



Рис. 2. Beat Style в сучасній моді (Hammad, 2022).

Романтику бітників у 1960-х рр. запозичила інша неформальна течія — *субкультура хіпі*, якій був притаманний протест «проти урбаністичного та егоїстичного способу життя, геополітичного, економічного та ідеологічного конфлікту між США та Радянським Союзом під час холодної війни» (Vasiliauskaitė, 2022). Головним принципом стилю життя хіпі, як слушно зауважує український дослідник А. Мінаєв (2007), було «презирство до інтелектуальних пошуків» (с. 164), переконання в відмиранні ідеологій унаслідок їхньої непотрібності для суспільства, розірвання всіх зв'язків із традиційним способом існування й наявними нормами взаємин; натомість хіпі виголошували «гасла свободи, радості життя та безмежної любові до всіх людей, попри їхню расову чи релігійну приналежність» (с. 164). Дотримуючись альтернативного способу життя, хіпі розфарбовували одяг у яскраві кольори, урізноманітнювали його ковдрами, переколювали окремі предмети одягу, вишивали різноколірними нитками й бісером орнаменти, прикрашали значками, гаслами, що виражали ідеї миру, любові та свободи. У той час були популярними легкі сукні максі, широкі сорочки, жилети та стьобані пальта в етностилі, штани з розкльошеними штанинами, джинси з вирізами, самостійно сплетені речі, саморобні прикраси, шкіряні сумочки з вишивкою чи іншим декором (Vasiliauskaitė, 2022). Аксесуари були головним елементом стилю хіпі: бандани, шарфи та прикраси були дуже поширені серед жінок і чоловіків. *Стиль хіпі (Hippie Style)* — це поєднання моди інших культур та елементів військового одягу в цікаві комбінації, зокрема хіпі запозичили близькосхідні каптани, традиційний африканський одяг і тканини, жакети з бахромою американських піонерів (Monet, 2023). У такий спосіб хіпі створювали неструк-

турований, унікальний і водночас екзотичний і легковажний образ, започаткований на індивідуальності, креативності та фантазії (Рис. 3). Hippie Style згодом став мейнстримом — одяг у стилі хіпі почала носити заможна еліта, зробивши його модним трендом масового виробництва, який суперечив усьому, що пропагували свого часу хіпі (Рис. 4).

На тлі бурхливого розвитку індустрії туризму на Гаваях, у Каліфорнії та Австралії в 1970-х і в 1980-х рр. у США шаленої популярності набули скейт і культура серфінгу. Зокрема, *культура серфінгу*, як вираження контркультури 1960-х рр., прославляла сонячний алоха-дух епохи, протестуючи проти звичних суспільних норм. Вихід на екрани таких фільмів, як «Блакитні Гаваї» (1961, США, за участю Елвіса Преслі), «Нескінченне літо» (1966, США, музика — Beach Boys), «Божевілля на скейтборді» (1980, США, зі Стейсі Перальтою в головній ролі — одним із професійних скейтбордистів та серферів) та поява культового альбому американської рок-групи Beach Boys «Surfin' Safari» (1962) лише підсилили захоплення серфінгом, що асоціювався з безтурботним способом життя каліфорнійських пляжників. Ця субкультура сприяла формуванню так званого Surfer Style — серед молоді в моді були яскраві кольори та картаті принти, футболки з екзотичним зображенням; згодом з'явилися яскраві бордшорти з кумедними візерунками, бандани та пов'язки. У 1970–1980-ті рр. мода на серфінг стала гендерно орієнтованою: дівчата носили джинсові шорти та майки, а хлопці — гавайські сорочки та шорти; почав формуватися неповторний стиль — були поширені светри та джинси, картаті сліпони Vans, білі футболки. У 1990-х рр. одяг для серфінгу стало популярним носити не лише на пляжі, що

привело до створення численних великих і малих брендів серфінгу — такі компанії, як Stussy, Vans та інші, почали задовольняти ринок ентузіастів

серфінгу, який постійно зростає, та тих, хто хотів додати образ серфера до свого повсякденного гардероба (Рис. 5–6).



Рис. 3. Hippie Style 1960-х років (Sessions, 2020).



Рис. 4. Hippie Style у сезоні весна/літо 2022 (Sessions, 2020).



Рис. 5. Серфінгісти 1960-х років (Surfer Style, 2024).



Рис. 6. Surfer Style у молодіжній моді (Surfer Style, 2024).

Слід зазначити, що, *скейтбординг* як вид проведення дозвілля, що набрав популярності в 1970-х рр., еволюціонував від нішевого виду діяльності — способу для серферів кататися тротуаром за відсутності високих хвиль — до не просто масового явища, а екстремального виду спорту, окремої культури та власного стилю моди. Одяг для скейтерів найперше був функціональним: скейтбордисти-чоловіки носили короткі шорти, приталені футболки, майки, довгі смугасті шкарпетки та взуття Converse або Vans, а для жінок у тренді були рвані шорти, майки й майже такі ж смугасті шкарпетки та взуття (Рис. 7). Яскрава культурна самобутність та відданість скейтбордингу залучали все більше людей до цього стилю з його футболками з будь-яким малюнком, штанами оверсайз (англ. *oversize* — мішкуватий, великий, широкий), рваними джинсами оверсайз,

толстовками з малюнками, шапками. Унікальність *Skate Style* зробила його еталоном цілого покоління. З кожним роком стиль одягу скейтбордистів змінювався, його вплив на світ моди лише посилювався і вже з середини 1990-х років став всеосяжним. *Skate Style* з його елементами хіп-хопу, серфінгу, гранжу, спецодягу та навіть розкоші є невіддільною частиною Street Style — сьогодні *Skate Style* досяг такого рівня, що його по праву можна вважати «глобальним модним феноменом» (Castillo, 2024). «Від простої футболки з логотипом дерева Element до високоякісної співпраці Supreme з брендами класу люкс — те, як вдягаються скейтери, відіграло важливу роль у формуванні сучасної молодіжної культури та навіть основної моди в усьому світі» (Castillo, 2024) (Рис. 8).



Рис. 7. Скейтбордисти 1970-х років (Peovska, 2020).



Рис. 8. Скейт-стилі з модних показів весна/літо 2023 (Мілан, Париж) (Spötter, 2023).

Паралельно зі США в Великобританії також виникли й сформувалися впливові субкультури як «акт формалізації» своїх внутрішньогрупових відносин групою молодих людей (Кулик, 2008, с. 19). Так, прагнення англійської молоді виявити себе зумовило появу в 1950-х рр. субкультури *Teddy Boy*, яка, відроджуючись у 1970-х і 1990-х рр., стала іконою британської популярної культури. На стиль одягу її представників, які мали дохід і протестували, зокрема, проти післявоєнної економії, вплинула мода едвардіанської епохи (аббревіатура від Edwardian, звідси й назва) — чоловіки носили пошиті на замовлення драпові піджаки темних кольорів,

коміри й клапани кишень яких були окантовані оксамитом, вузькі штани до щиколотки, тонкі краватки та взуття на товстій підшві (відоме як криперси, англ. — *creepers*), а в зачісках намагалися наслідувати своїх американських рок-н-рольних ідолів (Hughes, 2023); жінки — також зшиті на замовлення жакети чи пальта з оксамитовими комірами, куртки з драпу, спідниці-олівці, джинси, еспадрильї, солом'яні капелюхи, брошки-камеї, краватки в стилі вестернів та елегантні клатчі. З роками субкультура *Teddy Boy*, як і її стиль в одязі, розвивалися й були сприйняті різними субкультурами в усьому світі (Рис. 9–11).



Рис. 9. Стиль Teddy Boy у жіночому вбранні, 1950-ті роки
(*The forgotten 1950s*, 2017).



Рис. 10. Стиль Teddy Boy у чоловічому вбранні 1950-ті роки
(*The forgotten 1950s*, 2017).



Рис. 11. Т. Гарді, багаторічний прихильник стилю Teddy Boy
(Brown, 2022).

У Великобританії виникли й інші субкультури, найбільш впливовими серед яких стали панки, моди, готи, рейвери (щоправда, прийнято також вважати, що вирішальну роль у просуванні панк-субкультури відіграли й паби Лондона, й водночас дайв-бари Нью-Йорка (Davis, 2023)). Так, у кінці 1950 — на початку 1960-х рр. сформувалася молодіжна неформальна *субкультура модів* (скорочення від модерністського руху, англ. Mods, від Modernism, Modism), відмінними ознаками якої були особлива увага до зовнішнього вигляду та любов до музики — від джазу, *ритм-енд-блюзу* та *соулу* до *рок-н-ролу* та *ска*. До середини 1960-х рр., часу, коли рух *модів* пішов на спад, з ними асоціювалася музика таких британських рок-гуртів, як Georgie Fame, Graham Bond Organization, Kinks, Small Faces, The Who, Zoot Money Big Roll Band (Allen, 2023). Поєднуючи в собі лаконічний образ Teddy Boy з темними кольорами та легким ефектом одягу бітників, Mods style був революційним кроком уперед у моді (Short, 2020b). В одязі *моди* віддавали перевагу спочатку приталеним італійським костюмам, а згодом британським брендам, їздили на скутерах Lambretta або Vespa, збиралися в барах чи клубах, де грали «чорну» американську музику R&B та ін. Зовні вони дотримувалися класичного стилю одягу, постулюючи «помірність та акуратність», утім їхній внутрішній стан більше відповідав слову «одержимість» — у результаті економічного буму в Англії в післявоєнний час у молоді з'явилися гроші, які вони витрачали на себе: *моди* вдягалися за останнім писком моди. Автентичні *моди* носили парки «риб'ячий хвіст», що походять від ескімоського одягу, костюми з вузь-

кими штанами, іноді з мохеровими лацканами, тонкі краватки, сорочки-поло Fred Perry, вовняні чи кашемірові джемпери з круглим або V-подібним вирізом, черевики Chelsea, Clarks або Beetle, мокасини, взуття для боулінгу чи лофери Hush Puppies (Davis, 2023; Kolosnichenko & Chrichlow, 2020, p. 116). Як зазначають українські дослідниці, завдяки *модам* почали формуватися нові Street Style-тенденції — молодь намагалася підкреслити імідж незалежного інтелектуала, а її одяг вирізнявся вишуканою елегантністю в поєднанні з експресивним мінімалізмом (Kolosnichenko & Chrichlow, 2020, p. 116) (Рис. 12). Сьогодні Mods style — це футболки-поло з логотипами без надмірностей або, що ще краще, без жодних логотипів, дорогі сорочки зі 100% бавовни, брюки-чінос чи джинси, короткі куртки з яскравою підкладкою в шотландську клітинку. Основою Mods style є чіткий, лаконічний крій в одязі, витонченість із мінімальною кількістю деталей, баланс між квадратним і приталеним, приталені силуети (Рис. 13).

Панк-рух у 1970-х рр. у Великій Британії очолювали такі групи, як The Clash, The Sex Pistols і The Stiff Little Fingers; вони закликали до протистояння політичній несправедливості того часу й досі залишаються однією з найбільш безкомпромісних субкультур в історії, впливаючи на цілі покоління в музиці та моді. Стиль панк-рок вирізняє потертий одяг, ірокез, пірсинг, чорна шкіряна куртка «косуха», завужені джинси, рвані й скріплені шпильками футболки, іноді навіть з образливим змістом чи політичними гаслами й нашивками, військові чи мотоциклетні черевики — за-

галом це зухвало антиматеріалістична мода, яка мала на меті «... провокувати та кинути виклик культурі середнього класу, часто через вульгарність, недозволену іконографію та сексуальні натяки» ("Punk fashion", 2024). Такі елементи Punk Style, як заклепки, шкіра (одна

з основних фактур панк-моди), латекс, пірсинг, лозунги й специфічні принти, важкі чевіки та надмірні аксесуари (ланцюги, замки, леза) демонструють безпосередній зв'язок між естетикою панк-моди та сучасною модою (Рис. 14–15).



Рис. 12. Mods style 1960-х років (Kershaw, 2016).



Рис. 13. Mods style у колекції Ben Sherman (Великобританія) (Short, 2020b).



Рис. 14. Панк-мода 1970-х років (Schmidt-Rees, 2019).



Рис. 15. Колекція Jun Watanabe — осіннє вбрання 2017 (Schmidt-Rees, 2019).

Як альтернатива панку й водночас як бунт проти суспільних норм наприкінці 1970-х рр. виник *рух готів*, тісно пов'язаний із придушеною підлітковою непокорю, темною стороною маргінальної культури. Goth Style походить від вікторіанського культу трауру (Wilson, 2008),

через це в суспільстві субкультура готів стереотипно сприймається як моторошна, таємнича та складна. Утім, як зазначає К. Вілсон (Wilson, 2008), готська субкультура — це щось більше, ніж курячі кістки, вампірські кліше та екзистенційні штани. Це залишається візуаль-

ним ярликом, за допомогою якого молоді люди ... можуть транслювати іншим членам свого племені, хто вони є. Гот — це погляд, який одночасно виражає та лікує власне відчуття відчуження. Готичний рух тісно пов'язаний з музикою панк-рок-групи The Damned — лідера готичного року, британського пост-панк-гурту Siouxsie & The Banshees, проповідника стилю «темної» музики Bauhaus та британського рок-виконавця Гері Ньюмана. Goth fashion, яка стала вираженням характеристик руху готів, вирізняє чорний одяг, інколи з кольоровими акцентами, важкий контрастний макіяж (блідий і темний), велика кількість блискавок, шкіри, масивні черевики — все це створює автентичний готичний образ (Рис. 16). Аксесуари відіграють вирішальну роль у завершенні готичного ансамблю, й вони часто перетворюють звичайний чорний одяг на щось, що безпомилково ідентифікує готів: наприклад, чокери, прикрашені шипами

або витонченими підвісками, які додають гостроти та елегантності, або рукавички без пальців, панчохи в сіточку тощо. Готичному стилю притаманна наявність елементів історичного костюма — саме це відрізняє його від суто похмурого образу (Рис. 17). Тед Полемус (Polhemus, 1994) описав готичну моду як багатство чорного оксамиту, мережива, рибальських сіток і шкіри з червоним або фіолетовим відтінком, доповнених туго зашнурованими корсетами, рукавичками, хиткими туфлями на шпильках і срібними прикрасами, що зображують релігійні чи окультні теми (р. 97). «Сьогодні готика набуває більш жіночних обрисів, але й дозволяє собі маскуліність, їй вже не властива неохайність, вона дивує неочікуваними поєднаннями» ("Готичний стиль", 2022). Наприклад, у сезоні осінь-зима 2019/2020 готичний стиль був представлений у колекціях Dolce & Gabbana, Prada, Alexander McQueen, Richard Quinn (Рис. 18).



Рис. 16. «Традиційні» готи (Zander, 2024).



Рис. 17. Гот «Лоліта» (Adeotan, 2024).



Рис. 18. Готичний стиль у колекції Alexander McQueen, осінь-зима 2019/2020 (Готичний тренд сезону, 2019).

Стійкість стилю субкультури готів «зумовлена дивовижним багатством культурної традиції, на яку вона спирається, та її пластичністю — її неймовірною здатністю поглинати нові впливи у впізнану послідовну естетику. Візуальний Goth Style залишив таку ж яскраву спадщину, як і його музика, яка продовжує надихати дизайнерів, творчих людей і сучасних підлітків далеко за межами свого початкового винаходу» (Spooner, 2023).

Значною частиною музичної сцени з початку 1990-х рр. і протягом наступних десятиліть була й *рейв-культура*, вплив якої поширювався далеко за межі танцювального майданчика. *Рейв* (від англ. rave, марити) — це танцювальна вечірка в публічному чи приватному місці, зазвичай із виступами діджеїв, які грають електронну танцювальну музику, включаючи драм-н-бейс, даб-степ, треп, брейк, хардкор, транс, техно, хаус та

альтернативний танець ("Rave", 2024). На переконання Л. Саламоне (Salamone, 2022), до цього дня рейв-культура, навіть з усіма її обмеженнями, залишається єдиною автентичною контркультурою в суспільстві, здатною об'єднати цілі покоління, які на сцені повністю позбуваються соціальних умовностей — добре це чи погано. Ще одна асоціація, і цього разу позитивна, пов'язує світ *рейву* з модою, а саме з дрес-кодом, який, змінюючись протягом багатьох років, глибоко позначився на діяльності багатьох модельєрів, які останніми роками вирішили вибрати його, інтегрувавши у власні колекції. Протягом багатьох

років *рейв-мода* суттєво впливала на музичну сцену, і справа не лише в тому, щоб мати гарний вигляд на танцювальному майданчику — Rave Style став вираженням любові до музики та спільноти загалом. Одним із найяскравіших аспектів цієї культури є її унікальний стиль: у 1990-х рр. модним було все, що призначене для легких рухів, вигадливе та калейдоскопічне — пекучо-яскраві неонові й психоделічні принти, бретелі, топи-халтери, а сьогодні — традиційно сліпучо-яскравий неон, комбінезони з геометричним принтом і приталені топи, нічні сонцезахисні окуляри або рейв-окуляри тощо (Рис. 19–20).



Рис. 19. Rave Style 1990-х років
(*The evolution*, n.d.).



Рис. 20. Rave Style боді Prada, осінь/зима 2021 (Cary, 2022).

Поява *Rasta Style* на початку 1990-х рр. зобов'язана так званим растаманам (від «рас» — вищий військово-феодалний титул в Ефіопії) — представникам молодіжної субкультури, поширеної в основному на території Ямайки й пов'язаної з музичним стилем *реггі*, особливо популярним не лише в Африці, а й у США та Великобританії, та відповідними поглядами й стилем життя. Растамани, не дотримуючись постулатів растафаріанства (релігійної течії, що виникла на Ямаїці у 1930-х роках і втілювала широке коло вірувань, цінностей і практик, які прославляли африканську спадщину, духовність і соціальну справедливість) ("Растафаріанство", б.д.), використовували лише його атрибутику — слухали Боба Марлі і музику *реггі*, носили дреди та одяг з комбінуванням зеленого, жовтого і червоного кольорів. Одяг у стилі *реггі* та растафаріанський одяг — це унікальне поєднання африканських, карибських і західних впливів;

він відомий своїми яскравими кольорами та креативним дизайном. Стиль одягу *реггі* символізує свободу, індивідуальність і експресивність (*What is reggae*, n.d.). Те, як растамани обирають одяг, є відображенням їхньої внутрішньої духовної подорожі та відданості своєму африканському корінню; це глибоко духовна й символічна практика. Rasta Style — це знакові кольори растафаріанської культури, натуральні тканини й плавні силуети, культові принти та візерунки, різні прикраси, пов'язки на голову та капелюхи, а також стегова пов'язка, прохолодні, вільні та зручні бавовняні або лляні штани. Бренди вуличного одягу запозичили растафаріанські образи та символіку, включивши їх до своїх колекцій, а вуличний одяг, натхненний *реггі*, став популярним трендом: від футболок із зображенням культових фігур, таких як Боб Марлі, до толстовок і кепок, що демонструють кольори та мотиви Rasta (Рис. 21–22).



Рис. 21. Rasta Style, жіночий образ
(Porechenskaya, n.d.).



Рис. 22. Rasta Style, чоловічий образ
(Constantinescu, 2012).

Описані стилі й субкультури — це лише частина з усього різноманіття стилів в одязі й субкультур, які визначально вплинули на формування Street Style. Стиль мілітарі, субкультура скінхедів, емо, металістів і байкерів, а також японський Street Style зробили свій внесок в еволюцію сучасного Street Style як відображення історії становлення ідентичності, як фасилітатора групової, субкультурної тотожності, зрештою, як важливої частини індустрії масової моди.

Висновки

Субкультури другої половини ХХ ст. — це прагнення до свободи, розваг та самовираження; культурний активізм і бунт проти «правильного» світу, а також це унікальний стиль одягу, який став ознакою взаємного визнання. Моду на Street Style було популяризовано через хіп-хоп, скейтбординг та інші субкультури, одяг представників яких, підібраний за певним принципом, став найпоширенішим візуальним символом, ідентифікатором індивіда зі своєю групою та позначенням дистанції між іншими суспільними групами та субкультурами. Протягом кількох післявоєнних десятиліть сформувалися певні художні образи субкультур, створені на основі філософських ідей, танцювальних чи спортивних захоплень і спонукані новими музичними ритмами. Зрештою, вулична мода стала оптимальним полем для експериментів, де виникали нові стилі на основі спонтанного поєднання різних видів одягу, аксесуарів та взуття, що й привело до утворення Street Style — по суті дифузного стилю як змішування різноманітних, на перший погляд, непослудуваних, стилів. Завдяки субкультурам та їхнім стилям в одязі окремі пред-

мети одягу (футболка, джинси, куртка «косуха») пережили чергове «народження» й набули масової популярності, а сучасні дизайнери й навіть музиканти в пошуках нових джерел натхнення звертаються до образів молодіжних рухів і Street Style.

Наукова новизна полягає у введенні в науковий обіг нових даних про передумови появи Street Style у контексті субкультурного руху в США та Великобританії в другій половині ХХ ст. Зокрема, конкретизовано значення молодіжних субкультур для формування Street Style, описано стиль одягу їхніх представників, простежено відображення цих стилів у сучасній моді.

Подальшого дослідження потребують стилістичні особливості костюмів Street Style, механізми й причини його поширення, адже докладний аналіз цього явища, з'ясування його значення для розвитку моди необхідні й для дизайнерів-дослідників, і для майбутніх художників-модельєрів і стилістів.

Список посилань

- Гардабхадзе, І. (2017). Фактори впливу молодіжних субкультур на соціально-комунікативну функцію костюму. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 277–292. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155653>
- Готичний стиль: вивчаємо новий тренд 2022–2023 разом із Fashionista. (2022, 2 листопада). *Fashionista*. <https://fashionista.ua/blog/gotichnij-stil-vivchayemovij-trend-20222023-razom-iz-fashionista-b182.html>
- Готичний тренд сезону осінь-зима 2019–2020. (2019, 28 серпня). TSN. <https://tsn.ua/lady/moda/pisk-mody/gotichnij-trend-sezonu-osin-zima-2019-2020-1401141.html>

- Кулик, В. (2008). Сучасний молодіжний рух в Україні. ВЛ. Л. Халецька (Упоряд.), *Молодіжні субкультури або неформали: погляд на проблему* (с. 16–23). Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти імені М. В. Остроградського.
- Лозинська, Х. (2010). Молодіжний костюм у європейській моді 1990-х років. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 21, 94–99.
- Мінаєв, А. (2007). Рух хіпі як прояв молодіжного неполітичного протесту в другій половині 60-х рр. ХХ ст. в країнах Західної Європи та США. *Збірник навчально-методичних матеріалів і наукових статей історичного факультету*, 13, 162–168.
- Мінаєв, А. (2019). Основні форми, прояви та етапи суспільно-політичного протесту молоді в 60-х роках ХХ ст. в країнах Заходу. *Історична панорама*, 28–29, 79–105.
- Растафаріанство. (2023, 11 грудня). В *Вікіпедія*. <https://is.gd/A7TAsw>
- Adeotan, M. (2024). *17 Different Types of Goth Styles*. Home Quirer. <https://homequirer.com/different-types-of-goth-styles/>
- Allen, J. (2023, October 7). *England swings: How the UK mods bridged blues, 60s rock, 70s punk, and 80s pop*. uDiscoverMusic. <https://www.udiscovermusic.com/stories/uk-mods-blues-rock-punk-pop-music-feature/>
- Booyesen, P. (2020, June 14). Lookbook: Beatnik style. *Capsule Couture*. <https://pascalebooyesen.com/2020/06/14/lookbook-beatnik-style/>
- Brown, M. (2022, May 21). The modern-day Teddy Boys still rock 'n' rolling in style. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/music/news/modern-day-teddy-boys-still-rock-n-rolling-style/>
- Cary, A. (2022, January 22). Are you ready for the return of raver style? *Vogue*. <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/rave-style-trend-neon>
- Castillo, G. B. (2024, March 29). Skateboard fashion over the years: The 70's to now. *Cruising City*. <https://cruisingcity.com/skateboard-fashion-over-the-years/>
- Constantinescu, N. (2012, July 5). *Rasta Got Fashion*. Behance. <https://www.behance.net/gallery/4440419/RASTA-GOT-FASHION->
- Davis, R. (2023, February 26). 4 iconic UK subcultures you need to know about. *Rebels Market*. <https://www.rebelsmarket.com/blog/posts/4-iconic-uk-subcultures-you-need-to-know-about>
- Hammad. (2022, March 21). Beatnik fashion guide: Embracing the beatnik style. *The Jacket Maker Blog*. <https://blog.thejacketmaker.com/beatnik-fashion/>
- Hughes, D. (2023, February 27). Teddy Boy Culture: What is it and where did it come from? *Rebels Market*. <https://www.rebelsmarket.com/blog/posts/teddy-boy-culture-what-is-it-and-where-did-it-come-from>
- Jain, S. A. (2022, September 4). *Street Style and Its Importance in Fashion Industry*. Textile Learner. <https://textilelearner.net/street-style-and-its-importance-in-fashion-industry/>
- Jelonjic, A. (n.d.). *The evolution of street style: How it became the ultimate fashion trend*. Baggizmo. Retrieved January 10, 2024, from <https://getbaggizmo.com/the-evolution-of-street-style/>
- Kershaw, S. (2016, May 28). *The mod style legacy*. ASOS. https://www.asos.com/men/fashion-feed/2016_05_28-sat/mod-style-legacy-fashion-music-history/
- Kolosnichenko, O., & Chrichlow, K. (2020). The 'Mods' Style Influence on the Formation of Scooter Drivers' Clothing in the 1950s–1970s. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 115–118). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Maling, F. (2020). What is streetwear? Its history and evolution. *GREY Journal*. <https://greyjournal.net/play/style/defining-streetwear-and-its-evolution/>
- Monet, D. (2023, July 11). *Fashions of the 1960s: Mods, Hippies, and the Youth Culture*. Bellatory. <https://bellatory.com/fashion-industry/Fashionsofthe1960sModsHippiesandYouthCulture>
- Peovska, S. (2020, June 7). How skate influenced fashion to become a style of its own. *Dread*. <https://www.dreadpen.com/skate-influence-fashion-style/>
- Polhemus, T. (1994). *Street Style: From sidewalk to catwalk*. Thames and Hudson.
- Porechenskaya, J. [@porechenskaya]. (n.d.). *Fashion Rasta girl with dreadlocks and tattoos. Skateboard street style*. Freepik. Retrieved January 10, 2024, from https://www.freepik.com/premium-photo/fashion-rasta-girl-with-dreadlocks-tattoos-skateboard-street-style_19477450.htm
- Punk fashion. (2024, January 13). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Punk_fashion
- Rave. (2024, February 6). In *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Rave>
- Salamone, L. (2022, November 11). The raves, the fashion, the counterculture. How wild clubbing made designers fall in love. *NSS*. <https://www.nssmag.com/en/fashion/31395/moda-rave>
- Sampson, P. (2024, January 17). *Unraveling the beatnik movement: Rebels of the 1950s who redefined cool*. Out On The Floor. <https://outonthefloor.co.uk/beat-generation/>
- Schmidt-Rees, H. (2019, April 22). *Punk fashion and the bubble-up theory of fashion*. Perspex. <https://www.per-spex.com/articles/2019/4/21/punk-fashion-and-the-bubble-up-theory-of-fashion>
- Sessions, D. L. (2020, April 15). *60s fashion for hippies – women and men*. Vintage Dancer. <https://vintagedancer.com/1960s/60s-hippe-fashion/>
- Shorr, T. (2020a, March 22). *Beatnik fashion guide: How to dress in a beatnik style*. Next Luxury. <https://nextluxury.com/mens-style-and-fashion/beatnik-fashion-guide/>

- Shorr, T. (2020b, May 4). *Mod style: How to dress like a mod*. Next Luxury. <https://nextluxury.com/mens-style-and-fashion/mod-style/>
- Spooner, C. (2023, October 23). A brief history of goth fashion – from all-black to pastels. The Conversation. <https://theconversation.com/a-brief-history-of-goth-fashion-from-all-black-to-pastels-214906>
- Spötter, O. (2023, July 3). *Rodeo, Robots and Skateboards: The SS24 men's fashion week streetstyle*. FashionUnited. <https://fashionunited.uk/news/fashion/rodeo-robots-and-skateboards-the-ss24-men-s-fashion-week-streetstyle/2023070370308>
- Surfer style: A guide to the timeless fashion*. (2024, January 15). The Fashionisto. <https://www.thefashionisto.com/surfer-style/>
- The evolution of rave fashion*. (n.d.). iHeartRaves. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.iheartraves.com/pages/the-evolution-of-rave-fashion>
- The forgotten 1950s girl gang*. (2017, August 25). Messy Nussy. <https://www.messynussy.com/2013/02/10/the-forgotten-1950s-girl-gang/>
- Vasiliauskaitė, V. M. [@akuonepuonia]. (2022, June 14). The return of hippie style: Self-expression and resistance to a unified instagram culture. *L'Officiel*. <https://www.lofficielbiza.com/fashion/the-return-of-the-hippie-style>
- What is reggae clothing?* (n.d.). Virblatt. Retrieved January 10, 2024, from <https://is.gd/OF1r3y>
- Wilson, C. (2008, September 17). You just can't kill it. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2008/09/18/fashion/18GOTH.html>
- Zander, J. (2024, March 8). The ultimate guide to goth, punk and emo styles. *Political Fashion*. <https://www.political.fashion/posts/the-ultimate-guide-to-goth-punk-and-emo-styles-pf>
- Castillo, G. B. (2024, March 29). Skateboard fashion over the years: The 70's to now. *Cruising City*. <https://cruisincity.com/skateboard-fashion-over-the-years/> [in English].
- Constantinescu, N. (2012, July 5). *Rasta Got Fashion*. Behance. <https://www.behance.net/gallery/4440419/RASTA-GOT-FASHION-> [in English].
- Davis, R. (2023, February 26). 4 iconic UK subcultures you need to know about. *Rebels Market*. <https://www.rebelmarket.com/blog/posts/4-iconic-uk-subcultures-you-need-to-know-about> [in English].
- Hammad. (2022, March 21). Beatnik fashion guide: Embracing the beatnik style. *The Jacket Maker Blog*. <https://blog.thejacketmaker.com/beatnik-fashion/> [in English].
- Hardabkhadze, I. (2017). Faktory vplyvu molodizhnykh subkultur na sotsialno-komunikatyvnu funktsiiu kostiumu [Factors of influence of youth subcultures on the socio-communicative function of clothing]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 37, 277–292. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155653> [in Ukrainian].
- Hotychnyi styl: Vyvchaimo novyi trend 2022–2023 razom iz Fashionista [Gothic style: We study the new trend 2022-2023 with Fashionista]. (2022, November 2). *Fashionista*. <https://fashionista.ua/blog/gotychnij-stil-vivchayemo-novij-trend-20222023-razom-iz-fashionista-b182.html> [in Ukrainian].
- Hotychnyi trend sezonu osin-zyma 2019–2020* [Gothic trend of the fall-winter 2019–2020 season]. (2019, August 28). TSN. <https://tsn.ua/lady/moda/pisk-mody/gotychniy-trend-sezonu-osin-zyma-2019-2020-1401141.html> [in Ukrainian].
- Hughes, D. (2023, February 27). Teddy Boy Culture: What is it and where did it come from? *Rebels Market*. <https://www.rebelmarket.com/blog/posts/teddy-boy-culture-what-is-it-and-where-did-it-come-from> [in English].
- Jain, S. A. (2022, September 4). *Street Style and Its Importance in Fashion Industry*. Textile Learner. <https://textilelearner.net/street-style-and-its-importance-in-fashion-industry/> [in English].
- Jelonjic, A. (n.d.). *The evolution of street style: How it became the ultimate fashion trend*. Baggizmo. Retrieved January 10, 2024, from <https://getbaggizmo.com/the-evolution-of-street-style/> [in English].
- Kershaw, S. (2016, May 28). *The mod style legacy*. ASOS. https://www.asos.com/men/fashion-feed/2016_05_28-sat/mod-style-legacy-fashion-music-history/ [in English].
- Kolosnichenko, O., & Chrichlow, K. (2020). The 'Mods' Style Influence on the Formation of Scooter Drivers' Clothing in the 1950s-1970s. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design] [Conference proceedings] (Vol. 1,

- pp. 115–118). Kyiv National University of Technologies and Design [in English].
- Kulyk, V. (2008). Suchasnyi molodizhnyi rukh v Ukraini [Modern youth movement in Ukraine]. In L. L. Khaletska (Comp.), *Molodizhni subkultury abo neformaly: Pohliad na problemu* [Youth subcultures or informals: A view of the problem] (pp. 16–23). Poltavskiyi oblasnyi instytut pisliadyplomnoi pedahohichnoi osvity imeni M. V. Ostrohradskoho [in Ukrainian].
- Lozynska, Kh. (2010). Molodizhnyi kostium u yevropeiskii modi 1990-kh rokiv [Youth costume in European fashion 1990]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 21, 94–99 [in Ukrainian].
- Maling, F. (2020). What is streetwear? Its history and evolution. *GREY Journal*. <https://greyjournal.net/play/style/defining-streetwear-and-its-evolution/> [in English].
- Minaiev, A. (2007). Rukh khipi yak proiav molodizhnoho nepolitychnoho protestu v druhii polovyni 60-kh rr. XX st. v krainakh Zakhidnoi Yevropy ta SShA [The movement of hippie as manifestations of the youth nonpolitical protest in the second half of the 60's of the 20th century in the countries of the Western Europe and the USA]. *Zbirnyk navchalno-metodychnykh materialiv i naukovykh statei istorychnoho fakultetu*, 13, 162–168 [in Ukrainian].
- Minaiev, A. (2019). Osnovni formy, proiavy ta etapy suspilno-politychnoho protestu molodi v 60-kh rokakh XX st. v krainakh Zakhodu [Youth social and political protest structural models in the 1960s in the Western world]. *Istorychna panorama*, 28–29, 79–105 [in Ukrainian].
- Monet, D. (2023, July 11). *Fashions of the 1960s: Mods, hippies, and the youth culture*. Bellatory. <https://bellatory.com/fashion-industry/Fashionsofthe1960sModsHippiesandYouthCulture> [in English].
- Peovska, S. (2020, June 7). How skate influenced fashion to become a style of its own. *Dread*. <https://www.dreadpen.com/skate-influence-fashion-style/> [in English].
- Polhemus, T. (1994). *Street Style: From sidewalk to catwalk*. Thames and Hudson [in English].
- Porechenskaya, J. [@porechenskaya]. (n.d.). *Fashion Rasta girl with dreadlocks and tattoos. Skateboard street style*. Freepik. https://www.freepik.com/premium-photo/fashion-rasta-girl-with-dreadlocks-tattoos-skateboard-street-style_19477450.htm [in English].
- Punk fashion. (2024, January 13). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Punk_fashion [in English].
- Rastafarianstvo [Rastafarianism]. (2023, December 11). In *Wikipedia*. <https://is.gd/A7TAsw> [in Ukrainian].
- Rave. (2024, February 6). In *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Rave> [in English].
- Salamone, L. (2022, November 11). The raves, the fashion, the counterculture. How wild clubbing made designers fall in love. *NSS*. <https://www.nssmag.com/en/fashion/31395/moda-rave> [in English].
- Sampson, P. (2024, January 17). *Unraveling the beatnik movement: Rebels of the 1950s who redefined cool*. Out On The Floor. <https://outonthefloor.co.uk/beat-generation/> [in English].
- Schmidt-Rees, H. (2019, April 22). *Punk fashion and the bubble-up theory of fashion*. Perspex. <https://www.per-spex.com/articles/2019/4/21/punk-fashion-and-the-bubble-up-theory-of-fashion> [in English].
- Sessions, D. L. (2020, April 15). *60s fashion for hippies – women and men*. VintageDancer. <https://vintagedancer.com/1960s/60s-hippe-fashion/> [in English].
- Shorr, T. (2020a, March 22). *Beatnik fashion guide: How to dress in a beatnik style*. Next Luxury. <https://nextluxury.com/mens-style-and-fashion/beatnik-fashion-guide/> [in English].
- Shorr, T. (2020b, May 4). *Mod style: How to dress like a mod*. Next Luxury. <https://nextluxury.com/mens-style-and-fashion/mod-style/> [in English].
- Spooner, C. (2023, October 23). A brief history of goth fashion – from all-black to pastels. The Conversation. <https://theconversation.com/a-brief-history-of-goth-fashion-from-all-black-to-pastels-214906> [in English].
- Spötter, O. (2023, July 3). *Rodeo, Robots and Skateboards: The SS24 men's fashion week street style*. FashionUnited. <https://fashionunited.uk/news/fashion/rodeo-robots-and-skateboards-the-ss24-men-s-fashion-week-streetstyle/2023070370308> [in English].
- Surfer style: A guide to the timeless fashion*. (2024, January 15). The Fashionisto. <https://www.thefashionisto.com/surfer-style/> [in English].
- The evolution of rave fashion*. (n.d.). iHeartRaves. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.iheartraves.com/pages/the-evolution-of-rave-fashion> [in English].
- The forgotten 1950s girl gang*. (2017, August 25). Messy Nessy. <https://www.messynessychic.com/2013/02/10/the-forgotten-1950s-girl-gang/> [in English].
- Vasiliauskaitė, V. M. [@akuonepuonia]. (2022, June 14). The return of hippie style: Self-expression and resistance to a unified instagram culture. *L'Officiel*. <https://www.lofficielibiza.com/fashion/the-return-of-the-hippie-style> [in English].
- What is reggae clothing?* (n.d.). Virblatt. Retrieved January 10, 2024, from <https://is.gd/OF1r3y> [in English].
- Wilson, C. (2008, September 17). You just can't kill it. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2008/09/18/fashion/18GOTH.html> [in English].
- Zander, J. (2024, March 8). The ultimate guide to goth, punk and emo styles. *Political Fashion*. <https://www.political.fashion/posts/the-ultimate-guide-to-goth-punk-and-emo-styles-pf> [in English].

Background of Street Style Emergence in the Context of the Subcultural Movement in the USA and Great Britain in the Second Half of the 20th Century

Yevhenii Kalkatov

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to identify and summarise the prerequisites for Street Style emergence in the context of the subcultural movement in the USA and Great Britain in the second half of the 20th century. *Results.* The necessity of systematic studies of Street Style is emphasised, contrary to the common perception of the mundaneness, triviality and excessive applied orientation of this cultural object. The background for the emergence of youth subcultures in post-war and subsequent decades are revealed, which became the impetus for the emergence of Street Style as a combination of different styles, and as a combination of street fashion and individuality. The essence of the most widespread and influential youth subcultures in the second half of the 20th century is described, the ideology, cultural and artistic preferences of which determined the clothing style of their representatives. *The scientific novelty and practical significance* lie in the introduction into scientific circulation of new data about the prerequisites for Street Style emergence in the context of the subcultural movement in the USA and Great Britain in the second half of the 20th century. In particular, the meaning for the formation of Street Style of youth subcultures is specified, the clothing style of their representatives is described, and the reflection of these styles in modern fashion is traced. *Conclusions.* It is summarised that the subcultures of the second half of the 20th century are a desire for freedom, entertainment and self-expression, cultural activism and rebellion against the “right” world, as well as a unique style of clothing that has become a sign of mutual recognition. Street Style fashion was popularised through hip-hop, skateboarding and other subcultures, the clothes of its representatives, selected according to a certain principle, became the most common visual symbol, the identifier of an individual with his group, and marking the distance between other social groups and subcultures. During several post-war decades, certain artistic images of subcultures were formed, created on the basis of philosophical ideas, dance or sport hobbies, and motivated by new musical rhythms. Ultimately, street fashion became an optimal field for experiments, where new styles emerged, grounding on spontaneous mixing of different types of clothing, accessories and shoes, which led to the formation of Street Style – in essence, a diffuse style as a combination of various, at first glance, incompatible styles. It is highlighted that due to subcultures and their styles in dressing, certain items of clothing (T-shirt, jeans, jacket “kosukha”) experienced another “birth”, and gained mass popularity, and modern designers, even musicians, constantly turn to the images of youth movements and Street Style in search of new sources of inspiration.

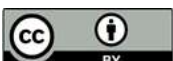
Keywords: Street Style; subcultural movement; beatniks; hip-hoppers; punks; goths; surf and skateboard cultures; rasta style; rave style

Відомості про автора

Євгеній Калкатов, здобувач PhD, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0006-3410-3069, e-mail: kalkatovy@gmail.com

Information about the author

Yevhenii Kalkatov, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0006-3410-3069, e-mail: kalkatovy@gmail.com



Грим як складник театрального костюма й засіб формування сценічної образності в театрі

Катерина Малярчук

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — з'ясувати роль і значення гриму як складника театрального костюма та засобу формування сценічної образності. *Результати дослідження.* Акцентовано, що вивчення театрального гриму є актуальним і важливим аспектом не лише професійної підготовки та творчого процесу в сучасному світі театру, fashion-індустрії й інших галузей мистецтва, а й безпосередньої діяльності художника-гримера з кількох причин: 1) студіювання гриму сприятиме збереженню й передадню цінностей і традицій минулих поколінь; 2) вивчення гриму стимулює творчий потенціал акторів та гримерів; 3) вивчення технік нанесення гриму розвиває в акторів та гримерів вміння володіти різноманітними косметичними продуктами та інструментами; 4) вивчення спеціальних ефектів у гримі важливе для створення реалістичних образів та вражаючих спецефектів. Наголошено, що грим є складником сценічної образності — специфічної якості, що передається через виставу або виступ; він додає глибини, виразності та автентичності персонажам на сцені, а також театральним костюмам, постаючи мистецтвом створення образності з урахуванням характеру персонажа, атмосфери вистави та враження, яке має бути передане глядачам. *Наукова новизна.* У статті вперше конкретизовано положення про грим як компонент сценографії, який бере безпосередню участь у формуванні візуального образу актора; встановлено взаємозв'язок гриму з іншими складниками художнього оформлення вистави. *Висновки.* Підсумовано, що грим, як один з головних елементів театального твору, водночас з режисурою, сценографією, авторською творчістю, відіграє визначальну роль у мистецтві перетворення на сцені театру та передадні емоцій і вражень, відкриваючи перед акторами та глядачами безмежні можливості виразності та витонченості, окреслюючи нові горизонти творчості та самовираження. Художник-гример, враховуючи естетику сценічних символів, розробляє візуальний образ персонажа в тісному взаємозв'язку зі сценічним текстом спектаклю та акторською майстерністю.

Ключові слова: грим, сценічна образність, театральний костюм, театр, мода

Для цитування

Малярчук, К. (2024). Грим як складник театрального костюма й засіб формування сценічної образності в театрі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 160–168. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306805>

Вступ

З моменту свого виникнення грим (з фр., букв. — кумедний дідуган), як «мистецтво зміни зовнішності актора, переважно обличчя, за допомогою спеціальної фарби, наклейок, зачіски» ("Грим", 2021, с. 30), був і досі залишається одним із виражальних засобів творення сценічної образності, невіддільним складником театального мистецтва. Давнє мистецтво маски та гриму в традиціях Сходу та Заходу є переконливим свідченням трансформаційного потенціалу гриму як

практики фарбування, модифікації (покращення чи зміни) обличчя, волосся та тіла актора за допомогою косметики та різних матеріалів і речовин. Театральний грим використовується для створення зовнішнього вигляду дійових осіб вистави, тож його метою є окреслення та підсилення ролі, надання акторам додаткового засобу для трансляції художньої інформації. Грим у театральному мистецтві — це не лише косметичні засоби, це спосіб перетворення на «іншого», «нового героя»; це ціле мистецтво, що допомагає виразити глибокі емоції та відтворити характери через зовнішній вигляд.

Грим перетворює акторів на героїв історичних епох, казкових персонажів чи навіть антропоморфних істот і в такий спосіб позиціонує себе як найважливіший складник театральної ілюзії.

Вивчення театрального гриму в колі науковців і практиків актуальне з кількох причин: по-перше, оскільки, як було відзначено, грим є важливим складником театрального мистецтва та має глибокі корені в культурі багатьох народів, його студіювання сприятиме збереженню й переданню цінностей і традицій минулих поколінь; по-друге, вивчення гриму стимулює творчий потенціал акторів та гримерів, даючи їм можливість експериментувати з образами, виходити за межі традиційних концепцій та створювати щось нове та унікальне; по-третє, вивчення технік нанесення гриму розвиває в акторів та гримерів вміння володіти різноманітними косметичними продуктами та інструментами, що є необхідним для професійного виконання ролей в театрі, кіно чи на телебаченні, для освоєння прийомів виконання подійного макіяжу; по-четверте, вивчення спеціальних ефектів у гримі важливе для створення реалістичних образів та вражаючих спецефектів, що є необхідним для багатьох театральних вистав, фільмів і телевізійних передач, подійних показів мод. Отже, вивчення театрального гриму залишається актуальним і важливим аспектом не лише професійної підготовки та творчого процесу в сучасному світі театру, fashion-індустрії й інших галузей мистецтва, а й безпосередньої діяльності художника-гримера.

Аналіз попередніх досліджень. Театральний костюм як складник сценічного мистецтва став об'єктом наукового вивчення лише у XX ст., а грим як невід'ємна частина костюма — ще пізніше. До того ж дослідженню проблематики гриму присвячено доволі незначну кількість наукових праць сучасних українських вчених і практиків. На увагу заслуговують доробки Л. Дихнич (2019), О. Проскуракової (2022, 2023), В. Медведєвої (2014, 2019а, 2019б), А. Шаркіної (2021). Так, однією з перших грим почала вивчати В. Медведєва (2014, 2019а, 2019б). У своїх працях дослідниця розглядає можливості сценічного гриму, техніки трансформації актора за допомогою гриму, сучасні технології використання гримерного мистецтва у створенні художнього образу на естраді. В. Медведєва досліджує грим не лише з практичної точки зору, але й як самостійне явище мистецтва, що має знакову природу та низку смислових функцій. В її працях осмислюється значення гриму в театральній структурі, окреслюється феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення, досліджується семіотичний аспект мистецтва гриму.

Грим як простір семіотичної комунікації вивчає й О. Проскуракова (2022). У праці розглянуто побудову та функціонування мистецтва гриму як знакової системи, розкрито відмінність побудови семіотичної комунікації в театральному гримі та гримі інших жанрів. В іншій статті О. Проскуракова (2023) намагається систематизувати та проаналізувати наявну україномовну літературу, починаючи з середини XX ст. і дотепер, яка стосується гримувального мистецтва.

Грим у дизайні, зокрема в fashion-дизайні, вперше досліджує в дисертації А. Шаркіної (Момчилова) (2021). Це єдина праця, присвячена сучасним гримерним практикам у модних інноваціях. Загалом дослідження А. Шаркіної (2021) ґрунтуються на розумінні взаємозв'язку гриму з усіма складниками модного тематичного, святкового, сценічного, видовищного, рекламного образів. Дослідниця зосереджує увагу на вивченні гримувальних практик у fashion-індустрії, прослідковує трансформацію змістового наповнення терміна «грим» у різних літературних джерелах та мистецьких практиках, розглядає колір як образотворчий засіб гриму та інструмент прояву творчого потенціалу художника-гримера (Момчилова, 2018а, 2018б, 2019).

Дослідниця індустрії моди та краси Л. Дихнич (2019), вивчаючи сутність модного образу, розглядає грим як подійний make-up та позиціює його як образотворчий складник подійно-художнього образу. Зауважимо, що М. Шмагало й Г. Сянь (Shmagalo & Xian, 2024) розглядають грим у традиціях Сходу та Заходу з точки зору образотворчого мистецтва, аналізуючи художні особливості театрального гриму та його взаємозв'язок з маскою, водночас більшу увагу акцентують на впливі різних культурних традицій на мистецтво масок.

Проблематиці театрального костюма як сукупності певних елементів присвячені праці українських дослідників Л. Ковальчук (2010), І. Несен (2021, 2022), Ю. Пігель (2007), О. Цимбалюк (2010). Зокрема, Л. Ковальчук (2010) «... розглядає значення театрального костюма в процесі формотворення спектаклю, ... звертає увагу на окремі функції й смислове навантаження театрального костюма в контексті загального сценографічного вирішення, підкреслює його взаємодію з іншими складниками вистави» (с. 239). І. Несен (2021) твердить, що «Театр корифеїв упродовж своєї діяльності ставився до сценічного вбрання як до складного ансамблю», до якого, «окрім одягу, взуття, головних уборів й аксесуарів», входить і грим (с. 154). Ю. Пігель (2007) докладно вивчає наукові джерела дослідження театрального костюма, зокрема архівні матеріали, публіцистич-

ні й спеціалізовані театрознавчі видання, твори видатних театральних режисерів, театрознавців і теоретиків театральної науки, дослідження мистецтвознавців, істориків і теоретиків театру та ін. «Театральний костюм з філософської точки зору як образ, який володіє семантико-семіотичною мовою, завдяки цьому розкриваються таємниці людського спілкування», досліджується в праці О. Цимбалюк (2010).

Отже, грим є об'єктом вивчення культурологічних праць; утім цих досліджень вкрай мало з огляду на роль і значення гриму в формуванні сценічної образності, його впливу на творення театрального костюма, зміну зовнішності актора.

Мета статті — з'ясувати роль і значення гриму як складника театрального костюма та засобу формування сценічної образності.

Результати дослідження

Роль гриму в театральних виставах є надзвичайно важливою й різноманітною — грим є засобом створення персонажів та атмосфери, підсилення виразності акторської гри, характеристики часу та місця дії. Зокрема, грим дає акторам змогу перетворитися на різних персонажів, надаючи їм зовнішнього вигляду, який відповідає характеру, емоціям та характеристикам ролі; він краще передає глибину переживань персонажа, а також допомагає акторам відтворити певні аспекти персонажа — вік, стать, соціальний статус тощо. Крім того, грим може включати в себе використання різних косметичних продуктів і технік нанесення, що уможлиблює створення відповідної атмосфери під час вистави; він підсилює чи створює візуальні ефекти, які доповнюють сюжет та настрій; також його використовують для створення різних ілюзій та магічних ефектів (наприклад, старіння, поранення, зміни в зовнішності тощо), які додають виставі загадковості та чарівності. Візуальні зміни, які вносить грим, допомагають акторам краще відчувати своїх персонажів і глибше їх розуміти, підсилюючи їхню внутрішню трансформацію та виразність гри. У такий спосіб через зовнішній вигляд можна виразити емоції та ідеї, що підсилює враження від вистави, додає естетичної привабливості персонажу та виставі в цілому, роблячи їх більш привабливими для глядачів. Невипадково Л. Гекалюк (2015), описуючи семантичні властивості гриму, вказує на те, що «...грим має значення не тільки як зовнішній малюнок характеру зображуваного актором персонажа. Ще в творчому процесі роботи над роллю грим є для актора певним поштовхом і стимулом до, подальшого розкриття образу» (цит. за: Гекалюк, 2015, с. 99).

Що стосується характеристики часу та місця дії, то відповідно до тематики вистави грим допомагає створити атмосферу історичного періоду чи конкретного місця дії, встановлюючи відповідність між персонажами та їхнім оточенням. Водночас робота з гримом вимагає від акторів вміння володіти технікою нанесення косметики та макіяжу, що може підвищити їхні професійні навички, а сам процес нанесення гриму може сприяти глибшому вивченню персонажа, його характеристик та особливостей. Усі ці аспекти, з одного боку, важливі для створення візуальної цілісності вистави та ефективної взаємодії акторів із глядачами, оскільки вони допомагають створити візуальну цілісність, яка сприятиме кращому сприйняттю й ефективному передаванню ідеї та емоцій. З іншого, грим впливає на акторське мистецтво, розширюючи можливості акторів у творчому вираженні, поглиблюючи їхнє розуміння персонажів та підвищуючи рівень професійної майстерності.

Грим є складником сценічної образності — специфічної якості, що передається через виставу або виступ і додає глибини, виразності та автентичності персонажам на сцені. Розмірковуючи про суб'єктивні детермінанти сценічної образності, О. Наконечна (2009) виокремлює властивості, які безперечно характеризують її,

але найважче з усіх інших піддаються фіксації, формулюванню й аналізу, і всіма театрознавцями визнаються в певній мірі суб'єктивними — сценічну чарівливість, сценічну заразливість та художність. Ці феномени мають дихотомічну природу: по-перше, вони безпосередньо впливають на враження, створене людиною-актором на глядача, а по-друге, опосередковано відбиваються на майбутніх сценічних витворах героя. Отже, маємо своєрідну «спіраль суб'єктивності»: індикати залежать від образу й водночас творять його. (с. 478–479)

Ці суб'єктивні детермінанти образності, як наголошує О. Наконечна (2009), «... внаслідок підвищеної модальності театрального мистецтва (тобто підвищеної залежності від твору й матеріалу), ... не можна виміряти, а можна тільки констатувати їхню наявність чи відсутність у структурі сценічного образу» (с. 478). Дійсно, грим бере безпосередню участь у творенні сценічної чарівливості, сценічної заразливості та художності, водночас він дає акторам змогу зануритися в різні світи та пережити різні епохи, надаючи персонажам життєвої вірогідності та реалізму. Кожен елемент гриму є кроком до створення нового світу, де глядачі можуть залишити свої реальності й зануритися в магію театру.

Сценічна образність охоплює всі аспекти вистави, які створюють враження, атмосферу та відчуття для глядачів, і може бути досягнута за допомогою різних елементів, таких, як акторська гра, декорації, світло, звук та, звичайно ж, грим. Створення сценічної образності включає в себе вибір відповідних костюмів, використання музики та звукових ефектів, освітлення та багато іншого, щоб показати повну й змістовну картину для глядачів. Тож сценічна образність — це визначальний аспект будь-якої театральної вистави чи виступу, який допомагає створити враження та емоційну спорідненість із глядачами. Дотичними до поняття сценічної образності є терміни «художній образ вистави» та «візуальний образ сценічного героя». За спостереженнями дослідників, «... формуванню художнього образу вистави великою мірою сприяє, безперечно, його візуальна частина: декорації, сценічний одяг, бутафорія, костюми, аксесуари, грим, перуки, зачіски, реквізит, театральне світло, мізансцени, вибудовані у формі живих картин, де також діють закони візуальної композиції» (Ковальчук, 2010, с. 233). Відповідальним за створення, виразну презентацією візуального художнього образу спектаклю є театральний художник, який опікується, як зазначає Л. Ковальчук (2010, с. 233), і візуальним образом сценічного героя. У роботі над створенням останнього особливу роль відіграє театральний костюм як один із важливих елементів оформлення візуального ряду вистави. Як один із «важливих компонентів художнього образу вистави», «театральний костюм за своєю суттю є невід’ємним від масштабу конкретної сценографії» (с. 234). «Театральний костюм є синтетичним, надскладним, багатовимірним і дещо абстрагованим явищем» (Пігель, 2007, с. 137); це комплекс складників (одяг, головний убір, взуття, аксесуари, грим, зачіска), які утворюють зовнішній вигляд персонажа відповідно до задуму режисера та сценографа. Водночас особливості гриму залежать від художніх особливостей п’еси та її образів, від задуму актора, режисерської концепції та стилю оформлення вистави.

На відмінність театального костюма від театального одягу звертають увагу представники українського театру від початку його виникнення: за свідченням І. Несен,

розмежування понять “театральний одяг” і “театральний костюм” ми знаходимо вже у працях самих корифеїв українського театру. На цьому свого часу наголошував Панас Саксаганський: “В такому костюмі в мене завжди було все детально обмірковане, зафіксоване, розроблене й технічно вправлене, навіть всі мізансцен-

ни та паузи. ...В моїй творчо-технічній майстерні з часом назбиралось чимало таких вправлених “театральних костюмів”. (цит. за: Несен, 2021, с. 155)

Дослідниця акцентує, що «... у цих словах митець, можливо, вперше в історії українського театру вивів театральний костюм в категорію зі складним контекстом, що передбачає відповідність вбрання й актора за типажем і фактурою» (Несен, 2021, с. 155). На підставі аналізу ролі костюма в формуванні образу персонажа в театрі корифеїв І. Несен (2021) пропонує розглядати «театральний костюм» «як сценічний образ, сформований у всій повноті, який неможливо перевершити або зруйнувати» «як цілісність, як концепт» (с. 155), до складу якого, «окрім одягу, взуття, головних уборів й аксесуарів, включено грим, особливості постави актора, малюнок його рухів» (с. 158). І. Несен (2022) також вказує на таку характеристику театального костюма, як «його відповідність колориту, декору, жанру твору й вистави»; на її переконання — театральний костюм означає зв’язок «між жанром, темою, архітектонікою, фактурою, статикою / динамікою, інформативністю» і є ланцюжком «для інтерпретації картини вистави: костюм — сценографія — дія — твір (текст)» (с. 118). Отже, роль і значення гриму в цьому процесі визначальні, оскільки, як і костюм загалом, він безпосередньо впливає на цілісність сценографії та її інтеграцію з тілом актора (Pavis, 2002, р. 261). Грим слугує засобом створення, за Л. Ковальчук (2010), «образу театального костюма», доповнюючи, уточнюючи й розвиваючи його, вносячи «нові інтонації в сприйняття образу», — завдяки гриму «... образ театального костюма розквітає і врешті-решт, за допомогою театального світла, міцно вживається в загальний простір сценографії» (с. 235).

Досліджуючи конструктивістські костюми О. Екстер, В. Меллера та А. Петрицького, сучасна українська дослідниця А. Дмитренко (2012) зауважує, що ці костюми:

Виходять за межі звичайної репрезентації одягу, стаючи самостійними арт-об’єктами, сповненими внутрішньої сили, напруги, змісту. Фігуративність є умовною, це тільки основа для побудови динамічної композиції. Усе підпорядковано законам ритму ліній і площин, кольору і фактур. Власне, все мистецтво вистави будується на взаємодії ритмів простору та часу, фізичного руху й кольорових плям. Театральні костюми конструктивістів — “deixis”, що змінює своє значення в часі й просторі, вони інструмент

дії, але також активний її учасник. Багатство засобів працювало на розкриття функцій костюму: образність і функційність, семантику та естетику, у послідовному розвитку дії вистави. (с. 166)

Така характеристика театрального костюма дає цілком обґрунтовані підстави розглядати грим не як технічний аспект театрального виступу, а як мистецтво створення образності з урахуванням характеру персонажа, атмосфери вистави та враження, яке має бути передане глядачам. Завдяки гриму підсилюється враження від вистави — вона стає емоційно насиченою й краще запам'ятовується.

Показовим прикладом вдалого використання гриму в формуванні сценічної образності є вистави корифеїв українського театру. Зокрема, М. Кропивницький у «Наталці Полтавці» «... створив виразний образ [вигорного Макогоненка. — К. М.], позначений народною основою, до якої додав власні знахідки особливостей цього характеру» (Несен, 2021, с. 156). І. Несен із посиланням на І. Мар'яненка (1953) зазначає:

Створеним образом він [Кропивницький. — К. М.] домінував усю виставу «...рудувате волосся, підстрижене височенько в кружок, такі ж свої вуса з підусниками, здорове засмагле обличчя без жодних наклейок; одяг — сива смушева шапка, коричнева сукняна чумарка, підперезана темно-зеленим поясом, сині шаровари й прості чоботи; в руці ціпок, за пазухою — кисет із тютюном, кресалом та люлькою». Цей опис засвідчує створення єдиної фактури персонажа через синтез типуажу, одягу й гриму. Частиною образу був і малюнок поведінки як доповнення гриму: «Під гримом Кропивницький розумів не тільки грим на обличчі, а й спосіб тримати голову, плечі; звідси великої ваги набирало й те, як сидить одяг на плечах і навіть як рухається персонаж. Він міг на цілу роль накладати особливий, їй одній властивий вираз обличчя». (цит. за: Несен, 2021, с. 156)

Що стосується постановок творів сучасних драматургів, то в них «... доволі часто саме театральний костюм надає необхідної інтонації виставі в цілому, виступаючи знаком і ключем до сприйняття всієї сценографії і режисерської концепції» (Ковальчук, 2010, с. 238). У постановках творів сучасних драматургів ця тенденція увиразнюється особливим чином, адже «... художник і режисер мають можливість асимілювати певні знакові події, що надає їхнім ідеям більшої універсальності і довговічності» (Ковальчук, 2010, с. 238). У цьому процесі, як підкреслює

Л. Ковальчук (2010), «... саме театральний костюм несе в собі чималу кількість семантичних навантажень, які глядач свідомо або підсвідомо прочитає під час перегляду спектаклю» (с. 239). На цю особливість театрального костюма звертає увагу й О. Цимбалюк (2010), стверджуючи, що «... театральний костюм-образ водночас є моделлю двох об'єктів — особистого внутрішнього світу його автора та досліджуваної дійсності (за виставою), художня модель якої має складну динамічну структуру, що зумовлено складністю естетичного відображення» (с. 182).

Отже, у світі театрального мистецтва грим є не лише засобом трансформації, але й окремим видом мистецтва, що відображає складність та красу людського виражального потенціалу. Завдяки гриму актори стають майстрами перетворення, здатними втілити будь-який образ та вразити глядачів своєю витонченістю та майстерністю. Грим не лише накладається на обличчя — він також створює нові світи та реалізує концепції, що виходять за межі звичайних образів. Кожна лінія, кожна тінь, кожна деталь має значення, адже вони відображають внутрішній світ персонажа та його історію. Грим дає акторам змогу не просто інтерпретувати персонажів, а відчувати їх, буквально створюючи образи зі своїх імагінацій та емоцій. Таким чином, грим можна розглядати як певний концептуальний знак внутрішньої сутності персонажа, це інструмент візуалізації його характеру, світоглядних настанов, внутрішніх переживань, емоцій і вчинків. Знакова природа властива й таким засобам для створення гриму, як перука, борода, вуса та ін. — їхня форма й стиль чітко відображають певну історичну епоху, соціальний статус персонажа, його вік, характер тощо. Всі елементи гриму, як елемента сценічного образу, який водночас із пластикою, мімікою, мовою сприяє відображенню психологічної характерності й слугує ланкою, що поєднує внутрішнє самопочуття й зовнішнє його втілення, наділяються особливими концептуальними та суто реалістичними властивостями.

Висновки

Театральні вистави, всупереч їх відмінностям за стилем гри, режисерською інтерпретацією тощо, реалізуються за допомогою поєднання таких фундаментальних понять, як *режисер, декор, костюм та аксесуари, грим, світло, звук, музика, танець та публіка*. Грим, як один із головних елементів театрального твору, водночас із режисурою, сценографією, авторською творчі-

стю, відіграє визначальну роль у мистецтві перетворення на сцені театру й переданні емоцій і вражень, відкриваючи перед акторами та глядачами безмежні можливості виразності та витонченості, встановлюючи нові горизонти творчості та самовираження. Художник-гример, враховуючи естетику сценічних символів, розробляє візуальний образ персонажа в тісному взаємозв'язку зі сценічним текстом спектаклю та акторською майстерністю.

Грим, як мистецтво, що вимагає від акторів глибокого розуміння своїх ролей та вміння трансформуватися за допомогою декоративного оформлення обличчя, має важливе значення для створення образів персонажів та підтримки загального естетичного враження вистави. Грим, характер якого залежить від художніх особливостей п'єси та її образів, від задуму актора, режисерської концепції та стилю оформлення вистави, є елементом театрального костюма — мабуть, найважливішого чинника, що забезпечує візуальне відображення ролі. Костюм, зокрема й грим, інформує аудиторію раніше, ніж сценарій; тож грим має бути не просто функціональним, а таким, що скеровує погляд глядача на світ, зображений у спектаклі.

Грим є складником сценічної образності — специфічної якості, що передається через виставу або виступ і додає глибини, виразності та автентичності персонажам на сцені. Сценічна образність, як визначальний компонент будь-якої театральної вистави, охоплює всі її аспекти, які створюють враження, відчуття й відповідну атмосферу для глядачів; вона може бути досягнута за допомогою різних елементів, таких, як акторська гра, декорації, світло, звук та, звичайно ж, грим.

Наукова новизна. У статті вперше конкретизовано положення про грим як компонент сценографії, який бере безпосередню участь у формуванні візуального образу актора; встановлено взаємозв'язок гриму з іншими складниками художнього оформлення вистави.

Перспективи подальших досліджень. Подальшого вивчення потребують питання використання гриму як художнього засобу й технології трансформації сценічного образу, а також образні різновиди сценічного гриму в театрі моди. Зважаючи на фрагментарність дослідження гриму, його майбутнє студіювання дасть змогу повернути до нього увагу представників різних галузей гуманітарного знання як до самостійного виду мистецтва, який вимагає більш ґрунтовного і всебічного вивчення.

Список посилань

- Гекалюк, Л. Ю. (2015). Розвиток творчого потенціалу майбутніх педагогів-хореографів у процесі викладання циклу дисциплін «Режисура в танці». *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2(5–6), 96–104. https://dpspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/6712/1/tvorchij_potencial.pdf
- Грим. (2021). В. І. Савченко & І. Ліпницька (Уклад.), *Словник театрознавчих термінів і понять* (с. 30). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
- Дихнич, Л. П. (2019). Грим у подіумно-художньому образі. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(34), 205, 7–9. <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-205VII34-01>
- Дмитренко, А. (2012). Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 23, 160–170.
- Ковальчук, Л. (2010). Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 3(12–13), 233–239.
- Медведева, В. В. (2014). Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*, 46, 228–234.
- Медведева, В. В. (2019а). Сучасні технології використання гримувального мистецтва в створенні художнього образу на естраді. *Соціально-гуманітарний вісник*, 25, 106–109.
- Медведева, В. В. (2019б). Феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство*, 30, 165–170. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.206>
- Момчилова, А. (2018а). Колір як образотворчий засіб гриму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 28, 294–299.
- Момчилова, А. (2018б). Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 38, 259–268. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141828>
- Момчилова, А. (2019). Грим у модних інноваціях. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(34), 205, 15–17. <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-205VII34-03>
- Наконечна, О. (2009, 7–8 травня). Суб'єктивні детермінанти сценічної образності. В *Проблема суб'єктивності у філософії та культурі російського Срібного віку* [Матеріали конференції] (Вип. 15, с. 478–483). Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

- Несен, І. І. (2021). Роль костюму у формуванні образу персонажу в Театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 154–158. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239997>
- Несен, І. І. (2022). Методи дослідження театрального костюма: український досвід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 114–119. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266089>
- Пігель, Ю. (2007). Наукові джерела дослідження театрального костюма. *Мистецтвознавство*, 1, 135–142.
- Проскуракова, О. (2022). Грим як простір семіотичної комунікації. *Культура України*, 78, 38–44. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.04>
- Проскуракова, О. (2023). Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз і перспективи культурологічного дослідження. *Питання культурології*, 42, 256–269. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293793>
- Цимбалюк, О. К. (2010). Семіотичні рефлексії театральних костюмів (на прикладі костюмів В. Фурика за драматичним етюдом Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»). *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*, 2, 180–184.
- Шаркіна, А. Г. (2021). *Грим у модних інноваціях ХХІ століття: художні засоби і технології* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Pavis, P. (2002). *Słownik terminów teatralnych*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Shmagalo, R., & Xian, H. (2024). The art of the mask and make-up in the traditions of the East and West: Artistic features, stylistics, interrelationship. *Herança*, 7(1), 100–112. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.789>
- teachers-choreographers in the process of teaching the cycle of disciplines "Directing in Dance". *Current Issues of Art Education*, 1–2(5–6), 96–104. https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/6712/1/tvorchij_potencial.pdf [in Ukrainian].
- Hrym [Makeup]. (2021). In I. Savchenko & I. Lipnytska (Comps.), *Slovník teatroznaveckých terminův i poniat* [Dictionary of theatrical terms and concepts] (p. 30). National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Kovalchuk, L. (2010). Teatralni kostium – vazhlyva skladova khudozhnoho obrazu vystavy [Theatrical suit as constituent of image of performance]. *Actual Problems of Art Practice and Art Research*, 3(12–13), 233–239 [in Ukrainian].
- Medvedieva, V. V. (2014). Semiotychnyi aspekt mystetstva hrymu [Semiotic aspect of make-up art]. *Culture of Ukraine*, 46, 228–234 [in Ukrainian].
- Medvedieva, V. V. (2019a). Suchasni tekhnolohii vykorystannia hrymuvalnoho mystetstva v stvorenni khudozhnoho obrazu na estradi [Modern technologies of the use of makeup art in creating an artistic image on stage]. *Social and Humanitarian Bulletin*, 25, 106–109 [in Ukrainian].
- Medvedieva, V. V. (2019b). Fenomenolohichna sutnist hrymu yak skladnoho strukturno-funktsionalnoho utvorennia [The phenomenological essence of theatrical make-up as a complex structural-functional education]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 30, 165–170. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.206> [in Ukrainian].
- Momchylova, A. (2018a). Kolir yak obrazotvorchy zasib hrymu [Color as an artistic tool of makeup]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Art history*, 28, 294–299 [in Ukrainian].
- Momchylova, A. (2018b). Naukovo-teoretychni zasady doslidzhennia hrymu v mystetskykh praktykakh [Scientific and theoretical principles of makeup research in art practices]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 38, 259–268. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141828> [in Ukrainian].
- Momchylova, A. (2019). Hrym u modnykh innovatsiiakh [Stage makeup in fashion innovations]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(34), 205, 15–17. <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-205VII34-03> [in Ukrainian].
- Nakonechna, O. (2009, May 7–8). Subiektyvni determinanty stsenichnoi obraznosti [Subjective determinants of scenic imagery]. In *Problema subiektyvnosti u filosofii ta kulturi rosiiskoho Sribnoho viku* [The problem of subjectivity in the philosophy and culture of the russian Silver Age] [Conference proceedings] (Iss. 15, pp. 478–483). Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].

References

- Dmytrenko, A. (2012). Kostium u konteksti ukrainskoho teatru: Istoryko-kulturnyi aspekt [Costume in the context of the Ukrainian theatre: A historical and culture aspect]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 23, 160–170 [in Ukrainian].
- Dykhnych, L. P. (2019). Hrym u podiumno-khudozhnomu obrazu [Grim as a podium-art image]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(34), 205, 7–9. <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-205VII34-01> [in Ukrainian].
- Hekaliuk, L. Yu. (2015). Rozvytok tvorchoho potentsialu maibutnikh pedahohiv-khoreohrafiv u protsesi vykladannia tsykladu dystsyplin "Rezhysura v tantsi" [Development of the creative potential of future

- Nesen, I. I. (2021). Rol kostiumu u formuvanni obrazu personazhu v Teatri koryfeiv (1882–1914 rr.) [The role of costume in the formation of the character image in the Theater of the Coryphees (1882–1914)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 154–158. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239997> [in Ukrainian].
- Nesen, I. I. (2022). Metody doslidzhennia teatralnogo kostiuma: Ukrainyskiy dosvid [Research methods of theatrical costume: Ukrainian experience]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 114–119. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266089> [in Ukrainian].
- Pavis, P. (2002). *Słownik terminow teatralnych [Dictionary of theater terms]*. Zakład Narodowy im. Ossolinskich [in Polish].
- Pihel, Yu. (2007). Naukovi dzherela doslidzhennia teatralnogo kostiuma [Scientific sources of research of a scenic costume]. *Mystetstvoznavstvo*, 1, 135–142 [in Ukrainian].
- Proskuriakova, O. (2022). Hrym yak prostir semiotychnoi komunikatsii [Makeup as a space of semiotic communication]. *Culture of Ukraine*, 78, 38–44. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.04> [in Ukrainian].
- Proskuriakova, O. (2023). Hrymuvalne mystetstvo vukrainskomu naukovomu dyskursi: Istoriohrafichnyi analiz i perspektyvy kulturolohichnoho doslidzhennia [Makeup art in the ukrainian scientific discourse: Historiographical analysis and perspectives of cultural studies]. *Issues in Cultural Studies*, 42, 256–269. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293793> [in Ukrainian].
- Sharkina, A. H. (2021). *Hrym u modnykh innovatsiakh XXI stolittia: Khudozhni zasoby i tekhnologii* [Makeup in the 21st century fashion innovations: Artistic tools and technologies] [Doctoral Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Shmagalo, R., & Xian, H. (2024). The art of the mask and make-up in the traditions of the East and West: Artistic features, stylistics, interrelationship. *Herança*, 7(1), 100–112. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.789> [in English].
- Tsymbaliuk, O. K. (2010). Semiotychni refleksii teatralnykh kostiumiv (na prykladi kostiumiv V. Furyka za dramatychnym etiudom Lesi Ukrainky "Iohanna, zhinka Khusova") [The semiotic reflections about theatrical costumes (on example of V. Furyk costumes for "Johanna, the wife of Hoosa" by Lesia Ukrainka)]. *Proceedings of the National Aviation University. Series: Philosophy. Cultural Studies*, 2, 180–184. <https://doi.org/10.18372/2412-2157.12.8294> [in Ukrainian].

Make-up as a Component of Theatrical Costume and a Means of Forming Stage Imagery in the Theatre

Kateryna Maliarchuk

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to find out the role and significance of make-up as a component of theatrical costume and a means of forming stage imagery. *Results.* It is emphasised that the study of theatrical make-up is a relevant and important aspect not only of professional training and creative process in the modern world of theatre, fashion industry and other fields of art, but also of the direct activity of a make-up artist for several reasons: 1) make-up workshop will contribute to the preservation and transmission of values and traditions of past generations; 2) make-up studying stimulates the creative potential of actors and make-up artists; 3) studying techniques of applying make-up develops in actors and make-up artists the ability to use various cosmetic products and tools; 4) studying of special effects in make-up is important for creating realistic images and impressive special effects. It is emphasised that make-up is a component of stage imagery as a specific quality transmitted through the spectacle or performance; it adds depth, expressiveness and authenticity to characters on the stage, as well as to theatrical costumes, becoming the art of creating imagery, taking into account the character's tone, the atmosphere of the performance, and the impression to be conveyed to the audience. *Scientific novelty.* For the first time, this study specifies the position of make-up as a component of scenography, which plays a direct role in forming the actor's visual image; relations between make-up and other components of artistic design of the performance are established. *Conclusions.* It is summarised that make-up as one of the main elements of theatrical work, along with direction, scenography and author's creativity, plays a decisive role in the art of transformation on the theatre stage and the transmission of emotions and impressions, opening unlimited possibilities of expressiveness and sophistication to actors and spectators, outlining new horizons of

creativity and self-expression. Taking into account the aesthetics of stage symbols, the make-up artist develops the visual image of the character in close relationship with the performance stage text and acting skills.

Keywords: make-up; stage imagery; theatrical costume; theatre; fashion

Відомості про автора

Катерина Малярчук, здобувач PhD, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6993-1127, e-mail: maliarchukkateryna633@gmail.com

Information about the author

Kateryna Maliarchuk, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6993-1127, e-mail: maliarchukkateryna633@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

Комунікативні моделі історичної інфографіки

Вікторія Мулкохайнен

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* полягає в необхідності вдосконалення термінологічної бази графічного дизайну (зокрема — аспекту інфографіки); висвітлення всього спектра структурно-композиційних моделей представлення даних, що реалізуються в інфографічних повідомленнях на історичну тематику; виявлення наявності/відсутності синтезу таких моделей і медійних форматів представлення історичних фактів і подій, що унеможливають їх викривлення та спотворення. *Результати дослідження.* У дослідженні виконано аналіз наявної термінологічної бази в галузі інфографіки, доведено необхідність її вдосконалення; запропоновано визначник класифікації інфографічних звернень та здійснено систематизований огляд варіативного спектра моделей інфографіки на історичну тематику; виявлено ступені ефективності і впливовості вже наявних інфографічних моделей та спрогнозовано способи посилення довіри до інфографічних повідомлень через синтез комунікативних моделей з медійними форматами. *Наукова новизна* полягає в обґрунтуванні й упровадженні терміна «комунікативна модель інфографіки», що одразу дистанціює його змістове наповнення й трактування від жанру, медійного формату та від способів представлення інформації. *Практичне значення* реалізується в визначенні специфіки синтезу комунікативних моделей і медійних форматів, які забезпечують відкритість і вірогідність інформаційних структур і зацікавлюють широкі верстви населення в різних країнах історичними подіями та їх наслідками для всієї світової спільноти. *Висновки.* У ході дослідження виконано аналіз прикладного аспекту розробки інфографіки та термінологічного оформлення відповідних процесів, який представив нові можливості зазначеного інформаційного жанру. За допомогою нового дизайн-підходу є змога збалансувати фактологічний потік, який реалізується завдяки виваженому синтезу структурно-композиційних моделей представлення даних і медійних форматів презентації історичних фактів і подій, унеможливаючи їх викривлення чи спотворення.

Ключові слова: комунікативна модель інфографіки, історична інфографіка, медійні формати інфографіки, вірогідність інформації.

Для цитування

Мулкохайнен, В. (2024). Комунікативні моделі історичної інфографіки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 169–175. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306806>

Вступ

Актуальність формування й суспільного поширення історичної інфографіки в сьогоденні вбачаємо в її контекстуальності до сучасних подій, оскільки розглядаємо такі проекти як ефективний засіб протидії прагненням влади росії привласнити історичні здобутки як українського народу, так і багатьох інших етносів, що наразі входять до складу рф. Отже, постає необхідність вивчити всі можливі варіанти представлення історичних подій і діячів, що приводять до визнання пріоритетно-

сті саме інфографічної форми як в навчальному, так і в загальнопросвітницькому процесі, оскільки вона сприяє неупередженому сприйняттю відповідних фактів та стимулює логічно-аналітичне мислення кожного з індивідів.

Аналіз попередніх досліджень. Інфографічний напрям у дизайні вивчало багато вітчизняних та закордонних науковців. Узагальнений огляд типів інфографіки, зокрема наявних у сучасному веб-середовищі, здійснено в дослідженнях С. Ф'ю (Few, 2004), Д. Ештон (Ashton, 2016), О. Мельник та І. Селіванова (2022), К. Томбок (Tombos, 2022),

Х. Луна-Хіхон (Luna-Gijón, 2022) та інших авторів. Сара Макгуайр (McGuire, 2023) водночас пропонує варіативний спектр шаблонів для кожного типу інфографіки та наголошує, що попри наявність вже наявних шаблонів, їх завжди можна візуально трансформувати, застосувавши варіативний спектр зображень та змінивши пропорційні або колористичні характеристики комунікативних елементів. Видання С. Маламед (Malamed, 2011) присвячено психологічним аспектам залучення уваги аудиторії й розкриває питання прискороеного сприйняття інформації через інфографіку, акцентування уваги на головних змістових складниках, візуальної конкретизації абстрактних ідей та представлення наукових даних за допомогою емоційно насиченого контенту.

Херардо Луна-Хіхон (Luna-Gijón, 2022) є однією з нечисленних авторів, котра, пропонуючи класифікацію інфографіки за навчальним, науковим і журналістським жанрами, попередила про ризики упередженого представлення інформації в інфографіці, оскільки цей вид графічного контенту значною мірою залежить від поглядів, світогляду та переконань авторів чи колективу, що його створюють. Проте авторка засвідчує й наголошує на трудомісткості процесу створення повноцінного інфографічного продукту, що забезпечує його від подальших коригувань споживачами.

Крім того, в публікації О. Мельник та І. Селіванова (2022) подано визначення ресурсів впливовості інфографіки, це ж питання висвітлювалося в статті О. Васильєвої та ін. (2023). Переваги анімованої інфографіки доведено в науковій розвідці Х. Альтхібані (Althibyani, 2022); доцільність поширення комунікативної моделі інфографіки, позначеної як «часовий ланцюг», доведено в публікації О. Вейн (Vane, 2019); необхідність утримання фокуса уваги на термінологічному апараті проектування інфографіки й потребу його постійного вдосконалення довела І. Сакун (2012). А Є. Дроздова (2017) аналізувала вітчизняні та іноземні підходи до визначення понять «інфографіка» та «візуалізація інформації». Ту саму тему попередньо вивчала Г. Цуканова (2011).

Так, у публікації О. Мельник та І. Селіванова (2022) зазначається сутнісний вплив сучасних технічних складників на сприйняття інформації в цілому і дизайн інфографіки зокрема, в якій можуть втілюватись нестандартні моделі взаємодій користувача зі змістовим контентом (с. 122). Розглядаючи умови розташування інфографіки в вебсередовищі, згадані автори наголошують на пріоритетності вибору «моделі взаємодії користувача з інфографікою, тобто, чи це буде модель «споглядання», яка являє собою статичну демон-

страцію контенту з мінімальними анімаційними ефектами, чи це буде «інтеракція» — коли користувач має можливість не тільки переглядати контент, а й взаємодіяти з ним, тобто виконувати різноманітні браузерні операції, які продукуватимуть різноманітні ефекти» (с. 126).

Крім того, у вищенаведеному дослідженні О. Мельник та І. Селіванова (2022) надано детальний виклад різноманітних типів інфографічних повідомлень, що надалі будуть позначені як комунікативні моделі. До цього переліку увійшли змішана інфографіка, інформаційний список, часовий ланцюг, інструкція, інфографіка процесу, порівняння, локалізація, резюме, анатомія, візуалізація чисел, одинична діаграма, та ієрархічна інфографіка (с. 124).

У цій же статті знаходимо посилання на працю «Оцінка досвіду викладання з використанням інфографіки як стратегії навчання» авторів С. Ігера, М. Норіга Якоб, Р. Еспіноза, котрі розглядають інфографіку як умову ефективного формування вмінь, навичок та знань серед учнів чи студентів, що дозволяє значно скоротити час їх підготовки з відповідного напрямку (цит. за: Мельник & Селіванов, 2022, с. 123).

Видання В. Д'Ефіліппо і Дж. Болла (D'Efilippo & Ball, 2013) наочно стверджує результативність представлення історичного контенту за допомогою інфографіки, оскільки його авторам практично вдалось розмістити на сторінках книжки інформацію про розвиток життя на нашій планеті від початку його зародження до сьогодення; ущільнити та синтезувати великі обсяги історичних даних, втіливши їх у чотирьох розділах: «На початку», «Цивілізації», «Будівництво націй», «Сучасний світ». У межах видання застосовано варіативний спектр типів інфографіки (всі аналізовані в нашому дослідженні комунікативні моделі). І автори, й критики цієї роботи висловлюють суголосну думку, що запропонована авторами інфографічна форма є результативною та ідеальною для суспільства, що захоплюється миттєвою інформацією.

Як бачимо, в галузі вивчення історичної інфографіки можна констатувати дефіцит уваги дослідників, хоча саме цей сектор на сьогодні є визначальним в українському інформаційному просторі.

Мета статті — дослідити класифікаційні маркери інфографічних повідомлень, виявити їхні спільні та відмінні характеристики й уніфікувати термінологічну базу; ввести до наукового обігу термін «комунікативна модель інфографіки» та висвітлити весь спектр таких моделей, що вже реалізовані в інфографічних повідомленнях на історичну тематику; також спрогнозувати тенденції

представлення вірогідних даних в інфографічних повідомленнях через синтез комунікативних моделей та медійних форматів.

Методи дослідження. Використано аналітичний, класифікаційний, зіставно-типологічний, порівняльний методи, що забезпечують об'єктивне вирішення поставлених завдань.

Результати дослідження

Насамперед переймаючись питаннями посилення ефективності представлення інформації щодо історичних подій і фактів задля унеможливлення їхнього подальшого спотворення та викривлення, маємо приділити значну увагу інфографічним повідомленням, котрі подають відібрану, структуровану й правдиву інформацію в стислій формі й потребують значних зусиль на укладання змістово-композиційної структури інформації та утримання зв'язків між усіма її рівнями. Відразу доцільно зауважити, що питання укладання й визначення типу цієї композиційно-інформаційної структури становлять царину наукового зацікавлення для значної кількості дослідників, однак допоки відсутня єдність у фаховому термінологічному апараті.

Зокрема, С. Ф'ю (Few, 2004) використовує термін «тип інфографіки», але позначає ним не самі інфографічні повідомлення, а передусім візуалізацію даних, що базується на варіативному спектрі графіків, діаграм або гістограм.

У публікаціях Д. Ештон (Ashton, 2016), О. Мельник та І. Селіванова (2022) термін «тип інфографіки» застосовано без конкретизації його семантики. Натомість у О. Васильєвої та ін. (2023) для диференціювання інфографіки застосовано поняття «основні прийоми подання», хоча терміном «прийоми» автори також позначають відмінності інформаційно-композиційної структури.

Як бачимо з наведених вище публікацій, терміни «прийоми інфографіки» та «тип інфографіки» часто вживаються як взаємозамінні. Водночас О. Мельник та В. Штець (2022) у науковій розвідці здійснили узагальнений виклад саме прийомів упорядкування інформації в цілому, виділивши в їхньому складі такі: «композиційні прийоми (використання статичної чи динамічної композиції, ритм та акцентування); художньо-образні прийоми формування ілюстративних графічних зображень (реалістичне відтворення, спрощення, стилізація, умовність зображення); технічні особливості роботи з зображеннями (дво- чи тривимірний графіка, лінійна графіка, кольоро-текстурне вирішення); стилістичні прийоми (стилізація під певний історичний стиль, авторська пластична стилізація); прийоми роботи з типографікою (гарнітура, накреслення, композиційні прийоми)» (с. 125).

Своєю чергою О. Мельник та І. Селіванов (2022) виділяють цілу низку інфографічних типів, за якими автор склав таку таблицю:

Таблиця 1

Типи інфографіки*

ЗМІШАНИЙ ТИП	ІНФОРМАЦІЙНИЙ СПИСОК	ЧАСОВИЙ ЛАНЦЮГ	ІНСТРУКЦІЯ	ПРОЦЕС	ПОРІВНЯННЯ
складається з різноманітних пов'язаних між собою таблиць та графіків, що здатні найефективніше візуалізувати великий обсяг статистичних даних	текст, що зазвичай розбивається на кілька секцій-блоків, оформлених за допомогою кольорових маркерів та наборів відповідних векторних іконок	де графічною основою є лінія, стосовно якої вибудовують інформаційні блоки, що своєю чергою мають часову прив'язку	своєрідний алгоритм, що складається з етапів з відповідними описами	покрокові дії, кожна з яких може генерувати два і більше варіанти ймовірного розвитку подій — своєрідна карта вибору рішень	дає можливість наочно зіставити конкретні об'єкти чи явища задля чіткого встановлення їхньої подібності або розбіжності
ЛОКАЛІЗАЦІЯ	ІЄРАРХІЧНИЙ ТИП	ОДИНИЧНА ДІАГРАМА	ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЧИСЕЛ	АНАТОМІЯ	РЕЗЮМЕ
візуалізує інформацію щодо певної локації через використання мапи з відповідними позначками	організує інформацію за рівнями, що презентують градації важливості, тощо; зіставляє їх та наочно демонструє їхній взаємозв'язок	числова шкала, вздовж якої вишиковують аналітичну інформацію	числові дані, які кількісно демонструють ті чи інші величини в поєднанні з певними візуальними компонентами, що унаочнюють дану інформацію й водночас роблять її більш привабливою	візуальна метафора будови людського тіла, кожна частина якого виконує функцію своєрідної вузлової точки, до якої приєднується текстова або графічна інформація, котра застосовується для презентації певного елемента структури конкретного демонстрованого об'єкта	дозволяє візуально представити інформацію стосовно особи, яка шукає роботу, графічно репрезентуючи її як фахівця з найвигіднішого ракурсу

*Складено автором за О. Мельник та І. Селіванов (2022)

Надаючи цей типологічний ряд, автори обмежились викладом загальних характеристик кожного з типів, не конкретизуючи, в яких саме змістових формах вони можуть бути втілені. Проте в цій статті доцільно конкретизувати означені типи щодо їхньої презентації саме в інфографічних проєктах історичної тематики. Розглянемо комунікативні моделі, найбільш поширені серед історичної інфографіки.

Так, інфографіка процесу може містити карти й відтворювати результати військових баталій чи розселення етнічних груп за країнами та регіонами. За допомогою формату часового ланцюга вдається вдало презентувати хронологію історичних подій. Інформаційний список зручний для організації описів або довідкових матеріалів стосовно персон чи фактів історичного значення. Порівняння подій, засобів досягнення мети, наукового підґрунтя та технічного оснащення тощо дозволяє відстежити об'єктивні причинно-наслідкові зв'язки й побудувати стратегічні схеми певних періодів. Локалізація визначає ареал дій, що аналізуються.

Однак найбільшої уваги, вочевидь, заслуговує такий тип структурно-композиційної організації інформації, як ієрархічна інфографіка, котра надає можливості для значного й принципового оновлення комунікативних моделей представлення як історичних подій, так і особистостей, що впливали на їхній результат. Так, ієрархічна інфографіка, наприклад, здатна унаочнювати родинні зв'язки кожної з видатних історичних особистостей та надавати можливість об'єктивної оцінки сукупного впливу кожної з можновладних родин на формування або руйнування державності. Така інфографіка може бути представлена як у вигляді цілісного «генеалогічного дерева», так і окремих його «гілок».

До того ж моделі ієрархічної інфографіки припускають включення до її складної структури таких типів, як часовий ланцюг, інформаційний список, інфографіка процесу, порівняння (подій, засобів досягнення мети, наукового підґрунтя та технічного оснащення тощо), локалізації. Тобто, відкривши сайт з історичною інфографікою та вибравши там одну з історичних постатей, користувач отримує доступ до найповнішої та всебічної інформації про неї, а також може відстежити як особисті історично-політичні здобутки кожної з персоналій, так і її генеалогічні зв'язки та вплив родинних стосунків між можновладцями різних країн на перебіг історичних подій.

Припускаючи, що ієрархічна структура надання інформації може бути уподібнена до технологічно-конструктивної побудови сайту, можемо

з високим ступенем вірогідності прогнозувати, що вона буде набагато ефективнішою для засвоєння та сприйняття інформації, ніж тексти «класичних» підручників з історії. Подібна структура надасть можливість отримувати інформацію не в вузько визначеному секторі — дата, подія, особистість, а відстежити комплекс причин і зв'язків, що впливали на кожен із вирішальних моментів формування історичного процесу.

Власне, ієрархічний тип інфографіки вже виходить за межі «статичної» презентації даних й уособлює інтерактивну форму представлення інформації, за допомогою якої активний користувач зможе відкривати для себе всі рівні зв'язків між історичними подіями, що унеможливує їх спотворення та позиційно інтерпретоване трактування, орієнтовані на суцільне невігластво та упереджений виклад фактологічного матеріалу. Очевидно, що саме активне впровадження ієрархічного типу історичної інфографіки та забезпечення її інтерактивних форм у поєднанні з сучасними можливостями полілінгвістичного представлення інформації мають забезпечити суспільство від зазіхань усіх сучасних і майбутніх «геополітиків» на історичну першість і пріоритетність одних культур і народів щодо інших.

З огляду на значну диференціацію визначників у складі самого терміна «прийоми класифікації інфографіки» його узагальнене застосування є некоректним з наукового погляду. Крім того, варто наголосити також на змістовій багатомірності застосування терміна «тип інфографіки», оскільки він може бути застосованим до будь-якого структурного класифікаційного рівня. Отже, доцільною буде пропозиція позначати характерні відмінності композиційно-інформаційної структури представлення даних в інфографіці терміном «комунікативна модель», оскільки він видається достатньо лаконічним для того, щоб точно окреслити його семантичне поле, відокремивши від жанрів і прийомів, та достатньо містким для співвіднесення зі структурними та художньо-образними варіаціями подання інформації.

На користь упровадження пропонованого терміна свідчить і те, що він не суперечить чинній класифікації засобів представлення візуалізації даних (графіки, секторні й кругові діаграми та гістограми, виділені Р. Крамом (Krum, 2013)), але здатний враховувати наявність таких засобів, водночас доповнюючи їх варіативним рядом зображувальних складників, що сприяють акцентуванню уваги реципієнтів і пролонгованому закріпленню інформації в їхній свідомості.

Окрім вищезазначеного, важливо розглянути ще один визначник властивостей інфографіч-

них повідомлень, який в публікації О. Мельник та В. Штець (2022) сформульовано як медійний формат інфографіки та надано перелік відповідних форматів: статична інфографіка (найпростіший та розповсюджений формат); масштабована інфографіка (дає можливість масштабування окремих деталей); клікабельна інфографіка (містить гіперпосилання та додаткові деталі поза межами основного рисунка); анімована інфографіка; відеоінфографіка; інтерактивна інфографіка (с. 124). Отже, термін «медійний формат існування» відразу орієнтує увагу на технології створення та способи взаємодії реципієнтів зі змістом інфографічних повідомлень. Наведене поняття також має значення в контексті цього дослідження за умов ефективного представлення інфографіки на історичну тематику.

Визначення питань щодо платформи реалізації інфографіки унаочнює ті ресурси, що, крім зображення й тексту, може застосовувати інфографіка (зокрема такі, як аудіо та відео), водночас вона може бути анімованою та інтерактивною (Мельник & Селіванов, 2022, с. 125).

Питанням порівняння ефективності сприйняття статичної та анімованої інфографіки присвячено наукову розвідку Х. Альтхібані (Althibyani, 2022). В результаті досліджень рівнів впливовості на глядачів статичної та анімованої інфографіки автор доходить висновку щодо переваг анімованої інфографіки й наводить обґрунтування її кращої запам'ятовуваності. Причинами переваг анімованої інфографіки Х. Альтхібані (Althibyani, 2022) вважає синтез графіки, звуку й рухів, представлений в анімованих формах.

Погоджуючись із можливостями посиленого емоційного впливу від визначеного синтезу, водночас маємо сумніви щодо можливості подальшого якісного відтворення отриманої інформації. Натомість зрозуміло, що для закріплення та аналітичного сприйняття значних обсягів інформації, а також для індивідуального зіставлення історичних подій і їх наслідків, необхідний так званий «керований» доступ до інформації, під час якого споживач сам визначає термін часу, необхідного для її засвоєння. Очевидно, що для виявлення моделі представлення інформації, відповідній вище визначеним вимогам, необхідно ретельно ознайомитися з усіма типами інфографічних повідомлень та визначити їх релевантність.

Водночас, визнаючи потужність образного впливу саме анімованих звернень (зокрема й інфографічних), доцільно застосовувати motion-графіку як мотивувальний матеріал, що стимулює зацікавлення та заохочує до подальшого заглибленого ознайомлення. Крім того, анімовану мо-

тивувальну інфографіку варто поширювати через соціальні мережі та, можливо, розпочинати з неї тематичні заняття на освітніх платформах. Актуальність наведених пропозицій підтверджується їх суголосністю з висновками дослідників О. Васильєвої, О. Слітюк та О. Васильєва (2023, с. 53).

Висновки

У підсумку варто наголосити, що виконаний аналіз прикладного аспекту розробки інфографіки та термінологічного оформлення відповідних процесів розкриває нові можливості зазначеного інформаційного жанру, що в контексті сучасних проектних інновацій вдало вирішує низку завдань, пов'язаних не лише з презентацією даних, а й з формуванням об'єктивної, правдивої громадської думки. Графічні дизайнери отримують черговий ефективний інструмент, здатний збалансувати фактологічний потік за допомогою нового дизайн-підходу, що реалізується завдяки виваженому синтезу структурно-композиційних моделей представлення даних і медійних форматів подання історичних фактів і подій, унеможливаючи їхне викривлення чи спотворення.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні й упровадженні терміна «комунікативна модель» інфографіки, що одразу дистанціює його змістове наповнення й трактування від жанру, медійного формату та від прийомів представлення інформації, а також в аналізі перспективних форм історичної інфографіки в контексті сучасних дизайнерських тенденцій і технологій з акцентом на її громадсько-соціальному значенні, що наразі є винятково важливим в українському просторі.

Перспективи подальших досліджень полягають у продовженні вивчення потенціалу інфографіки в різноманітних галузях життєдіяльності людини з огляду на інноваційні технологічні можливості візуального дизайну.

Список посилань

- Васильєва, О., Слітюк, О., & Васильєв, О. (2023). Визначення особливостей проектування анімованої інфографіки як напрямку мультимедійного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 68(1), 51–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-9>
- Дроздова, Є. (2017). Історичні етапи розвитку інфографіки як засобу графічного представлення інформації. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія: Історичні науки*, 37, 237–241.
- Мельник, О., & Селіванов, І. (2022). Особливості розробки інфографіки для веб-середовища. *Актуальні*

- питання гуманітарних наук, 50, 121–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-18>
- Мельник, О., & Штець, В. (2022). Проектно-художній інструментарій дизайну хронологічної інфографіки. *Культура і сучасність*, 1, 122–126. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262583>
- Сакун, І. С. (2012). Інформаційна графіка: до питання термінології. *Теорія та практика дизайну*, 2, 113–119.
- Цуканова, Г. (2011). Історіографія і термінологія інформаційної графіки. *Світ соціальних комунікацій*, 4, 69–73.
- Althibyani, H. A. (2022). The Impact of the two infographics types in terms of presentation on developing the cognitive and performance aspects of digital graphics design skills and motivation towards them among students of educational technology at the University of Jeddah. *Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences*, 76, 132–155. <https://doi.org/10.33193/JALHSS.76.2022.641>
- Ashton, D. (2016, May 3). *9 types of infographics that get shared*. LinkedIn. <https://www.linkedin.com/pulse/9-types-infographics-get-shared-danny-ashton> [in English].
- D'Efliippo, V., & Ball, J. (2013). *The infographic history of the world*. Firefly Books [in English].
- Few, S. (2004). *Eenie, Meenie, Minie, Moe: Selecting the right graph for your message*. Perceptual Edge. https://www.perceptualedge.com/articles/ie/the_right_graph.pdf [in English].
- Krum, R. (2013). *Cool infographics: Effective communication with data visualization and design*. Wiley [in English].
- Luna-Gijón, G. (2022). Clasificación de la infografía y de la visualización de contenidos informativos desde la teoría y práctica del diseño de información. *Zincografía*, 6(12), 51–77. <https://doi.org/10.32870/zcr.v6i12.155> [in Spanish].
- Malamed, C. (2011). *Visual language for designers: Principles for creating graphics that people understand*. Rockport Publishers [in English].
- McGuire, S. (2023, March 8). What are the 9 types of infographics? *Vennage*. <https://venngage.com/blog/9-types-of-infographic-template/> [in English].
- Melnyk, O., & Selivanov, I. (2022). Osoblyvosti rozrobky infografiky dlia veb-seredovyscha [Peculiarities infographic development for website]. *Humanities Science Current Issues*, 50, 121–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-18> [in Ukrainian].
- Melnyk, O., & Shtets, V. (2022). Proiektno-khudozhnii instrumentarii dyzainu khronolohichnoi infografiky [Artistic and project tools in the chronological infographics design]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 122–126. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262583> [in Ukrainian].
- Sakun, I. S. (2012). Informatsiina hrafika: Do pytannia terminolohii [Information graphics: To the question of terminology]. *Theory and Practice of Design*, 2, 113–119 [in Ukrainian].
- Tomboc, K. (2022, April 21). How to make infographic posters (Templates and ideas included). *Piktochart*. <https://piktochart.com/blog/infographic-posters/#what> [in English].
- Tsukanova, H. (2011). Istoriohrafia i terminolohiia informatsiinoi hrafiky [Historiography and terminology

- of information graphics]. *Svit sotsialnykh komunikatsii*, 4, 69–73 [in Ukrainian].
- Vane, O. (2019). *Timeline design for visualising cultural heritage data* [PhD Thesis, Royal College of Art] [in English].
- Vasylieva, O., Slitiuk, O., & Vasyliiev, O. (2023). Vyznachennia osoblyvosti proektuvannia animovanoi infohrafiky yak napriamku multymediinoho dyzainu [Determining the features of designing animated infographics as a direction of multimedia design]. *Humanities Science Current Issues*, 68(1), 51–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-9> [in Ukrainian].

Communicative Models of Historical Infographics

Viktoriiia Mulkokhainen

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* grounds in the necessity to improve the terminological base of graphic design (in particular, the aspect of infographics); to highlight the entire spectrum of structural and compositional models of data presentation implemented in infographic messages on historical themes; to define the synthesis presence/absence of such models and media formats of presenting historical facts and events, which enable their deformation and distortion. *Results.* The study analyses the existing terminological base in the infographics sphere, proves the need for its improvement; offers a determinant for classifying infographic references, and makes a systematic overview of the variable spectrum of infographic models on historical topics; reveals the degrees of effectiveness and influence of existing infographic models, as well as calculates the ways of increasing trust in infographic messages through the synthesis of communicative models with media formats. *The scientific novelty* consists in grounding and implementing the term "communicative model of infographics", which immediately distances its content and interpretation from the genre, media format, and information presentation means. The practical significance is realised in determining the specifics of the synthesis in communicative models and media formats, which ensure the openness and reliability of information structures, and interest broad population segments of different countries in historical events, and their consequences for the entire world community. *Conclusions.* In the course of the study, an analysis of the applied aspect of the infographics elaboration and the terminological design of the relevant processes, presenting new possibilities of the mentioned information genre is performed. With the help of a new design approach, it becomes possible to balance the factual flow, which is realised due to a definite synthesis of structural and compositional models of data presentation, and media formats of picturing historical facts and events, making it impossible to deformate or distort them.

Keywords: communicative model of infographics; historical infographics; media formats of infographics; information probability

Відомості про автора

Вікторія Мулкохайнен, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет культури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3455-6942, e-mail: viktoriya0308@ukr.net

Information about the author

Viktoriiia Mulkokhainen, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3455-6942, e-mail: viktoriya0308@ukr.net



Research on the Categories of Fine Art Works and Their Influence on Interior Design Space

Oksana Pylypchuk

Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study and define the main categories of fine art works in terms of their use in interior design, and based on the formulated results, provide recommendations for the practical project design activity of artists, designers and decorators. *Results.* During the research, the role of fine art works in interior design was analysed, and it was determined that each of them is characterised by a number of categories: compositional; functional; material; stylistic; thematic. *The scientific novelty* consists in the research, analysis and definition of the main categories of fine art works that influence the design of interior space, as well as in the development of recommendations for their application in artistic and project practice. *Conclusions.* The study showed that the use of certain types of categories of fine art works has a significant impact on the interior design for creating the overall functionality and efficiency of space, certain compositional state, increasing effectiveness and aesthetics, revealing the theme and style, environmental aspects in order to achieve comfort and common harmony of the interior space. According to the results, theoretical and practical recommendations were given for creating a harmonious project solution of the interior space in accordance with the types of categories of fine art works determined in the study. *The perspective* of further research is the interaction analysis of art and interior design objects in the context of full-fledged creation of modern spaces, which will allow a deeper understanding of their mutual influence.

Keywords: categories of fine art works; interior space; interior design

For citation

Pylypchuk, O. (2024). Research on the Categories of Fine Art Works and Their Influence on Interior Design Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts, 50*, 176–183. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306807>

Introduction

In modern interior design, special attention is paid to the unique atmosphere creation through the use of fine art objects in the interior space, the main characteristic of which is not only intuitive perception by the artist and designer, but also the analysis of their internal relationships in object and spatial relations, which gives the space originality, appropriate emotional impression and artistic vision (Pylypchuk & Polubok, 2023; Pidlisna et al., 2023; Pylypchuk et al., 2024). The integration of art in the interior emphasises cultural, ethnic and aesthetic values, as well as expresses individuality, and is an important element of modern design (Nd, 2021; Shen, 2020; Zhu, 2023). The conceptual basis of integration manifests itself according to fine art with its interrelated categories, and unique rules and peculiarities of interior design. Nowadays, the study of fine art categories is

important for understanding the structure and nature of art works, their impact on viewers, and expanding the understanding of cultural, ethnic and aesthetic aspects of art. From the point of view of practical use, defining, understanding and structuring the main art categories can help designers, artists and other professionals create more effective and harmonious visual interior spaces. Thus, the analysis of fine art categories, and the determination of their influence on the design of interior space have a noticeable theoretical and practical significance, contributing to the development of the cultural and artistic potential of society, which makes it relevant, and requires further study.

Recent research and publication analysis. Modern scientific studies, based on critical system analysis and collection of experimental data, confirm that the integration of art into space is one of the key

factors in interior design, visually stimulating and aesthetically enriching the spatial environment, while simultaneously providing effective functionality. For example, a research on maintaining the balance between art and functionality of a space analyses the way in which an art object, intended for interior design projects, can be transformed into a valuable art work, while maintaining its functional treasure (Calvo-Andrés & Vigo-Pérez, 2024). The studies also show how interior design always draws inspiration from art, and this is what helps designers transform their works into the language of design through the characteristics of simplicity and harmony (Hassanein, 2020). Understanding that modern design takes into account eco-friendliness, ergonomics and cost in order to make the interior space functionally effective, and meet necessities of a definite audience, modern authors explore the interaction between design and art in the context of their functional orientation. It is concluded that design interacts with the art sphere, providing inspiration for art, which, in turn, enriches the language of design with new expressive means. At the same time, art maintains its autonomy, resisting a complete merger with design, and it is a continuous subject of debate (Aguilar Tobin & Elizalde García, 2018). In the context of combining creative and technical thinking in design, the influence of fine art on various components of design is analysed, which include "usability", "technology", "reliability", "sustainability" and "aesthetics". An approach with an emphasis on the interdisciplinary impact of fine art as a synergy of creativity due to interdisciplinary addition is offered (Spuzic et al., 2016).

The mutual influence of fine art and interior space is actualised in relation to the problem of the person's emotional state when perceiving the interior environment. Not only the positive, but also the negative impact of fine art on a person and the corresponding possible consequences of perception are analysed (Aumann, 2022). Research is being conducted on the therapeutic effect of fine art, for example, in medical institutions, including hospitals for children. Such a study is aimed at finding appropriate artistic forms in order to create a comfortable atmosphere (Abulawi, 2023). In total, modern research shows that the use of art works in interior design reduces stress, creates harmony, improves mood and general condition, as well as increases the level of life satisfaction in various types of spaces (Mastandrea et al., 2019; Yun, 2020; Kim & Heo, 2021).

In the field of culture and art, new methods and practices emerge within the framework of sustainable development, such as hybrid approaches that combine art, design and sustainable development to explore

unique methods of sustainability improvement. In this field, interaction between scientists and artists has still an early stage. Studies identify based on art practices methods, that can significantly impact the pursuit of a sustainable development agenda by unlocking cognitive knowledge aspects, improving communication, changing attitudes toward nature, and fostering visions of the future (Heras et al., 2021). Accordingly, at the moment, the relationship between fine art and interior space is a topical and intensively researched topic. However, there is a corresponding gap in research regarding the definition of definite categories of fine art, and their influence on the design of the corresponding interior.

It should be noted that the author's previous studies were devoted to art objects in interior design, and their influence on functional and aesthetic characteristics, as well as to the definition of innovative methods of integrating and forming unique colour characteristics, aimed at harmonising modern interior space (Pylypchuk et al., 2023, 2024; Pylypchuk & Polubok, 2023; Pylypchuk & Polubok, 2022). To define the topic of this research, and visually confirm the formulated results, own realised works of artistic and project activities are used (*Gallery*, n.d.).

The aim of the article is to investigate the influence of categories of fine art works on the design of interior space, and, based on the determined results, to provide theoretical and practical recommendations, that can be useful in the process of designing interiors of various purposes.

Results

Modern design is not only a creative work that includes different design methods with the aim of projecting aesthetic and functional qualities of the subject environment, but, first of all, it is also a definition of the design concept of the interior space. Modern design is closely related to art as well, as it includes elements of creative expression and aesthetic perception. Art and design interact in order to create unique and functional art objects, that can be visually appealing, and meet the users' needs at the same time (Calvo-Andrés & Vigo-Pérez, 2024). In the context of design, the term "categories" also means a set of characteristic elements and conditions connected with the use of some artistic object within certain categories. It also includes the interrelationship and interpenetration of its different components that affect its characteristics. Thus, in the context of design, the term "categories" retains specific meanings, which are unique to the fine art. Since design and fine art are related to the general conditioning of spatial art, the use of different categories of fine art is a process of its implementation in the design of certain

characteristic features of interior space. Therefore, fine art works are a key element for formation and creation of a harmonious surrounding space of any type.

Studying the categories of fine art and their subspecies is impossible without presenting them in certain aspects, summarising and further analysing their components. Defining these categories often depends on the specific aim of the interior space and the overall design idea.

As a result of analyzing the relationships between objects of fine art and interior space, the main categories are formulated:

Compositional — the category of compositionality in the interior organisation includes such features as integrity, systematicity, structurality, which involve the individualisation and unique space design with the help of art works, and general structural orderliness of space forms. This category is characterised by the following types and means that create a sense of unity and order: proportionality, principle of placement, large-scale relationship of space and art work, statics and dynamics, symmetry and asymmetry, balance, metric order and rhythmic repetitions, adjusting the size of space with the help of art works, golden ratio, contrast and nuance, principle of dominance, subordination, range of all used shades of colour, etc. (Frieling & Auer, 1954; Marder, 1995; Dodsworth, 2009).

The example (Fig. 1) demonstrates the use of the compositional category in the space decision with the help of a fine art object. Due to the peculiarities of placement and scale ratio, the relief artistic and decorative panel emphasises and attracts the viewer's attention, which creates a single visual combination of two interior areas — the living room and the kitchen. Perception clarity and artistic appropriateness create visual comfort, and contribute to individual designing the space.



Fig. 1. The living room studio interior of the residential apartment, Kyiv, Ukraine. Relief panel "Ethnic motif". Designer: O. Zakutskya. Artists: A. Polubok, O. Pylypchuk. The author's photo (*Decorative wall panel*, 2003).

Functional. This category of art works consists of two main types, utilitarian and aesthetic ones. It includes the necessity to combine the functional interior features with the artistic form in utilitarian and aesthetic senses. The aim of using this category of art works is a logical approach to the functional usage of different types of fine art aids in the interior, taking into account their interaction, as well as ensuring the ability of a certain object to perform its utilitarian and/or aesthetic function in order to achieve specific goals in space. Functionality is the ability of a product, a set of products and an environment to perform certain tasks, or to create conditions for its performance, and the product's compliance with its aim (Marder et al., 1995). In modern world, fine art works are intended for aesthetic, symbolic, functional and meaningful filling of space. They can have a functional meaning, including various forms of modern art (Calvo-Andrés & Vigo-Pérez, 2024; Pylypchuk et al., 2023). The application of the functional category of art works contributes to the creation of practical and effective interior spaces, that contribute to the improvement of the quality of human life.

Fig. 2 shows an example in which art objects (stained glass) are used with a functional (utilitarian/aesthetic) aim, as artistic elements of lighting devices in the pharmacy decoration. Inspired by the work of V. Kandinsky "Blue Sky", abstract forms create associative images and allow the pharmaceutical establishment to attract attention and provide more visitors. Made in the style of fusing, stained-glass inserts perform the utilitarian function of colored lighting in addition to the aesthetic one.



Fig. 2. Stained glass in a pharmacy of Kyiv, Ukraine. Designer: O. Zakutskya (The author's photo (*Gallery*, n.d.)).

Material. Traditional or modern materials and technologies, types of material, specifics, technical possibilities of processing, structure, texture of art works create a corresponding effect on the space

perception depending on the use of a certain material. Aesthetic possibilities of the selected material are directly related to its look, technical characteristics, chemical composition of paints, surface texture and the nature of the coating. They depend on unique properties of the material from which art objects are created (Pylypchuk & Polubok, 2022). Technological properties of materials include operational possibilities (stability, strength, usefulness, reliability), and ergonomic characteristics (comfort, convenience, safety, including compliance with operating conditions and ecological safety in the impact of the general interior space on human health) (Carbon, 2020; Zhou, 2022).

Fig. 3 demonstrates the use of non-standard material in a pharmacy where strict hygienic conditions are required. The artistic and decorative design is made using the "decoupage" technique and ecofriendly materials (paper, acrylic paints and fixing coating), which are resistant to operation, and meet hygienic standards. The unusualness of the used materials used in the functional equipment of the pharmacy makes it effective and comfortable for users.



Fig. 3. Interior of a pharmacy in Kyiv, Ukraine.
Designer: O. Zakutska. Artist: O. Pylypchuk.
(The author's photo (*Gallery*, n.d.)).

Stylistic. In various stylistic systems, directions, trends, which are inextricably linked with the

corresponding methods and ways of shaping art objects, the category of art works reveals and emphasises a certain style of interiors, their artistic and stylistic direction, depending on the style of the art work, and forms appropriate stylistic features of the interior space. Stylistics of fine art works, reflecting a certain cultural epoch time or style, can help to strengthen the general image of the interior, its artistic expression, and the commonality of external signs of the artistic form in various types of fine art (Bertolino, 2015).

The example (Fig. 4) demonstrates the use of the "Art Nouveau" style in the artistic performance of the restaurant interior design, where the main task of the artistic design is to provide the characteristic stylistic features of this interior, which, in turn, helps to strengthen the general style of the place. Thus, one of the main goals is to create a stylistically expressive and visually attractive interior space in accordance with a chosen style.



Fig. 4. Banquet hall of the "Staryi Mlyn" restaurant,
p. Rakytno, Kyiv region, Ukraine.
Designer: M. Butakova. Artist: O. Pylypchuk
(the author's photo (*The mural*, 2015)).

Thematic. In the thematic category of art works, it is important to reveal and emphasise a certain interior theme depending on the topic and artistic genre of the art object, and the formation of the corresponding thematic and genre features of the interior space. In order to achieve this, it is necessary to take into account the combination of all the constituent elements of the interior, as well as their integral thematic and genre organisation. In this case, the main criterion is the correspondence of the theme of artistic works to the content, and the general topic in the image of the interior space, where the artistic image and idea interact (McCorquodale, 1983).

The example (Fig. 5) demonstrates the use of the "Rally" theme for the children's room. The theme

and genre of the painting (art work) corresponds to the theme of the interior, emphasising characteristic features of the space, and creating a complete and exciting image for children.



Fig. 5. Interior of a living room in Kyiv, Ukraine.
Designer: O. Zakutska. Artist: O. Pylypchuk.
(The author's photo (*Gallery*, n.d.)).

A comprehensive analysis of the impact of the art object on the interior space shows that all similar works of art can be differentiated into different categories, reflecting unique features and artistic characteristics of the space (Fig. 6).

Thus, using fine art works according to certain categories, it is possible to significantly improve and make the interior space expressive, as well as increase its functional efficiency and quality for pleasant life, creating a favorable aesthetic and comfortable space, psychophysiological comfort, which are the main purpose of interior design for various needs.

Conclusions

The following conclusions can be made: categories in fine art are interconnected features of certain art works that share common characteristics within certain types of categories. They are

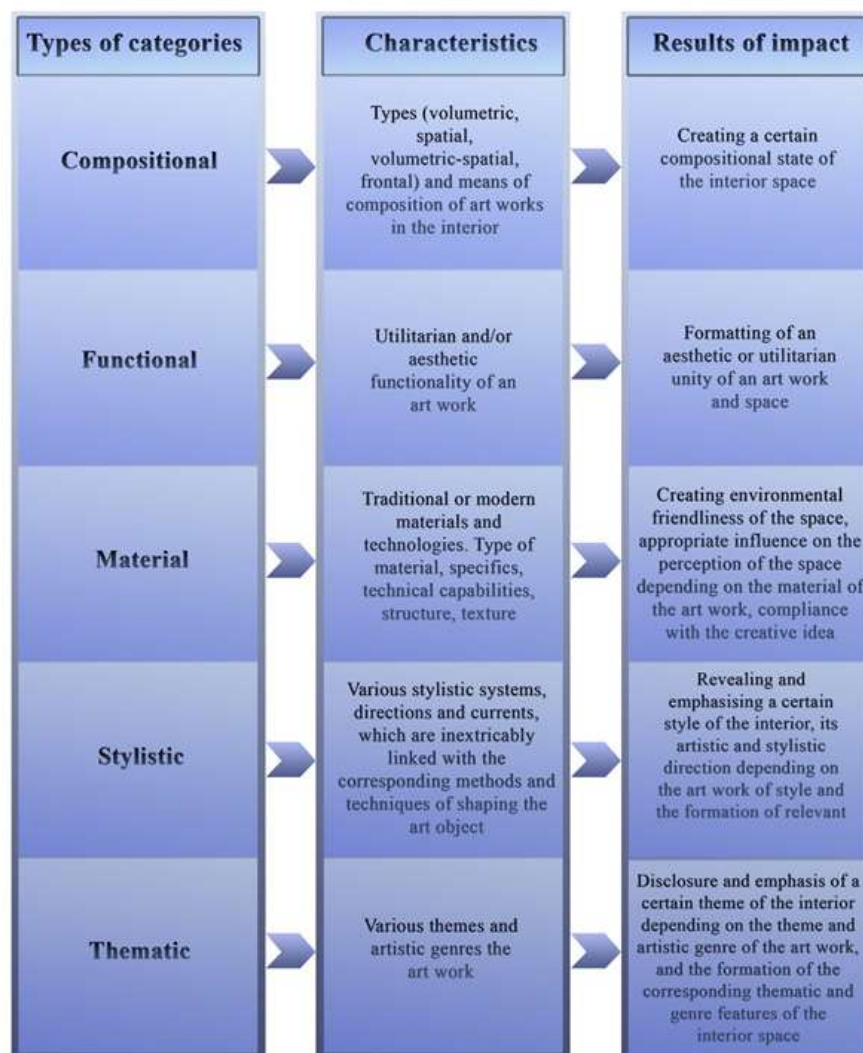


Fig. 6. Structural scheme of the influence of different types of categories of fine art works on the interior space (elaborated by the author)

characterised and distinguished by definite types in accordance with needs and tasks in interior design different purposes and functions. A set of interconnected types of categories of fine art objects includes the following: the nature of the composition structure; utilitarianism or aesthetics; performance material and technologies of its usage; general stylistic direction; thematic and genre disclosure of the general concept. Using such a complex of characteristic features of these categories, fine art objects are created and used, influencing the interior design, which is characterised by harmony, functionality, safety and usage ease, and takes into account environmental aspects as well.

Scientific novelty. Studying the categories of fine art provides an understanding of the functional capabilities of art works, and their impact on interior space. Research results can be useful in interior design, architecture, media and visual communication. They contribute to the development of scientific theories, as well as can be applied in the process of designing interiors of various purposes.

The perspective of further research can be analysing the interaction of art objects and interior design in the aspect of the full modern spaces creation. This will allow a deeper understanding of their mutual influence and interaction, which in turn will lead to the development of more effective methods and techniques in the sphere of artistic interior design.

References

- Abulawi, R. A. (2023). The conceptual design themes of artwork in the public spaces of children's hospital. *Civil Engineering and Architecture*, 11(5), 2413–2434. <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110513> [in English].
- Aguilar Tobin, M. C., & Elizalde García, A. A. (2018). Arte y Diseño, semejanzas y diferencias [Art and design, similarities and differences]. *Arte, Entre paréntesis*, 7, 11–14. <https://doi.org/10.36797/aep.vi7.70> [in Spanish].
- Aumann, A. (2022). Art and transformation. *Journal of the American Philosophical Association*, 8(4), 567–585. <https://doi.org/10.1017/apa.2021.40> [in English].
- Bertolino, G. (2018). *Comment identifier les mouvements artistiques* [How to identify artistic movements]. Hazan [in French].
- Calvo-Andrés, M. Á., & Vigo-Pérez, A. (2024). Arte funcional o diseño artístico. Metodologías de experimentación con estudiantes de los Grados en Bellas Artes y en Diseño [Functional art or artistic design. Experimentation methodologies with students of the degrees in fine arts and design]. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 49–61. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.89066> [in Spanish].
- Carbon, C.-C. (2020). Ecological art experience: How we can gain experimental control while preserving ecologically valid settings and contexts. *Frontiers in Psychology*, 11, Article 800. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00800> [in English].
- Decorative wall panel "Ethnic motive"* [Image] (A. Polubok, Sculptor & O. Pilipchuk, Painting). (2003). Oksana Pilipchuk. <http://oksana-pilipchuk.com.ua/index.php/en/gallery/76-the-relief-in-flat-3/detail/877-12#> [in English].
- Dodsworth, S. (2009). *The fundamentals of interior design*. AVA Publishing [in English].
- Frieling, H., & Auer, X. (1954). *Mensch. Farbe. Raum* [Person. Color. Space]. Callwey [in German].
- Gallery*. (n.d.). Oksana Pilipchuk. Retrieved March 10, 2024, from <http://oksana-pilipchuk.com.ua/index.php/en/> [in English].
- Hassanein, H. (2020). Trends of contemporary art in innovative interior architecture design of cultural spaces. In Y. Mahgoub, N. Cavalagli, A. Versaci, H. Bougdah, & M. Serra-Permanyer (Eds.), *Cities' identity through architecture and arts. Advances in science, technology & innovation* (pp. 25–57). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-14869-0_3 [in English].
- Heras, M., Galafassi, D., Oteros-Rozas, E., Ravera, F., Berraquero-Díaz, L., & Ruiz-Mallén, I. (2021). Realising potentials for arts-based sustainability science. *Sustainability Science*, 16, 1875–1889. <https://doi.org/10.1007/s11625-021-01002-0> [in English].
- Kim, J., & Heo, W. (2021). Importance of interior design: An environmental mediator for perceiving life satisfaction and financial stress. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(19), Article 10195. <https://doi.org/10.3390/ijerph181910195> [in English].
- Marder, A. P. (Ed.). (1995). *Arkhitektura* [Architecture] [Dictionary]. Budivelnyk [in Ukrainian].
- Mastandrea, S., Fagioli, S., & Biasi, V. (2019). Art and psychological well-being: Linking the brain to the aesthetic emotion. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 739. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00739> [in English].
- McCorquodale, Ch. (1983). *The history of interior decoration*. Phaidon [in English].
- Nd, S. (2021, September 17–18). The art of digital transformation in fine arts: Liberating contemporary artist in Vietnam. In *8th International conference on arts and humanities* [Conference proceedings] (Vol. 7, pp. 46–54). ТІІКМ. <https://doi.org/10.17501/23572744.2021.7105> [in English].
- Pidlisna, O., Simonova, A., Ivanova, N., Bondarenko, V., & Yesipov, A. (2023). Harmonisation of the urban environment by means of visual art, lighting design,

- and architecture. *Acta Scientiarum Polonorum Administratio Locorum*, 22(1), 59–72. <https://doi.org/10.31648/aspal.8214> [in English].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*, 21(21), 59–67. <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06> [in English].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2023). Innovatsiini zasoby intehratsii art-objektiv u dyzain interieru yak sposib pidvyshchennia estetyky arkhitekturnoho seredovyshcha [Innovative means of integration of art objects into interior design as a way of enhancing the aesthetics of the architectural environment]. *Ukrainian Art Discourse*, 4, 70–76. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.9> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., Kashchenko, O., & Polubok, A. (2024). Khudozhno-kompozytsiini metody vprovadzhennia art-objektiv v dyzaini interieru [Artistic and compositional methods of introducing art objects in interior design]. *Theory and Practice of Design*, 1(31), 153–159. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.18> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., Polubok, A., & Kurochka, N. (2023). Vyznachennia funktsii art-objektiv u dyzaini interieru suchasnoi biblioteki [Determining the functions of art objects in interior design modern library]. *Current Issues of the Humanities*, 68(2), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-11> [in Ukrainian].
- Shen, W. (2020, March 13–14). Inheritance and application of traditional arts and crafts in interior decoration design. In *Conference on social science and modern science* [Conference proceedings] (pp. 622–625). Scholar Publishing Group. <https://doi.org/10.38007/Proceedings.0000816> [in English].
- Spuzic, S., Narayanan, R., Abhary, K., Adriansen, H. K., Pignata, S., Uzunovic, F., & Guang, X. (2016). The synergy of creativity and critical thinking in engineering design: The role of interdisciplinary augmentation and the fine arts. *Technology in Society*, 45, 1–7. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2015.11.005> [in English].
- The mural in the banquet hall of the restaurant "The Old Mill"* [Image] (M. Butakova, Architect & O. Pilipchuk, Painting). (2015). Oksana Pilipchuk. <http://oksana-pilipchuk.com.ua/index.php/en/gallery/118-the-restaurant-%E2%80%9Cthe-old-mill%E2%80%9D/detail/1300-2#> [in English].
- Yun, Z. (2020, May 1–3). The Importance of Fine Arts Foundation in Interior Design. In *3rd International conference on interdisciplinary social sciences & humanities* [Conference proceedings] (pp. 5–7). Francis Academic Press. <https://doi.org/10.25236/soshu.2020.002> [in English].
- Zhou, M. (2022). Aesthetic art of glass materials in interior design. *Frontiers in Science and Engineering*, 2(11), 1–6. <https://doi.org/10.54691/fse.v2i11.2970> [in English].
- Zhu, Z. (2023). In-depth analysis of the artistic expression of paper-cutting elements in interior space design. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, Ahead of Print, 9(1), 1–12. <https://doi.org/10.2478/amns.2023.2.00106> [in English].

Дослідження категорій творів образотворчого мистецтва та їхнього впливу на дизайн інтер'єрного простору

Оксана Пилипчук

Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити та визначити основні категорії творів образотворчого мистецтва в аспекті їхнього використання в дизайні інтер'єру; на основі сформульованих результатів надати рекомендації для практичної проєктної діяльності художників, дизайнерів, декораторів. *Результати дослідження.* Проаналізовано роль творів образотворчого мистецтва в дизайні інтер'єру та визначено, що кожен з них характеризується низкою категорій: композиційна, функціональна, матеріальна, стилістична, тематична. *Наукова новизна* полягає у дослідженні, аналізі та визначенні основних категорій творів образотворчого мистецтва, які впливають на дизайн інтер'єрного простору, зокрема в розробці рекомендацій щодо їхнього застосування в художній і проєктній практиці. *Висновки.* Використання визначених видів категорій творів образотворчого мистецтва значно впливає на дизайн інтер'єру для створення загальної функціональності та ефективності простору, певного композиційного стану, підвищення ефектності й естетичності, розкриття тематики та стилю, екологічних аспектів з метою досягнення комфортності та загальної гармонійності інтер'єрного простору. За результатами дослідження було надано теоретично-практичні рекомендації для

створення гармонійного проектного рішення інтер'єрного простору відповідно до визначених видів категорій творів образотворчого мистецтва. *Перспективи* подальших досліджень передбачають аналіз взаємодії об'єктів мистецтва та дизайну інтер'єрів у контексті повноцінного створення сучасних просторів, що дасть змогу глибше зрозуміти їхній взаємний вплив.

Ключові слова: категорії творів образотворчого мистецтва; інтер'єрний простір; дизайн інтер'єру

Відомості про автора

Оксана Пилипчук, кандидат технічних наук, доцент, Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1306-6071, e-mail: pylypchuk.od@knuba.edu.ua

Information about the author

Oksana Pylypchuk, PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1306-6071, e-mail: pylypchuk.od@knuba.edu.ua



Стратегія сучасного архітектурно-ландшафтного проєктування: синтез традиційних та інноваційних тенденцій

Віктор Северин^{1*}, Надія Северин²

¹Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна,

²Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут», Харків, Україна

Анотація. *Мета статті* — проаналізувати причини актуалізації проблеми формування дизайну деградованих промислових територій, з'ясувати особливості трансформації занедбаних і зруйнованих будівель колишніх заводів і фабрик, визначити основні засоби та методи перетворення та забудови територій. *Результати дослідження.* Проаналізовано зарубіжний і вітчизняний досвід перетворення деградованих промислових територій на сучасні парки відпочинку. Доведено актуальність досліджуваної теми, обґрунтовано доцільність перетворення зруйнованих і занедбаних індустріальних ділянок на парки в Україні. Виявлено основні засоби та методи, які використовуються під час реновації таких територій. Створені парки на занедбаних ділянках, що залишилися від попередньої індустріальної епохи, прикрашають міста, поліпшують стан і якість життя людей, виконують атрактивну функцію. *Наукова новизна.* Визначено основні підходи до перетворення колишніх промислових територій на парки відпочинку: збереження історії; декорації — використання промислових артефактів лише як декорацію до парку; мінімалізм — перетворення несуттєвими змінами промислової території на парк відпочинку; відновлення природи — повне знищення промислового шару та повернення території до природного стану; створення арт-об'єктів, схожих на промислові, якщо нічого не збереглося. *Висновки.* Виявлено, що одним із головних чинників для створення парків на місці деградованих територій є пам'ять: пам'ять місця, пам'ять простору, історія заводів. З'ясований теоретичний і практичний світовий досвід сприяє перетворенню промислових зон на парки відпочинку в Україні. Запропоновані засоби та методи допоможуть під час проєктування парків відпочинку на місці деградованих індустріальних ділянок в Україні.

Ключові слова: дизайн; архітектурно-ландшафтний дизайн; реновація; ревіталізація; деградовані промислові території; парки на місці колишніх заводів

Для цитування

Северин, В., & Северин, Н. (2024). Стратегія сучасного архітектурно-ландшафтного проєктування: синтез традиційних та інноваційних тенденцій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 50*, 184–194. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306808>

Вступ

Україна завжди славилася своєю красою природи, родючою землею та природними багатствами, викликаючи захоплення й інтерес зарубіжних країн до своєї історії, культури, економіки. Але сьогодні її красу і велич знищує російський агресор — руйнує інфраструктуру, перетворює житлові будинки на руїни, вбиває мирних людей, не шкодуючи навіть дітей. Незламні українці вірять у свою перемогу

над ворогом і намагаються відбудувати зруйновані житлові будівлі, лікарні, дитячі садочки, школи й інститути, очистити землю від наслідків ракетних обстрілів, відновити парки, сквери та сади. Оптимізм і незламність українців викликає захоплення усього цивілізованого світу, який підтримує нас у цій боротьбі, закликаючи всіх бути схожими на нас: «Be brave like Ukraine!» Актуальність дослідження зумовлена тим, що сьогодні перед нашим народом постає також проблема збереження промислової історії

місце, а іноді й реставрації певних промислових споруд та обладнання, широко використовується перепрофілювання промислових споруд на паркові або спортивні об'єкти. Українські архітектори та дизайнери вивчають зарубіжний досвід перетворення старих промислових будівель на об'єкти громадського призначення, намагаючись також приділити увагу перепрофілюванню та осучасненню покинутих промислових територій, оскільки зараз на часі відродження та створення міських парків, підкреслення їх ролі у збереженні екологічно чистого простору, у психологічному розвантаженні втомлених війною людей; визначення їх місця у культурі й відпочинку сучасного міста.

Аналіз попередніх досліджень. У контексті окресленої проблеми реновації промислових територій дослідники зазначають, що «у світі вже кілька десятиліть вирує тренд переосмислення старих і занедбаних будівель — для більшості країн це життєво необхідний процес збереження місцевого спадку та створення нових місць тяжіння для мешканців і туристів» (*Друге дихання міста*, 2021). Таке явище має назву «ревіталізація», характеризується відновленням і відтворенням, є важливим елементом стратегії розвитку сучасного міста та заміських зон (Горблюк, 2020). Концепт ревіталізація трактується як процес, що об'єднує фахівців різних галузей — архітекторів, юристів, істориків, культурних менеджерів та ін., тому важливо вміти співпрацювати, бути креативним, фокусуватися на важливості впливу проєкту на дійсність, суспільство та місто (Заславська та ін., 2020). Реалізуючи ідею ревіталізації просторів, ініціатори комунікують з профільними органами влади, шукають волонтерів, створюють потужні команди, бізнес-моделі та стратегії. У світовій практиці доволі поширеним є державно-приватне партнерство в процесі реалізації проєктів ревіталізації, які мають певне соціальне значення. У таких проєктах покриття необхідних витрат розділяють між державою та громадою (Левченко, 2020). Завдяки втіленню таких проєктів покинуті території, заводські та фабричні цехи і приміщення стають артцентрами, креативними просторами, музеями, галереями, парками, створюючи нові культурні, мистецькі й урбаністичні феномени. Аналіз досліджень дав змогу виявити, що одним із головних чинників для створення парку, на думку багатьох авторів, є пам'ять: пам'ять місця і простору, історія, що залишає по собі завод, який відійшов у минуле. У такому разі промислові артефакти стають музеєм просто неба, надають людям не лише фізичний, а й інтелектуальний відпочинок, сприяють позитивним думкам, філософським роздумам. Дослідники вважають, що слід враховувати місце пам'яті, пов'язані з ідентичністю спільнот, для цього знову активізувати та поживити їх. Майбутні

громадські місця є кодованими та інклюзивними через різні групи відвідувачів та мету використання, отже, слід враховувати історичні атрибути й ідентичність (Bracken, 2014).

Відомі західні дослідники Гартіг Т., Мітчелл Р., де Вріс С., Фрумкін Х. (Hartig et al., 2014) вказують на можливість досягнення великих змін через звільнення промислової ділянки для повторного використання та поліпшення якості забруднених ґрунтів під час переосмислення громадського простору з його унікальним нематеріальним дизайном. Це відкриває можливості для процесу трансформації території в громадський парк з унікальними відкритими просторами. Завдяки цьому процесу можна збільшити частку зелені, яка сприятиме очищенню повітря та покращенню здоров'я людей. Цей проєкт озеленення може бути здійснений за спільного фінансування міста Неаполя, регіону Кампанія, італійської держави та фондів ЄС, оскільки передбачені нові європейські цілі Bauhaus.

Німецький ландшафтний архітектор Пітер Латц (Latz, 2017) зі своєю командою розробив проєкт перетворення забрудненої території металургійного заводу Майдеріх, покинутого у 1985 році. За два роки на місці заводу було створено розкішний парк з культурними рослинами, що поєднувалися з лісовими насадженнями, оскільки він знаходився в одному з сіл. Парк виходив за межі всіх модних тенденцій і став новинкою 1990-х років. Сьогодні парк Дуйсбург-Норд є одним з найвідоміших у світі прикладів того, як можна розумно, корисно і привабливо використати покинуті площі. Цей проєкт став успішним завдяки тому, що архітектор бачив проєктування ландшафту без руйнування наявних особливостей, як «архетипний діалог між прирученим і диким. Образ природи може складатися з "недоторканого" і "збудованого". Прийняття фрагментарного світу означає обходитися без повної загальної картини і залишати місце для випадковостей природи в павутині планування» (Latz, 2017, р. 94). Вчений пропонує переосмислити наявні артефакти, поєднавши їх з новими елементами та новими цілями. Це дає змогу розвиватися артефактам, які продовжують природні процеси в занедбаному середовищі згідно з екологічними й ініційованими правилами та підтримуваними технологічними процесами. Італійські ландшафтні архітектори Іріс Дюппер та Тільман Латц (Dupper & Latz, 2021) проєктують парк на місці колишньої італійської металургійної компанії ІЛВА в м. Баньолі, який характеризується короткими маршрутами, відповідає повсякденним потребам місцевих жителів — від дітей до людей похилого віку. Вони використовують колишні промислові маршрути, будівельні елементи в новому контексті значення і сприйняття. Архітектори розглядають

публічний простір, що зазвичай асоціюється з гнучкими адаптивними відкритими структурами, та розкриває, як можна перетворити забруднені ділянки на здоровий, сталий і соціально контрольований громадський парк, який принесе прибуток, створюватиме додану вартість і сприятиме покращенню якості життя і здоров'я людей, знижуючи рівень смертності та підвищуючи соціальний добробут. Архітектори акцентують на антропософських, філософських, соціальних, екологічних компонентах з метою створення якісного повсякденного міського комфорту та добробуту, з динамічним зв'язком зі способами життя та міським плануванням гнучкого використання парку (Dupper & Latz, 2021).

Актуальним є поетапний процес планування трансформації парків. На першому етапі слід вивчати рівень забрудненості ґрунтів і якість каналів (наприклад, Ареніле ді Сант-Антоніо та Б'янеттаро), на другому етапі варто аналізувати наявні інфраструктурні системи та соціальні дослідження, які є специфічними для регіону Неаполя, такі як адекватні масштаби для побудови структур, які сприяють створенню соціально контрольованих районів. На основі результатів первинних аналізів, позиціонування та типології нових міських поселень на периферії ділянки та врахування результатів вторинного соціально-економічного аналізу регіону проводити повний аналіз ділянки та довкілля, включно з мікрокліматом і традиційними видами спорту (Corniello & Ducci, 2019).

Стосовно вітчизняних досліджень окресленої проблеми зазначимо, що їх небагато, оскільки трансформацією парків в Україні почали займатися недавно. Так, М. Бєлікова та ін. (Бєлікова и др., 2021) формулюють основні принципи, якими дизайнери мають користуватися під час розробки парків, у процесі трансформації покинутих територій колишніх заводів чи фабрик. Ю. Гайко та ін. (2021) розробляють основні методи, що використовуються під час реновації територій, та рекомендують застосовувати їх у процесі перетворення деградованих промислових територій на парки відпочинку. Зокрема, вони пропонують методи, які слід враховувати під час трансформації промислових будівель та деградованих промислових ділянок. З огляду на те, що у межах України залишилася велика кількість промислових територій у спадок від індустріальної епохи, яка розпочалася у другій половині XVIII ст. в Англії і поширилася на всі розвинуті країни світу, триваючи до середини XX ст., а також у зв'язку з недостатньою розробкою зазначеної проблеми, нашим завданням буде з'ясування концепцій перетворення відомих деградованих територій в Україні і в місті Харкові. В період індустріалізації у містах розвивалася промисловість, що, відповідно, призведе

до різкого зростання міського населення, а саме працівників цих виробництв. Розташовуючись на периферії міст, заводи та фабрики займали великі ділянки та досить швидко опинилися в середині міст через стрімке зростання населення. Нові заводи знову будувалися на периферії та знову опинилися в середині міст. Так утворювалися величезні промислові ділянки, оточені з усіх боків житловими кварталами. Сьогодні на часі повернути місту деградовані території, щоб вони почали працювати на місто. Важливо зайнятися і забудовою цих територій, оскільки це сприяє ущільненню міста і на певний час може стримувати експансію міста назовні із захопленням нових територій, утворення розв'язок на місці заводів, що поліпшує зв'язаність міста, а також перетворення цих територій на паркові зони, які приносять користь населенню і сприяють відновленню зеленого каркаса, організації відпочинку та очищенню повітря.

Метою статті є виявлення особливостей трансформації покинутих промислових територій та реновації занедбаних і зруйнованих будівель колишніх заводів і фабрик, визначення основних засобів та методів, які використовуються під час перетворення та забудови територій.

Результати дослідження

Чому виникають деградовані промислові зони? Дослідники вважають, що для комфортного проживання сучасної людини важливо, щоб було збережено баланс між усіма складовими мегаполісів, а саме житловими та громадськими, враховано план містобудування та планування території, рекреаційні, промислові та господарські зони. Під час розвитку промисловості людство не замислювалося про масштаби шкоди для природи, яка може бути пронесена через роки і століття. Масово вирубували лісову зону, забудовували масивні території містами, що зумовлювало загрозу зменшення кисню в повітрі. Тому наразі частина промислових об'єктів у містах через нерентабельність і зміни в структурі сучасної економіки втратила свою первісну функцію і перебуває в "депресивному стані", який пов'язаний із кризою виробництва, застоєм у господарстві та технологічними (автоматизація виробництва) і соціальними (зростання ролі інтелектуальної праці) чинниками (Гайко та ін., 2021). Є також думка, що сьогодні занедбані промислові території не відповідають стандартам екологічної безпеки, раціональному використанню земельних ресурсів і загалом естетиці міського середовища. Промислові зони, які опинилися в статусі нефункціонуючих, є потенційним резервом для розвитку інших міських функцій (ландшафтно-рекреаційної, туристич-

ної, житлово-громадської), а за значних розмірів припускається можливість створення технопарків, інноваційних кластерів (Сторожук, 2018). Реновація промислових територій є актуальним питанням для багатьох великих міст, оскільки викликана естетичними, економічними, історичними та екологічними аспектами. У сучасних європейських та українських містах велика кількість промислових ділянок, де раніше розташовувалися промислові підприємства, зараз стають занедбанними, на них відбувається деградація залишених промислових об'єктів. Земля на цих територіях забруднена промисловими викидами, а також містить будівлі різного ступеня деградації. Такі території розривають тканину міста, змушуючи сучасних мешканців оминати покинуті промислові об'єкти та долати велику відстань. До того ж через забруднення промисловими викидами та руйнацію будівель, що спричиняє викид у повітря небезпечних елементів, ці території становлять небезпеку. Тож постає потреба, враховуючи світовий досвід перетворення промислових зон на паркові зони, з'ясувати цю проблему в Україні та приділити увагу перепрофілюванню наявних промислових будівель.

Розглянемо, як можна перетворити забруднені ділянки на корисний громадський парк, який принесе прибуток і підвищуватиме якість життя та покращуватиме здоров'я людей. Для розвитку будь-якої території, особливо території колишніх заводів, важливо використовувати такі принципи: актуальності, тобто збереження архітектурної спадщини, створення унікального середовища та розв'язання питань екології; ефективності — раціонального використання площі, адаптації промислових будівель, зменшення маятникових міграцій, розвитку туризму; варіативності — різноманітності видів і типології об'єктів, варіації сценаріїв проведення часу, громадські простори, вузли з різними функціями та програмами; стійкості — безпечного доброзичливого середовища, використання інноваційних технологій, різноманітності прогулянкових сценаріїв, системи контролю та нагляду (Беликова и др., 2021). Ці принципи можна застосовувати і для перетворення території на міські парки відпочинку для громадськості, місцевих мешканців, туристів, робітників, дітей, людей похилого віку. Основні сценарії поведінки людини в таких парках — активний відпочинок, культурно-розважальна функція, зони для читання, прогулянкові ландшафти, нові принади, зони розумних технологій. Наголошується на тому, що реновація повертає втрачені території, відновлюючи тканину міста, що дозволяє відновити цілісність та транспортну (зокрема, пішохідну) зв'язаність міста.

Для України прикладами можуть бути парк Heito 1909 (Піндун, Тайвань), Доміно парк (Бруклін,

Нью-Йорк, США), парк Landschaftspark (Дуйсбург, західна Німеччина) та ін. Ці парки були перероблені з промислових об'єктів, але відрізняються за розміром та ілюструють різні концепції перетворення на паркові зони. Прикладом успішного перетворення постіндустріальної території є цукровий завод Піндун (Хейто), розташований на південному сході від міста Піндун на Тайвані. У 1909 році вхід на територію для відвідувачів був заборонений. Будівлі були зруйновані, і це створювало проблему для розвитку міста, оскільки завод знаходився у його центрі. У 2021 році було створено редизайн території заводу, який містив наявну текстуру і повторне використання старих конструкцій. Проєкт міського парку на набережній враховував історичні моменти цього місця — історію вирощування цукрової тростини. Зараз «Heito 1909» — це ландшафтний парк, що займає територію площею 860000 квадратних метрів, він поєднує історію (завдяки розкопкам історичних будівель на глибині 6 м), природу і комфорт. Компанія ECG International Landscape Consultants перетворила територію занедбаного цукрового заводу в громадський парк, який зберігає попередні просторові особливості та фрагменти промислової інфраструктури. Це яскравий приклад того, як покинуті споруди можуть бути перепроєктовані та повторно використовуватися відвідувачами (Талан-Шевченко, 2023) (Рис. 1).

Парк Landschaftspark — це міський парк, розташований у Німеччині в місті Дуйсбург. У 1991 році було вирішено створити парк на місці колишньої промислової зони — металургійного заводу з виробництва вугілля і сталі, закритого 1985 року. Основним мотивом, що спонукав місцеву владу до такого кроку, було намагання залучити туристів у місто. Пітер Латц створив проєкт, що охоплював промислове минуле заводу та водночас зберігав багато з його структур — старі заводські труби, фабричні приміщення та склади. Проте на території парку було висаджено багато дерев, розбито клумби та зведено безпечні проходи для туристів, навіть збережено табличку «Обережно!» на вході до парку, що залишилася із заводських часів. Єдине, що працює на території парку з минулих часів, — це біологічна станція, в якій співробітники вивчають рослини. З колишніх заводських споруд утворили клумби, а завод із доменною піччю переробили на оглядовий майданчик. У компанії Latz+Partner, що займалася оновленням парку, використали «брудне» індустріальне минуле, надавши спорудам, які залишилися, нового сенсу (Latz, 2017) (Рис. 2).

Доміно парк розташований у Брукліні (Нью-Йорк, США) на місці, де знаходилися цегляні будови занедбаного цукрового заводу. Нью-Йорк продовжує відвойовувати простори біля води на місці

складів і заводів і трансформує їх у зони відпочинку для мешканців міста. Водночас місто використовує своє індустріальне минуле для створення суспільного середовища. Залишки промислових об'єктів використовуються як дивовижні декорації, що додають парку колориту. Зона вздовж річки відокремлена від залишків промислової зони та перетворена на парк відпочинку, де, окрім тихих прогулянок, можна

пограти в активні ігри. Парк відпочинку на місці заводу — це можливість доторкнутися до природи та повернути дику природу в місто. Ця концепція говорить про те, що не завжди місту потрібні «культурні» парки та простори для активних дій, спорту чи розваг, можливість доторкнутися до незайманої природи є великою цінністю у сучасному місті (Нью-Йорк: Доміно парк) (Рис. 3).



Рис. 1. Територія покинутого заводу. Сучасний парк Heito 1909. Джерело: (Талан-Шевченко, 2023)



Рис. 2. Парк Landschaftspark. Джерело: (Latz, 2017)



Рис. 3. Нью-Йорк: Доміно парк. Джерело: (Ievik, 2018)

Аналіз проєктів зарубіжних дизайнерів свідчить про те, що їхні концепції зазвичай ґрунтуються на збереженні історії попередніх промислових територій. Якщо історія втрачена, то індустріальні споруди постають лише як декорації до певних сценаріїв. Промислові артефакти можна відтворити за допомогою елементів з інших заводів задля підтримання зв'язку з історією. Проєкти завжди враховують концепцію орієнтації на місцевих мешканців — їхні потреби в активному/пасивному відпочинку, необхідність дитячих зон тощо.

Слід зауважити, що в Україні майже не існує парків відпочинку, перероблених з покинутих заводів. Тому є необхідність трансформації територій старих та зруйнованих заводів і фабрик на сучасні зони відпочинку, створення зручних і комфортних місць для зняття стресу від війни. Зазвичай територія колишнього заводу або забудовується житлом, або перетворюється на інноваційний чи технопарк. Найбільш вдалі реалізовані проєкти — це UNIT.City, «Промприлад. Реновація», Артзавод «Механіка. Інша Земля». Інноваційний парк UNIT.City розпочав роботу

у 2017 році на території Київського мотоциклетного заводу. Заснований в 1945 році на базі бронетанкового заводу, він виробляв мотоцикли та експериментальні моделі техніки. У першій черзі UNIT.City були IT-академія, бізнес-кампус В8, івент-простір, кафе та спортхаб. Одним із перших резидентів став фаблаб FABRICATOR. У 2018 році Київрада виділила 22,2 гектара землі в оренду під офісно-житлову забудову, і розпочалася масштабна трансформація. Для кампусу В8 ревіталізували один із корпусів заводу, але решта об'єктів не відповідала сучасним вимогам енергоефективності, тому більшість нерухомості будували з нуля. Про мотоциклетний завод нагадує димова труба, яка тепер арт-об'єкт — «Маяк інновацій» (Інноваційний парк UNIT.City, б.д.). Попри те, що на території інноваційного парку створено паркову зону, вважати це повноцінним парком неможливо, оскільки сам парк є другорядним щодо інноваційних будівель і затиснутий між цими спорудами. Цей невеличкий парк є доповненням до інноваційного парку і не має самостійної цінності (Рис. 4).



Рис. 4. Парк UNIT.City. Джерело: (Інноваційний парк UNIT.City, б.д.)

З метою розробки стратегії розвитку українських міст в Україні заснована некомерційна міждисциплінарна платформа післядипломної освіти — Школа урбаністики CANactions. Вона спрямовує свою діяльність на створення нових умов для отримання досвіду з сучасної урбаністики. Перша Школа урбаністики проходила з 14 вересня до 18 грудня 2015 року в Івано-Франківську за підтримкою платформи «Тепле Місто», що об'єднує ініціативних мешканців міста, які не мають досвіду в реалізації власних проєктів, але мають бажання робити у місті корисні зміни. Вибір міста визначив рейтинг сприятливих міст України для ведення бізнесу 2020 року, який, за версією Forbes, очолив саме Івано-Франківськ. Цьому посприяла ревіталізація заводу «Промприлад», який трансформували в інноваційний центр, офіси та публічні простори.

Ініціативна команда у співпраці з платформою «Тепле Місто» розробляла для міста урбан-конституцію, зокрема досліджувала постіндустріальні зони та можливості їх використання. Колись на заводі у центрі Івано-Франківська виробляли різне — від газових лічильників та мікросхем до парасольок. З 1990-х років його продавали частинами під офіси, житлову забудову, ТЦ тощо. Засновник архітектурної школи CANactions В. Зотов запропонував переосмислити невикористану промислову зону керівнику платформи «Тепле Місто» Ю. Філюку, і згодом ця зона стала СЕО «Промприлад. Реновація» (Промприлад. Реновація, б.д.) (Рис. 5).

Як і в попередньому разі, можна спостерігати, як промислова територія перетворюється на інноваційний простір, де парку, хоча і виділена самостійна ділянка, відведена другорядна роль, скоріше як ре-



Рис. 5. Промприлад. Реновація. Джерело: (Промприлад. Реновація, б.д.)

креаційна зона для працівників, ніж міський парк.

Процеси, пов'язані з відновленням постіндустріальних зон, характерні і для міста Харкова. Починаючи з кінця XIX ст. і приблизно до середини XX ст. Харків переживав період індустріалізації, після якого у місті лишилася велика кількість покинутих промислових зон. Найбільшими з них є заводи: «Серп та молот», від якого лишився пустир; завод Малишева та прилеглі промисловості, від яких частково лишилися цехи, що зараз розвиваються як культурно-розважальний центр; Харківський тракторний завод (далі — ХТЗ), який підлягає реновації. Заслуговує на увагу приклад трансформації території артзаводу «Механіка. Інша Земля», що вважається інкубатором креативних індустрій. Креативний простір постав на місці цехів Харківського

паровозобудівного заводу (далі — ХПЗ), що його 1895 року побудували французькі машинобудівники Стефан і Філіп Буе в часи «залізничного буму». Крім паровозів, на ХПЗ виготовляли сільськогосподарську техніку, двигуни внутрішнього згоряння. У часи Першої світової війни завод виробляв снаряди, міни, транспортні вагони. У часи Другої — виробництво перемістили на Урал, де створили легендарні танки Т-34. У 1978 році ХПЗ перейменували на «Завод імені В.О. Малишева». З 1990-х і до процесу ревіталізації заводські цехи використовували як складські приміщення. Зараз колишні цехи заводу та те, що від них залишилось, використовуються для різноманітних культурно-розважальних заходів як у приміщенні, так і просто неба (Беликова и др., 2021) (Рис. 6).

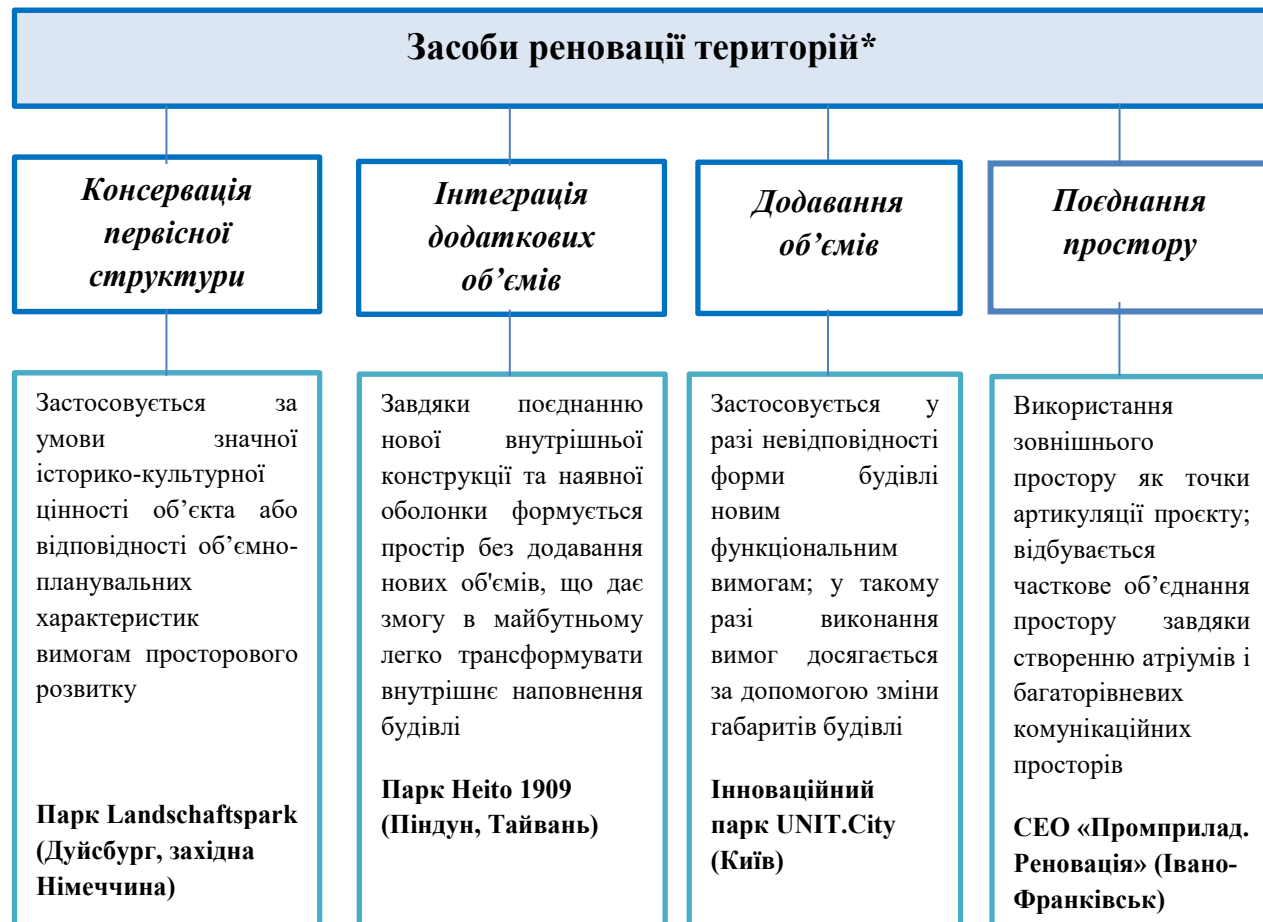


Рис. 6. Парк Артзаводу «Механіка. Інша Земля». Джерело: (Беликова и др., 2021)

Більша частина заводу використана під концертні майданчики, різноманітні клуби та ін. На території є відкритий парк, який утворено на місці зруйнованого цеху. В результаті утворився великий відкритий майданчик, оточений заводськими стінами, що вціліли, з розбитим на ньому зеленим газоном. Ця територія має багатофункціональне використання: там розташовуються зони тихого відпочинку, зони фудкорту з барами, влаштовуються сцени для різноманітних святкових заходів тощо. Ця

зона є досить вдалим прикладом замкнутого паркового простору, проте працювати саме як парку заважає розташування, оскільки це закрита територія, на яку не дуже зручно добиратися. Люди або спеціально приїжджають під акції у цьому парку, або ним користуються ті, хто приїхав до інших локацій Артзаводу «Механіка».

У процесі дослідження встановлено, що під час реновації території використовуються такі засоби (Рис. 7):



*Складено авторами на основі монографічного дослідження Гайко та ін. (2021).

Виявлено доцільність використання під час перетворення деградованих територій на парки відповідно таких методів:

– «аплікації» — створення композиційних ґрат, структур на основі наявних конструкцій будівлі;

– «інтеграції» — врізання додаткових об'ємів у структуру будівлі;

– «аналогії» — порівняння проєктованого об'єкта з образними аналогами, прототипами і перенесення принципів з одного об'єкта на інший тощо.

Є декілька концептуальних підходів до відновлення деградованих територій, що визначається їхнім станом на момент реновації, значенням місця та роллю колишнього заводу в місті та країні, а також потребами як місцевої громади, так і громади міста. Серед основних підходів слід назвати: розділення території на паркову та не паркову; часткову або повну рефункціоналізацію промислових об'єктів — повне знищення промислових артефактів та відновлення природи, або виокремлення паркової зони та створення парку малими архітектурними формами; декорації — відношення до минулого більш формально, використовуючи промислові споруди лише як різні декорації; консервацію частини промислових

об'єктів, які не підлягають переосмисленню та становлять загрозу для відвідувачів через токсичне забруднення тощо.

З'ясовано, що під час проєктування парку на місці деградованої території слід аналізувати навколишнє середовище. За умови проживання місцевих жителів навколо парку обов'язково враховувати їх потреби. Слід окреслити два складники: по-перше, парк має приносити користь спільноті, по-друге, максимально не заважати місцевим мешканцям, отже, треба знаходити баланс між потребами відвідувачів та місцевих жителів.

Висновки

Орієнтуючись на європейський досвід, в Україні на часі розв'язання проблеми трансформації старих занедбаних індустріальних територій, оскільки реновація відновлює тканину міста. Крім функції поліпшення життя навколишніх мешканців, такі парки можуть виконувати атрактивну функцію для місцевих жителів та туристів, поліпшуючи стан та якість життя в місті.

Виявлено основні концепції створення парків: 1) орієнтація на місцевих (врахування потреб місцевих мешканців стосовно дизайн-організації

функціональних зон — активного і/чи пасивного відпочинку, дитячих зон тощо; 2) концепція мінімалізму — можливість незначними зусиллями та витратами перетворити деградовану територію на парк відпочинку; 3) концепція збереження автентичності місця або його аналогового копіювання.

Наукова новизна. Визначено основні підходи до перетворення колишніх промислових територій на парки відпочинку: збереження історій; декорації — використання промислових артефактів лише як декорацію до парку; мінімалізм — перетворення несуттєвими змінами промислової території на парк відпочинку; відновлення природи — повне знищення промислового шару та повернення території до природного стану; створення арт-об'єктів, схожих на промислові, якщо нічого не збереглося. Результати дослідження дають змогу резюмувати, що наявність зон відпочинку — це якість життя та роботи, тому необхідно посилити увагу до важливої тенденції трансформації зруйнованих та занедбаних територій заводів і фабрик, надати можливість створення у великих містах парків, доступних і зручних для людей. Тому перспективою подальших досліджень стане розробка проєкту трансформації ділянки колишньої меблевої фабрики міста Харкова.

Список посилань

- Беликова, М. В., Сторожук, С. С., Глазырин, В. Л., & Корой, Ю. В. (2021). Реновация промышленных территорий. *Містобудування та територіальне планування*, 78, 54–64. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.78.54-64>
- Гайко, Ю. І., Гнатченко, Є. Ю., Завальний, О. В., & Шишкін, Е. А. (2021). *Реновация промислової забудови та її адаптація до сучасного міського середовища* [Монографія]. Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова.
- Горблюк, С. (2020). Ревіталізація міста: сутність та ключові характеристики. *Збірник наукових праць Національної академії державного управління при Президентові України*, 2, 34–41.
- Друге дихання міста: як старі об'єкти змінюються та збирають навколо себе людей.* (2021, 11 листопада). Економічна правда. <https://www.epravda.com.ua/projects/enso/2021/11/11/679382/>
- Заславська, К., Бучковський, А., & Водолазький, А. (2020, 9 квітня). *Як ревіталізація робить збиткові промислові об'єкти привабливими для інвестицій*. Delo.ua. <https://delo.ua/business/revitalizacija-v-ukrajinskijumovah-vid-ideji-do-367235/>
- Інноваційний парк UNIT.City. (б.д.). *Про UNIT.City*. Взято 13 січня 2024 року з <https://unit.city/about/>

- Левченко, О. (2020). Ревіталізація: історія, досвід і перспективи просторового розвитку. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, 2(12), 305–310.
- Промприлад. Реновация. (б.д.). *Про проєкт*. Взято 9 січня 2024 року з <https://promprylad.ua/ua/>
- Сторожук, С. С. (2018). *Принципи рекреаційного використання депресивних господарських територій приморських міст (на прикладі міста Одеси)* [Дисертація кандидата архітектури, Київський національний університет будівництва і архітектури].
- Талан-Шевченко, Л. (2023, 12 апреля). *Ландшафтний парк с промисловими елементами в Тайване*. Royal Design. <https://royaldesign.ua/ru/landshaftnyiy-park-s-promyishlennymi-elementami-v-tayvane.bX8Hr/>
- Bracken, J. (2014). *The Important Difference between Change and Transition*. Quality Texas Foundation. <http://quality-texas.org/wp-content/uploads/2014/11/The-Important-Difference-between-Change-and-Transition.pdf>
- Corniello, A., & Ducci, D. (2019). Hydrogeochemical characterization of the urban coastal aquifers of Napoli (southern Italy): An overview. *Acque Sotterranee, Italian Journal of Groundwater*, 8(1), 11–19. <https://doi.org/10.7343/as-2019-375>
- Dupper, I., & Latz, T. (2021). Re-think the ex-ILVA landscape. Bagnoli's public park, Naples 2021. *Ri-Vista*, 2, 222–237.
- Hartig, T., Mitchell, R., de Vries, S., & Frumkin, H. (2014). Nature and health. *Annual Review of Public Health*, 35, 207–228. <https://doi.org/10.1146/annurev-publhealth-032013-182443>
- Latz, P. (2017). *Rust Red: The Landscape Park Duisburg-Nord*. Hirmer.
- levik. (2018, 22 августа). Нью Йорк: Домино парк на месте мрачного завода. *Levik.blog*. <https://levik.blog/452681.html?from=sds>

References

- Belikova, M. V., Storozhuk, S. S., Glazyrin, V. L., & Koroi, Yu. V. (2021). Renovatsiya promyshlennykh territorii [Renovation of industrial areas]. *Urban Development and Spatial Planning*, 78, 54–64. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.78.54-64> [in Russian].
- Bracken, J. (2014). *The Important Difference between Change and Transition*. Quality Texas Foundation. <http://quality-texas.org/wp-content/uploads/2014/11/The-Important-Difference-between-Change-and-Transition.pdf> [in English].
- Corniello, A., & Ducci, D. (2019). Hydrogeochemical characterization of the urban coastal aquifers of Napoli (southern Italy): An overview. *Acque Sotterranee*,

- Italian Journal of Groundwater*, 8(1), 11–19. <https://doi.org/10.7343/as-2019-375> [in English].
- Druhe dykhannia mista: Yak stari obiekty zminiuiutsia ta zbyraiut navkolo sebe liudei* [The city's second breath: How old objects change and gather people around them]. (2021, November 11). *Ekonomichna pravda*. <https://www.epravda.com.ua/projects/enso/2021/11/11/679382/> [in Ukrainian].
- Dupper, I., & Latz, T. (2021). Re-think the ex-ILVA landscape. Bagnoli's public park, Naples 2021. *Ri-Vista*, 2, 222–237 [in English].
- Haiko, Yu. I., Hnatchenko, Ye. Yu., Zavalnyi, O. V., & Shyshkin, E. A. (2021). *Renovatsiia promyslovoi zabudovy ta yii adaptatsiia do suchasnoho miskoho seredovyscha* [Renovation of industrial buildings and their adaptation to the modern urban environment] [Monograph]. O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv [in Ukrainian].
- Hartig, T., Mitchell, R., de Vries, S., & Frumkin, H. (2014). Nature and health. *Annual Review of Public Health*, 35, 207–228. <https://doi.org/10.1146/annurev-publhealth-032013-182443> [in English].
- Horbliuk, S. (2020). Revitalizatsiia mista: sutnist ta kliuchovi kharakterystyky [Urban revitalization: Essence and key characteristics]. *Journal of Research Papers of the National Academy for Public Administration under the President of Ukraine*, 2, 34–41 [in Ukrainian].
- Innovatsiynyi park UNIT.City. (n.d.). *Pro UNIT.City* [About UNIT.City]. Retrieved January 13, 2024, from <https://unit.city/about/> [in Ukrainian].
- Latz, P. (2017). *Rust Red: The Landscape Park Duisburg-Nord*. Hirmer [in English].
- Levchenko, O. (2020). Revitalizatsiia: Istoriia, dosvid i perspektyvy prostorovoho rozvytku [Revitalization: History, experience and perspectives of spatial development]. *Bulletin of Student Scientific Society*, 2(12), 305–310 [in Ukrainian].
- levik. (2018, August 22). N'yu Iork: Domino park na meste mrachnogo zavoda [New York: Domino Park on the site of a gloomy factory]. *Levik.blog*. <https://levik.blog/452681.html?from=sds> [in Russian].
- Promprylad. Renovatsiia. (n.d.). *Pro proekt* [About the project]. Retrieved January 9, 2024, from <https://promprylad.ua/ua/> [in Ukrainian].
- Storozhuk, S. S. (2018). *Pryntsypy rekreatsiinoho vykorystannia depresyvykh hospodarskykh terytorii pryvorskykh mist (na prykladi mista Odesy)* [Principles of recreational use of depressed economic territories of seaside cities (on the example of the city of Odessa)] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Construction and Architecture] [in Ukrainian].
- Talan-Shevchenko, L. (2023, April 12). *Landshaftnyi park s promyshlennymi elementami v Taivane* [Landscape park with industrial elements in Taiwan]. Royal Design. <https://royaldesign.ua/ru/landshaftnyiy-park-s-promyshlennymi-elementami-v-tayvane.bX8Hr/> [in Russian].
- Zaslavska, K., Buchkovskiy, A., & Vodolazkyi, A. (2020, April 9). *Yak revitalizatsiia robyt zbytkovi promyslovi obiekty pryvablyvymy dlia investytsii* [How revitalization makes unprofitable industrial facilities attractive for investment]. Delo.ua. <https://delo.ua/business/revitalizacija-v-ukrajinskikh-umovah-vid-ideji-do-367235/> [in Ukrainian].

Strategy of Modern Architectural and Landscape Design: Synthesis of Traditional and Innovative Tendencies

Viktor Severyn^{1*}, Nadiia Severyn²

¹Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine,

²National Technical University «Kharkiv Polytechnic Institute», Kharkiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to analyse the reasons for the actualisation of the problem of design formation in degraded industrial territories, to find out the features of transformations of abandoned and destroyed buildings of former plants and factories, to determine the main techniques and methods of modification and development of territories. *Results.* The foreign and domestic experience of transforming degraded industrial areas into modern recreation parks is analysed. The relevance of the research topic is proven, the expediency of transforming destroyed and abandoned industrial areas into recreation parks in Ukraine is grounded. The main techniques and methods used in the renovation of such areas are identified. Parks created on abandoned sites left over from the previous industrial era beautify cities, improve the condition and living quality of people, perform an attractive function. *Scientific novelty.* The main approaches to the transformation of former industrial territories into recreation parks are defined: preservation of history; decorations — usage of industrial artifacts only as decorations for the park; minimalism — modification of an industrial area into a recreation park with

only simple changes; restoration of nature — complete destruction of the industrial layer, and return of the territory to its natural state; creating art objects similar to industrial ones, if nothing preserved. *Conclusions.* It is found out that one of the main factors for creating parks at the degraded territories location is a memory: memory of place, memory of space, history of factories. The clarified theoretical and practical world experience contributes to the transformation of industrial zones into recreation parks in Ukraine. The offered techniques and methods can be useful in the design of recreation parks on the site of degraded industrial sites in Ukraine. *Keywords:* design; architectural and landscape design; renovation; revitalisation; degraded industrial areas; parks on the site of former factories

Відомості про авторів

Віктор Северин, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0003-0049-0815, e-mail: viktorseverin21@gmail.com

Надія Северин, кандидат філософських наук, доцент, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут», Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-4802-1738, e-mail: severin.nadiya@gmail.com

Information about the authors

Viktor Severyn*, PhD in Art History, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-0049-0815, e-mail: viktorseverin21@gmail.com

Nadiia Severyn, PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor, National Technical University “Kharkiv Polytechnic Institute”, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4802-1738, e-mail: severin.nadiya@gmail.com

*Corresponding author





Системні знання з історії театрального мистецтва Західної Європи та США

Катерина Юдова-Романова

Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна

Для цитування

Юдова-Романова, К. (2024). Системні знання з історії театрального мистецтва Західної Європи та США [Рецензія на книгу *Історія театру Західної Європи і США*, Н. Владимирової]. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 195–200. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306809>



Посібник «Історія театру Західної Європи і США» авторства Наталії Владимирової пропонує читачам інформативний огляд історії театрального мистецтва від античних часів до середини XIX ст. Авторка об'єднала власні знання з історії зарубіжного та українського театру та для створення посібника, що безумовно стане невіддільною частиною навчального процесу для багатьох здобувачів культурних і мистецьких спеціальностей.

Н. Владимирово (2024) звертає увагу на головні етапи розвитку театрального мистецтва як у Європі, так і в Сполучених Штатах. Вона детально аналізує античний театр, театральну культуру середньовіччя, епохи Відродження, Просвітництва та романтизму. Кожен розділ включає цивілізаційний історичний огляд, аналіз театральних течій та важливих літературних джерел. Важливим є те, що авторка не обмежується лише переказом історичних фактів, але й робить акцент на аналізі впливу театральних особистостей та інституцій на розвиток театрального мистецтва, залучаючи до тексту біографічні дані про видатних митців і відомих творчих особистостей кожного періоду.

Посібник містить перелік україномовних творів вітчизняних на зарубіжних авторів, які висвітлювали різні аспекти еволюції західноєв-

ропейського та північноамериканського театрального мистецтва, що сприятиме розширенню культурно-мистецького кругозору студентів у процесі подальшого поглибленого вивчення історії світової театральної спадщини.

У розділі 1 «*Античний театр Європи*» викладено театральну культуру Давньої Греції та Давнього Риму. Тут ретельно розглянуто історію розвитку театру в Давній Греції докласичного, класичного, елліністичного та імператорського періодів — міфологічні, соціальні та філософсько-естетичні аспекти театральної культури Давньої Греції, внесок у театральне мистецтво видатних драматургів, зокрема Есхіла, Софокла, Евріпіда та Арістофана. Особлива увага приділяється характеристикам театральних споруд, творчо-організаційним підходам до постановок та їхнім художньо-постановочним елементам.

Аналізуючи розвиток театральної культури Давнього Риму — період Республіки та імператорський період — авторка підкреслює відмінності між римським і грецьким театром, зосереджується на творчості таких драматургів, як Тіт Макцій Плавт і Публій Теренцій Африкан. Також описано організацію вистав, архітектурні особливості театральних споруд та різні жанри римського театру.

У підсумку до розділу окреслено вплив античної культури на світовий театр, включаючи український, важливість античної спадщини для подальшого розвитку сучасного театру.

Розділ 2 «*Театр доби Середньовіччя*» розповідає про театральну культуру в цей період історії людства, зокрема розвиток релігійної драми та її сценічне втілення, а також про світський театр Європи. Тут ідеться про широкий спектр явищ — боротьбу церкви з «поганством» та мандрівними акторами, про зростання кількості театральних елементів у виконанні релігійних обрядів, про особливості творчості вагантів, яка була скерована проти чинних церковних догм. Представлено також аналіз жанрів релігійної драми, їхніх сюжетів та форматів.

Окремим предметом вивчення стали особливості організації вистав, зокрема діяльність «братств» та комітетів у підготовці містерій. Також наголошено на організації сценічного простору й використанні театральної бутафорії, реквізиту та костюмів у містеріях.

Описуючи розвиток світського театру в Європі, авторка подає історію появи трагікомедій та фарсів, роль у цьому процесі творчості Адама де ла Аля та вплив цих жанрів на музичний театр Франції.

Варто зауважити, що в усіх без винятку розділах читачеві запропоновані певні рефлексії з історії зарубіжного театру на український контекст, виходячи з фактів, що свідчать про певну асиміляцію української театральної традиції. Таким чином підкреслено, що, розвиваючись на основі національних та культурних джерел, український театр водночас вбирав у себе окремі рефлексії європейської театральної культури, зокрема доби Середньовіччя. Це, безсумнівно, сприяло багатогранному розвитку та збагаченню української культурної спадщини.

У розділі 3 «*Театр епохи Відродження*» по-своєму в п'яти його підрозділах послідовно розглянуто історію італійського, іспанського, англійського, німецького та французького театру цього періоду. У вступі до розділу означено специфіку формування ренесансного світогляду в Західній Європі та перехід від феодально-релігійної культури до гуманістичних ідеалів, які сприяли динамічному розвитку художніх стилів.

Звертаючись до детального огляду історії італійського театру, Н. Владимірова структурує запропонований читачеві матеріал за такими напрямками: драматургія (трагедія та комедія), театральна архітектура й сценічний майданчик, специфіка діяльності професійних акторів італійського театру, жанрові особливості пасторалі, опе-

ри та комедії дель арте. Загальна мета цього підрозділу — показати важливий внесок італійського театру Відродження як явища, що суттєво вплинуло на світову театральну культуру та сформувало головні аспекти професійного театру.

У наступному підрозділі, присвяченому розвитку іспанського театру, авторка описує зародження театральної справи в країні, заснування перших театральних труп та розвиток професійного театру. Проаналізовано роль видатних іспанських драматургів, таких як Лопе де Рueda, Мігель Сервантес де Сааведра, Лопе де Вега, Тірсо де Моліна та Педро Кальдерон у формуванні іспанської театральної культури. У тексті висвітлено аспекти організації театральних вистав, зокрема місця їхнього проведення, декорації та костюми акторів, а також соціально-культурні норми епохи, що впливали на театральну практику.

У наступному підрозділі подано огляд розвитку англійського театру в епоху Відродження з зосередженням на еволюції його різних жанрів та форм. Тут підкреслено вплив гуманістичних ідеалів на формування англійської театральної сцени, починаючи з вистав студентів Кембриджа та Оксфорда.

Окремо авторка висвітила розвиток різних жанрів театру, зокрема комедії та трагедії, внесок видатних драматургів Крістофера Марло та Вільяма Шекспіра у формування та вдосконалення театрального мистецтва. Особливий акцент зроблено на різноманітності театральних форм та стилів театральної культури, а також на архітектурі театрів того часу та їхній організації.

У підрозділі «Німецький театр» подано історію театру цієї країни, починаючи з розвитку народної драми та народних ігор, що відбувалися під час святкування різних церковних свят. Підкреслено значну роль мейстерзингерів, акцентовано на впливі англійських театральних труп на розвиток німецької театральної сцени епохи Відродження. Також відзначено вагомий внесок у розвиток національного театрального мистецтва Йоганна Фельтена, який заснував перший німецький придворний театр.

У завершальному підрозділі розділу про історію європейського театру епохи Відродження описано розвиток театральної культури Франції епохи класицизму, зокрема значення творчості видатних французьких драматургів П'єра Корнеля, Жана Расіна та Мольєра у формуванні класичного театрального репертуару. Розглянуто принципи класицизму, їхню відповідність політичним реаліям доби абсолютизму та вплив політичних діячів, зокрема кардинала Рішельє, на розвиток театру.

Звертаючись до аналізу творчості Мольєра та визначення його історичного внеску в розвиток театральної мистецтва, авторка висвітлює різноманітні аспекти діяльності митця як реформатора сцени — драматургічний, антрепренерський, постановчий та акторський.

Окремий пункт підрозділу присвячено постановчій культурі та техніці акторського виконання класицистичного театру. Не залишилися поза увагою авторки французький придворний балет і французька опера.

У завершальній частині розділу відзначено великий внесок українських митців у процес цивілізаційного обміну культурно-мистецькими досягненнями європейського театру епохи Відродження, зокрема через їхню перекладацьку діяльність.

У розділі 4 «*Театр епохи Просвітництва*» Н. Владимірова висвітлює історію англійського, французького, італійського та німецького театрального мистецтва. Вступ до розділу містить загальну характеристику періоду та його вплив на формування ідеалу освіченої людини. Також акцентовано увагу на проявах раціоналізму та зростальному інтересі до зображення життєвої правди в естетиці Просвітництва, що вплинуло на розвиток реалізму та сентименталізму: «Характерною ознакою естетики Просвітництва виступає раціоналізм», — зазначає авторка (Владимірова, 2024, с. 110).

У першому підрозділі проаналізовано еволюцію англійського театру, підкреслено вплив пуританства на театральне життя. Авторка відзначає діяльність видатних англійських драматургів (Джордж Лілло, Едвард Мур, Джон Гей, Річард Шерідан та ін.) та акторів (Елеонора Гвін, Елізабет Баррі, Томас Беттертон, Девід Гаррік, Чарльз Маклін, Джеймс Куїн та ін.). Також досліджено творчо-організаційні здобутки театрів-монополістів Друрі-Лейн та Ковент-Гарден, що зробили значний внесок у розвиток європейського театрального мистецтва. Усі ці аспекти спрямовані на висвітлення важливості англійського театру як засобу культурного та соціального прогресу в період Просвітництва.

У другому підрозділі докладно проаналізовано театральну культуру Франції XVIII ст. Зосереджуючись на впливі філософських течій, авторка особливу увагу приділяє їхнім рефлексіям у театральній культурі. Так, наприклад, підкреслено вплив філософської думки Жана-Жака Руссо та Вольтера на розвиток французького театрального мистецтва та культурного життя Франції загалом у XVIII ст. У підрозділі висвітлено різні аспекти

еволюції театральної культури Франції епохи Просвітництва та роль видатних особистостей у цьому процесі.

У третьому підрозділі цього розділу навчального посібника розглянуто історію італійського театру епохи Просвітництва. Авторка досліджує різноманітні жанри театральних видовищ, зокрема оперу, балет, комедію дель арте, комічну оперу та інтермедію. Особливу увагу приділено особливостям театрального життя Венеції, де «... театральні будинки перебували у власності аристократії, а ціни на драматичні вистави були значно нижчими, ніж на оперні. У партері стояли нумеровані лавки, а в ложах – навіть м'які меблі» (Владимірова, 2024, с. 141).

Також у розділі висвітлено історію італійської драматургії цього періоду, зокрема творчість Карло Гольдоні та його реформи театрального мистецтва. Представлені також порівняльні характеристики творчих методів та драматургії Карло Гольдоні та Карло Гоцці.

У підрозділі проаналізовано реформи в галузі театрально-декораційного мистецтва, що відбулися в Італії у XVIII ст., виокремлено значення доробку родини архітекторів і художників родини Бібієна, які суттєво вплинули на театральну естетику того часу.

У четвертому підрозділі проведено дослідження історії розвитку німецького театру в XVIII ст. з фокусом на внесок видатних діячів культури, таких як Готтольд-Ефраїм Лессінг, Йоганн-Вольфганг Гете та Фрідріх Шіллер. Авторка здійснила аналіз їхньої драматургії, театрального реформ та організаційної діяльності. У процесі аналізу особливу увагу приділено тому, як ідеї цих митців були відображені у німецькому театрі як майданчику для формування та втілення моральних цінностей.

У параграфі «Театр і сценічне мистецтво» висвітлено особливості виконавської та теоретико-організаційної діяльності таких діячів німецької сцени епохи Просвітництва, як Кароліна Нейбер, Конрад Екгоф, Конрад Аккерман, Фрідріх-Людвіг Шредер, Август Вільгельм Іффланд та ін.

Останнім розділом навчального посібника є розділ 5, який присвячений історії *європейського театру у період з кінця XVIII до першої половини XIX ст.*, що характеризується переважанням романтизму та реалізму в мистецтві. У цьому розділі Н. Владимірова продовжує розглядати розвиток театральної культури в Європі та стисло представляє історію театру «Північно-Американських Сполучених Штатів»¹.

¹ Хоча, на нашу думку, тут більш доречним було б використати словосполучення «Сполучені штати Північної Америки» (United States of North America) – така назва вживалась наприкінці XVIII або нині загальноновживаний термін «Сполучені Штати Америки» (United States of America).

У вступі розглянуто вплив Французької буржуазної революції на західноєвропейський театр зазначеного періоду. Акцентовано, що революційні події сприяли розширенню тематики драматургії, зростанню уваги до соціальних проблем та виникненню нового типу героя. «Приблизно з 30-х років XIX століття поруч з романтичним героєм та темою трагічного конфлікту особистості зі світом, паралельно увиразнюється й інший художній напрям — реалізм», — зазначає авторка (Владимирова, 2024, с. 162).

Звертаючись до аналізу розвитку французького театру, авторка акцентує увагу на важливих трансформаціях, спричинених революційними змінами в суспільстві. Значний внесок у цей процес зробили своєю різножанровою творчістю такі визначні митці, як Віктор Гюго, Проспер Меріме де Віньї, Альфред де Мюссе, Олександр Дюма-батько, Оноре де Бальзак, Огюстен Ежен Скріб, Еміль Ож'є, Олександр Дюма-син та ін.

У підрозділі також розглянуто роль і місце театру та сценічного мистецтва у Французькій революції 1789–1794 рр., особливість конфлікту між традиційним театром та новими течіями, що виникли у суспільстві після революційних змін. Авторка також висвітлює реформи в акторському мистецтві, зокрема здійснені Франсуа-Жозефом Тальмою. Ці реформи дали можливість окремим митцям, таким як М-ль Марс, М-ль Жорж та Рашель, розвинути свої здібності у різних жанрах, створюючи сценічні образи в комедіях Мольєра та трагедіях, що відрізнялися глибоким внутрішнім наповненням та емоційною виразністю.

Варто зауважити, що Н. Владимирова (2024) коротко звертається й до історії оперного мистецтва Франції, зокрема зазначаючи: «Надзвичайно цікаво й виразно позначилося поширення романтизму й на оперному мистецтві Франції. У цей час виникає жанр «великої опери», утворенню якої чималою мірою сприяла діяльність театру “Гранд-Опера”» (с. 176).

У підрозділі, присвяченому історії німецького театру, авторка констатує, що події Французької революції вплинули на суспільно-політичне життя країни, сприяючи появі демократичних тенденцій та романтичних напрямів у мистецтві. Романтизм у німецькому театрі зумовив інтерес до фольклору, історичних сюжетів та національних легенд. Драматурги романтизму, такі як Людвіг Тік, Генріх фон Кляйст, Георг Бюхнер, Карл-Фердинанд Гуцков і Ернст Теодор Амадей Гофман та інші, зробили вагомий внесок у театральну практику, намагаючись подолати догми класицизму та встановити нове розуміння сценічної правди.

Звертаючись до історії діяльності театральних колективів та виконавського мистецтва Німеччини та ролі видатних акторів, режисерів і театральних діячів у цьому процесі, Н. Владимирова (2024) визначає основні тенденції, що вплинули на театральну культуру країни, зокрема впровадження романтичного стилю виконання і вияв реалістичних тенденцій. Також у цьому процесі підкреслено значення діяльності таких митців, як Людвіг Деврієнт, Карл Зейдельман, Карл Іммерман та Франц фон Дінгельштедт.

Щодо австрійського театру зазначено, що він також потужно розвивався, піддавшись впливу соціальних, політичних та романтичних тенденцій. У цей період виникали та успішно діяли провідні драматурги-романтики Франц Грільпарцер та Фердинанд Раймунд, а також актори та режисери, які впливали на театральну культуру країни. До таких належать, наприклад, Софі Шредер та Генріх Лаубе. Особливу увагу приділено Бургтеатру, де відбувалися класичні постановки та простежувався синтез драматичних і музичних елементів. Описано значення театральних колективів у передмісті Відня, які відображали демократичні настрої суспільства.

У наступному підрозділі розглянуто історію англійського театру під час зазначеного періоду та відмічено вплив активного економічного розвитку країни та демократизації суспільства на його подальший розвиток. Також проаналізовано різні етапи утвердження професії режисера в Англії, що значно вплинуло на подальший розвиток європейської режисури.

Щодо діяльності театральних колективів, то в розділі авторка звертається до висвітлення історії двох провідних театрів — Друрі-Лейн і Ковент-Гарден. Ці театри мали монополію на постановку літературної драми, тоді як інші змушені були обмежуватися пантомімою, мелодрамою та фарсом. Особливий акцент зроблено на діяльності акторів-виконавців, зокрема Едмунда Кіна, Вільяма Чарльза Макреді, Семюеля Фелпса, які відіграли значну роль у розвитку театального мистецтва. Також розглянуто діяльність режисерів, зокрема Чарльза Кіна та Елізи Вестріс, які відіграли важливу роль у формуванні й просуванні реалістичних тенденцій в театрі того часу.

Підрозділ «Італійський театр» розповідає про розвиток театальної культури періоду, що відомий як Ріссорджіменто (відродження). В цей час в італійському театрі спостерігається потужний вплив національно-визвольного руху, що позначився на драматургії та сценічному мистецтві. Видатні митці цього періоду, такі як Сільвіо Пелліко, Алессандро Мандзоні, Густаво Модена, Аделаїда

Рісторі та Ернесто Россі значно вплинули на розвиток театральної культури Італії, підіймаючи рівень акторської майстерності, впроваджуючи нові творчі підходи в процес інтерпретації та втілення сценічних образів.

Особливу увагу авторка приділила творчості Томазо Сальвіні, який був видатним трагіком італійського театру XIX ст. Митець відзначався реалістичною манерою виконання та активно пропагував методи «школи переживання».

В останньому підрозділі розглядається розвиток театральної культури в США. На початковому етапі вплив на неї суттєво справляли західноєвропейські театри, зокрема англійський і французький. Значну роль у розвитку американської драми відіграв Вільям Данлеп, якого називають «батьком американської драматургії». Після повернення до США з Європи він працював над перекладом і адаптацією французьких і німецьких п'єс, що сприяло активізації театральної справи в країні. Крім того, у підрозділі коротко описуються творчість інших видатних драматургів та митецькі досягнення, таких як Роберт Монтгомері Берд, Джордж Генрі Бокер і Анна Кора Моуетт. Особлива увага приділяється численним постановкам роману Гарріет Бічер-Стоу «Хатина дядька Тома», що є важливим внеском у театральну сцену того періоду, оскільки піднімав питання рабства й соціальної справедливості.

Н. Владимірова (2024) також звертає увагу на вплив творчості видатних акторів і акторок на розвиток американського театру. Особлива увага приділяється Юнію Бруту Буту і Едвіну Форресту, які допомогли популяризувати романтичний стиль в американському театрі. Також згадуються Шарлотта Кашмен і Айра Олдрідж, які грали важливу роль у популяризації американського театру в Європі. На завершення розділу зазначається відзеркалення американської театральної культури в українському театрі.

Виходячи зі змісту навчального посібника — його загальної наскрізної структурної побудови, тематики, виокремлених ідей та культурно-мистецьких концептів — можна стверджувати, що авторка цілісно, послідовно та аргументовано подає історію театру Західної Європи й США. Запропонований для вивчення матеріал посібника безперечно має переконливе інформаційне наповнення й науково обґрунтований сенс, що робить його корисним як для цільової аудиторії здобувачів вищої освіти навчальних закладів культури й мистецтв, так і для широкого кола шанувальників театрального мистецтва.

Чіткий стиль написання та логічно-послідовний підхід до викладення матеріалу сприяє його

засвоєнню читачем. У цьому контексті позитивним є й відсутність переказів змісту драматичних творів, чим іноді хиблять інші автори. Запропонований авторкою підхід — надання коментаря-анотації без розкриття змісту — стимулює до прочитання літературних першоджерел.

Залишаючи зауваження щодо позитивних аспектів, варто зауважити, що однією з найпривабливіших особливостей цього посібника є всебічне висвітлення авторкою історії різних театральних жанрів. Це надає можливість відчувати багатогранність і різноманітність мистецьких процесів, які позначені унікальністю кожного жанру. Такий підхід надає можливість вивчати та усвідомлювати різноманітність театральних форм у контексті культурного розвитку різних періодів історії.

Також слід зазначити, що посібник успішно змішує різні аспекти театру, такі як драматургія, виконавське мистецтво та режисура, з питаннями організації театральної справи та архітектурних аспектів. Це допомагає створити цілісне та глибоке розуміння театрального процесу.

Зауважимо, що сьогодні в Україні існує досить обмежений перелік сучасної україномовної навчальної літератури з історії зарубіжного театру. Серед таких видань варто згадати десяте перевидання «Історії театру» Оскара Г. Брокетта, та Франкліна Г. Гілді (2014), програму-конспект Наталії Владимірової «Історія театру Західної Європи і США» (2005а, 2005б), навчальні посібники Ганни Веселовської (2014), Галини Миленької (2007), перевидання підручника Людмили Дмитрової (1929/2006). Звертаємо також увагу на те, що немає в українському перекладі знаного в світі видання «Оксфордська ілюстрована історія театру» (Brown, 2001). Тож можна стверджувати, що запропонований Наталією Владиміровою (2024) навчальний посібник «Історія театру Західної Європи і США» (частина 1) не має аналогів, що, безперечно, підкреслює його оригінальність і цінність.

Висловимо також побажання авторці та видавництву за можливості розширити ілюстративний матеріал, адже читачеві запропоновано лише п'ять кольорових ілюстрацій, що, звісно, недостатньо для повного візуально-образного сприйняття та розуміння історичних процесів театрального мистецтва.

Вважаємо також можливим додавання кількох тестів у кінці кожного розділу, це методологічно збагатило б дидактичний складник цього посібника. Такий підхід сприяв би більш ефективній організації роботи здобувачів у процесі засвоєння навчального матеріалу через самоперевірку отриманих знань.

У підсумку варто зазначити, що посібник «Історія театру Західної Європи і США» авторства Наталії Владимирової (2024) видається надзвичайно цінним ресурсом для всіх, хто цікавиться театральним мистецтвом та його історією. Він не тільки розкриває глибину та різноманіття театральної культури, але й надає інструменти для аналізу та рефлексії над її еволюцією. Глибоке розуміння та оцінка багатогранності театральної сцени в минулому і в сьогоденні сприяють інтеграції різних аспектів історії та театрального мистецтва. Цей посібник є не лише важливим джерелом знань, але й натхненням для подальших досліджень та вивчення театральної спадщини.

Список посилань

- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (10-те вид.) (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів & Г. Шашків, пер.). Літопис.
- Веселовська, Г. (2014). *Сучасне театральне мистецтво*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Владимирова, Н. В. (2005а). *Історія театру Західної Європи і США: програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв* (Ч. 1). Львів.
- Владимирова, Н. В. (2005б). *Історія театру Західної Європи і США: програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв* (Ч. 2). Львів.
- Владимирова, Н. В. (2024). *Історія театру Західної Європи і США: посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв* (Т. К. Щегельська, ред.; Ч. 1). Гордукова І. Є.
- Дмитрова, Л. (2006). *З історії всесвітнього театру: підручна книга* (О. Білецький, ред.). Державне видавництво України. (Оригінальне видання опубліковано 1929)
- Миленька, Г. Д. (2007). *Історія зарубіжного театру (від античності до просвітництва)*. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

Brown, J. R. (Ed.). (2001). *The Oxford illustrated history of the theatre*. Oxford University Press.

References

- Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2014). *Istoriia teatru* [History of the theatre] (10th ed.) (T. Dytyna, N. Kozak, H. Leliv & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Brown, J. R. (Ed.). (2001). *The Oxford illustrated history of the theatre*. Oxford University Press [in English].
- Dmytrova, L. (2006). *Z istorii vsesvitnoho teatru: Pidruchna knyha* [From the history of the world theater: A handy book] (O. Biletskyi, Ed.). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. (Original work published 1929) [in Ukrainian].
- Mylenka, H. D. (2007). *Istoriia zarubizhnogo teatru (vid antychnosti do prosvitnytstva)* [History of foreign theater (from Antiquity to the Enlightenment)]. National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2014). *Suchasne teatralne mystetstvo* [Modern theatre art]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2005а). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA: Prohrama-konspekt dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [The history of the theater of Western Europe and the USA: Program-summary for higher educational institutions of culture and arts] (Pt. 1). Lviv [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2005b). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA: Prohrama-konspekt dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [The history of the theater of Western Europe and the USA: Program-summary for higher educational institutions of culture and arts] (Pt. 2). Lviv [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2024). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA: Posibnyk dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [History of the theater of Western Europe and the USA: A guide for higher educational institutions of culture and arts] (T. K. Shchegelska, Ed.; Pt. 1). Hordukova I. Ye. [in Ukrainian].

Відомості про автора

Катерина Юдова-Романова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2665-390X, e-mail: iudovakateryna@gmail.com

Information about the author

Kateryna Iudova-Romanova, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2665-390X, e-mail: iudovakateryna@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

Наукове видання
Scientific publication

**ВІСНИК
Київського національного
університету культури і мистецтв**

Серія: Мистецтвознавство

**BULLETIN
of Kyiv National University
of Culture and Arts**

Series in Arts

**Випуск
Issue**

50

*Науковий журнал
Scientific Journal*

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Валентина Мамедова / Valentyna Mamedova

Літературний редактор / Literary editor
Людмила Таран / Liudmyla Taran
Анна Рибка / Anna Rybka

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Олена Вапельник / Olena Vapelnyk

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor
Світлана Гурбанська / Svitlana Hurbanska

Редактор із комунікацій / Communications Editor
Олена Скаченко / Olena Skachenko

Дизайн обкладинки / Cover design
Оксана Бережна / Oksana Berezhna

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko

Підписано до друку: 27.06.2024. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 23,48. Обл.-вид. арк. 21,74.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5317

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014