



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

ВІСНИК Київського національного університету культури і мистецтв

Серія: Мистецтвознавство

Науковий журнал

ВИПУСК

51

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 № 9 від 11.12.2024 р.)

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

Ігор Печеранський – д-р філософських наук, професор, 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 Миколаса 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, проф., 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, проф., 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); **Лєся Смирна** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія мистецтв України (Україна); **Тетяна Совгиря** – 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 Хідаятулла** – 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

Рік заснування

Періодичність

Засновник /
адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

2410-1176 (Print)

2616-4183 (Online)

1999

2 рази на рік

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

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

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

arts-series-knukim.pp.ua

arts.series@knukim.edu.ua

+38 (044) 5296138

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. 9, dated 11.12.2024)*

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

Ihor Pecheranskyi – DSc in Philosophy, 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, 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, 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. Konovalets Str., Kyiv, 01133, Ukraine |
| Editorial board address | Scientific Library, 36 Ye. Konovalets 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 Кушнарєв, Олена Скаченко</i> | Не(бездоганний) рукопис: огляд типових помилок у рукописах, що подаються до фахового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» | 8 |
|---|---|---|

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

| | | |
|--------------------------|---|----|
| <i>Світлана Лопухова</i> | Місце вузькоспеціалізованих дисциплін образотворчого освітнього напрямку в сучасній дизайн-освіті | 15 |
| <i>Ольга Олексюк</i> | Інструментальне виконавство як засіб формування духовного потенціалу студентів | 27 |

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

| | | |
|---|--|----|
| <i>Павло Зайцев</i> | Історичні та культурні засади становлення японської фотографії: аналіз постатей, жанрово-стилістичні тенденції та динаміка розвитку в другій половині XIX століття | 34 |
| <i>Максим Клопенко</i> | Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології | 46 |
| <i>Микола Моженко, Лев Рязанцев</i> | Аналіз аудіального складника в анімації Волта Діснея | 57 |
| <i>Ігор Печеранський</i> | Медіаконвергенція та крос-інновації в цифровому аудіовізуальному ландшафті епохи метамодерну: до питання про еволюційну логіку | 67 |
| <i>Артем Хроленко</i> | Відеомонтаж і специфіка глядацького сприйняття: «психологія кадру» та структурні зв'язки в екосистемі кіно | 76 |
| <i>Юлія Шевчук, Роман Артюх</i> | Еволюція засобів виразності в екранному мистецтві (на прикладі кінематографа України другої половини XX століття) | 84 |

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | | |
|---------------------------|--|-----|
| <i>Богдан Жулковський</i> | Стильове розмаїття українського церковно-монодійного співу (на прикладі жанру кондака) | 92 |
| <i>Марія Оболенська</i> | Інтелектуальний контекст у сонаті для альтгорна (валторни або саксофона) з фортепіано П. Гіндеміта | 100 |

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | | |
|--------------------|---|-----|
| <i>Оксана Лань</i> | Пластично-хореографічні конфігурації художніх образів у рок-опері Ю. Саєнка «Вірую» | 108 |
|--------------------|---|-----|

| | | |
|--------------------------------------|--|-----|
| <i>Зоя Макарова, Ольга Білаш</i> | «Українські балети» у творчості Олексія Ратманського | 116 |
| <i>Тетяна Чурніта</i> | Сценічне життя балету «Маруся Богуславка» в постановці Миколи Трегубова 1953 року | 124 |
| ДИЗАЙН | | |
| <i>Андрій Будник</i> | Інтерпретація актуальних воєнних подій студентами-дизайнерами в міжнародних виставкових проєктах | 131 |
| <i>Оксана Пилипчук</i> | Визначення сучасних тенденцій упровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір | 142 |
| <i>Анна Селезньова</i> | Розробка концепт-арту характерного персонажа засобами комп'ютерної графіки | 156 |
| РЕЦЕНЗІЇ | | |
| <i>Тетяна Бойко</i> | Театрознавча мозаїка та ціннісні орієнтири Валентини Заболотної на сторінках науково-популярного видання «Крок за кроком» | 164 |
| <i>Тетяна Пістунова</i> | Народно-музичне мистецтво як самобутнє явище української національної культури | 169 |

CONTENTS

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 51

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

CONTENTS

| | | |
|---|--|---|
| <i>Valerii Kushnarov, Olena Skachenko</i> | Not(flawless) Manuscript: Review of Typical Mistakes in Manuscripts Submitted to the Professional Journal <i>Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts</i> | 8 |
|---|--|---|

ART PEDAGOGY

| | | |
|---------------------------|--|----|
| <i>Svitlana Lopukhova</i> | Place of Narrowly Specialised Disciplines of the Fine Art Educational Direction in Modern Design Education | 15 |
| <i>Olha Oleksiuk</i> | Instrumental Performance as a Means of Forming Students' Spiritual Potential | 27 |

AUDIOVISUAL ARTS

| | | |
|--|--|----|
| <i>Pavlo Zaitsev</i> | Historical and Cultural Foundations of Grounding the Japanese Photography: Analysis of Prominent Figures, Genre-Stylistic Tendencies, Dynamics of Development in the Second Half of the 19 th Century | 34 |
| <i>Maksym Klopenko</i> | Hero Image in "Moral Concern" Cinema: the Problem of Typology | 46 |
| <i>Mykola Mozhenko, Lev Ryazantsev</i> | Analysis of the Audio Component in Walt Disney Animation | 57 |
| <i>Ihor Pecheranskyi</i> | Media Convergence and Cross-Innovations in the Digital Audiovisual Landscape of Metamodern Era: on the Issue of Evolutionary Logic | 67 |
| <i>Artem Khrolenko</i> | Video Montage and Specifics of Audience Perception: "Psychology of the Frame" and Structural Connections in the Film Ecosystem | 76 |
| <i>Yuliia Shevchuk, Roman Artiukh</i> | Evolution of Expression Means in Screen Art (on the Example of Ukrainian Cinematography of the Second Half of the 20 th Century) | 84 |

MUSIC

| | | |
|---------------------------|---|-----|
| <i>Bohdan Zhulkovskyi</i> | Stylistic Variety of Ukrainian Church Monody Singing (on the Example of the Kontakion Genre) | 92 |
| <i>Mariia Obolenska</i> | Intellectual Context in Sonata for Althorn (French Horn or Saxophone) with Pianoforte of P. Hindemith | 100 |

CHOREOGRAPHY

| | | |
|-------------------|--|-----|
| <i>Oksana Lan</i> | Plastic and Choreographic Configurations of Artistic Images in the Rock Opera <i>Viruiu (I Believe)</i> by Yu. Saienko | 108 |
|-------------------|--|-----|

| | | |
|---------------------------------------|---|-----|
| <i>Zoia Makarova, Olha Bilash</i> | “Ukrainian Ballets” in Oleksii Ratmanskyi’s Creativity | 116 |
| <i>Tetiana Churpita</i> | The Scenic life of the Ballet <i>Marusia Bohuslavka</i> in Mykola Trehubov’s Performance (1953) | 124 |
| DESIGN | | |
| <i>Andrii Budnyk</i> | Interpretation of Current War Events by Design Students in International Exhibition Projects | 131 |
| <i>Oksana Pylypchuk</i> | Designation of Modern Trends in Implementing Art Objects into Interior Space | 142 |
| <i>Anna Selezneva</i> | Development of the Concept Art Typical Character by Computer Graphics Means | 152 |
| REVIEWS | | |
| <i>Tetiana Boiko</i> | Theatrical Mosaic and Value Orientations of Valentyna Zabolotna on Pages of the Popular Science Edition <i>Step by step</i> | 164 |
| <i>Tetiana Pistunova</i> | Folk Music Art as a Unique Phenomenon of Ukrainian National Culture | 169 |

Не(бездоганний) рукопис: огляд типових помилок у рукописах, що подаються до фахового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство»

Валерій Кушнар'єв¹, Олена Скаченко^{1*}

¹ Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. Основним джерелом нової інформації в галузі культури й мистецтва є рецензовані фахові журнали. Публікація наукових статей, що містять оригінальні ідеї чи критичну оцінку, сприяє розвитку наукової комунікації та розширює сучасні знання у цій сфері. Інформація про те, що писати, як писати та де публікувати, суттєво підвищує шанси рукопису на публікацію. Ця стаття містить огляд основних помилок авторів, що призводять до відхилення рукопису редакцією наукового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство». У статті подано поради та настанови, що допоможуть покращити якість рукопису загалом, а також кожного окремого розділу статті (анотації, назви, вступу, мети, результатів і висновків).

Ключові слова: наукові комунікації; бібліотечне видавництво; написання наукових статей; причини відхилення рукописів

Для цитування

Кушнар'єв, В., & Скаченко, О. (2024). Не(бездоганний) рукопис: огляд типових помилок у рукописах, що подаються до фахового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 8–14. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318345>

Вступ

Написання рукопису для публікації є останнім етапом дослідження, найважливішою частиною процесу (Lang, 2017). Актуальні, добре структуровані, якісно написані статті допомагають зростанню автора від початківця до авторитетного вченого; сприяють впливу ідей автора на широку наукову спільноту.

Згідно з Леннартом Наке (Nacke, 2023) «Рецензенти та редактори очікують, що роботи значно розширять знання, оскільки основна цінність будь-якої наукової роботи полягає в її здатності збагачувати галузь». Тому відхилення чи відмова у прийнятті наукової статті до публікації не є рідкісним явищем у публікаційному процесі. Редакції журналів аргументують свої рішення, щоб у майбутніх поданнях автори могли покращити якість рукописів.

У цій статті пропонується огляд типових помилок, що призводять до відхилення рукопису редакцією наукового журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство»; подано практичні поради та настанови, що допоможуть покращити якість рукопису.

Результати дослідження

Науковий журнал «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» — це рецензоване періодичне видання, що охоплює всі аспекти мистецтвознавства та його міждисциплінарні практики, приділяючи головну увагу висвітленню основних тенденцій українського та закордонного мистецтвознавства.

Редакція журналу здійснює систематичну консультативну роботу з авторами щодо підготовки й написання рукописів (Наукова бібліотека КНУКіМ, 2019). На сайті журналу розміщені *Шаблон статті* (б.д.), *Керівництво для авторів* (б.д.) стосовно вимог до змісту, структури, оформлення рукопису, його стилю. Для правильного та коректного оформлення посилань у тексті рукопису та Списку посилань розроблено *Настанови щодо цитування* (б.д.).

Однак, незважаючи на зусилля редакції, все ж трапляються факти недотримання авторами вимог щодо змісту/структури/стилю та невідповідність подання критеріям оригінальної дослідницької статті.

Далі розглянемо головні помилки, які призводять до відхилення рукопису та відмови в публікації. Для зручності та наочності причини відмови об'єднані в 4 блоки:

- Невідповідність рукопису фокусу журналу;
- Порушення принципів публікаційної етики;
- Недотримання вимог до змісту/структури/стилю;
- Недотримання вимог до оформлення.

Найбільш поширеною причиною відхилення подання, що встановлюється вже під час первинного перегляду, є **невідповідність рукопису фокусу/тематиці журналу**.

Як зазначено на сайті, журнал публікує оригінальні дослідницькі, оглядові, тематичні статті та рецензії на книги, що охоплюють історію, теорію, практику українського та зарубіжного мистецтва (*Про журнал*, б.д.). Щоб не потрапити до портфеля відхилених статей через **невідповідність рукопису цілям та обсягу журналу** (Рис. 1), необхідно, щоб подання максимально відповідало тематиці журналу, а саме: пропонувало комплексне дослідження художньої діяльності, видів мистецтва, їхньої специфіки; форми й змісту творів мистецтва (Кушнар'єв & Скаченко, 2024, с. 10).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|---|--|
| - Тематика статті не відповідає профілю обраного журналу. | - Створіть список потенційних журналів для подання статті. |
| - Стаття не буде цікава читацькій аудиторії журналу. | - Регулярно переглядайте архіви статей цих журналів. |
| - Висновки будуть цікаві лише спеціалізованій аудиторії, на яку журнал не орієнтується. | - Готуйте роботу, яка б максимально відповідала тематиці обраного журналу. |

Рис. 1. Аргументи щодо невідповідності рукопису цілям та обсягу журналу.

Другою типовою причиною відхилення статті є **відсутність у ній наукової новизни, теоретичного чи практичного значення отриманих результатів** (Рис. 2).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|---|
| - Отримані результати не сприяють подальшому розвитку відповідної сфери знань. | - Виконайте поглиблений Огляд літератури. |
| - Робота не пропонує вагомий внесок в літературу з цього питання. | - Чітко сформулюйте унікальний внесок, тобто те, що відрізняє ваше дослідження від інших. |
| | - Ваше дослідження має доповнювати наявні знання, а не повторювати їх. |

Рис. 2. Аргументи щодо відсутності новизни.

Блок **порушення принципів публікаційної етики** охоплює такі основні причини відмови в публікації:

- *неоригінальність тексту рукопису*;
- *наявність фальсифікованих даних чи джерел*;
- *подання рукопису на розгляд одночасно до двох журналів* (Рис. 3).

| Аргументи редакції: |
|---|
| - Значні частини рукопису вже були раніше опубліковані автором (самоплагіат). |
| - Виявлені фальсифіковані дані. |
| - Цитування оформлені некоректно. |
| - Текст містить забагато прямих цитат тощо. |

Рис. 3. Аргументи щодо порушення принципів публікаційної етики.

Наукова публікація, залежно від її типу, має різну структуру та відповідні елементи. Найбільше причин, що ведуть до відхилення статті, належать до блоку **«Недотримання вимог до структури/змісту/стилю»**.

Згідно з розділом «Вимоги до основного тексту» *Керівництва для авторів* (б.д.): основний текст *дослідницької* статті, що подається до журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство», повинен бути структурований за розділами:

- Вступ (містить Аналіз попередніх досліджень, формулювання Меті статті);
- Результати дослідження;
- Висновки;
- Список посилань;
- References.

Погана організація тексту рукопису (наприклад, відсутність структурних елементів статті) дезорієнтує рецензентів й читачів, може спричинити неправильне тлумачення змісту роботи (Рис. 4).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|---|
| - Не дотримано структуру та порядок основних елементів статті. | - Уважно ставтеся до різниці між змістом (про ЩО ви повідомляєте) і структурою (ДЕ це розміщено в рукописі). |
| - Нечіткі заголовки. | - Складіть детальний план написання статті; переконайтеся, що вона має логічну, послідовну структуру з чіткими заголовками та добре організованими аргументами. |
| - Відсутні логічні переходи. | - Скористайтеся Шаблоном статті, що є на сайті журналу. |
| - Хаотична структура аргументів. | |

Рис. 4. Аргументи щодо поганої організації тексту рукопису.

Погана якість написання роботи, недосконалий стиль викладу, невдалі формулювання та неузгодженості між основними елементами статті теж є причинами відхилення статті в цілому чи повернення авторам для ґрунтовного доопрацювання.

Назва, анотація, ключові слова є важливими метаданими статті. Вони повинні бути точними, чіткими та інформативними; привертати увагу та спонукати цільову аудиторію прочитати статтю повністю (Elsevier, n.d., p. 3). Назва, в якій не визначено проблему дослідження, не покаже його суть і не приверне увагу читачів (Рис. 5).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|---|
| - Назва статті невдало/нечітко сформульована. | - Назва має ґрунтовно описувати мету дослідження та передавати його суть. |
| - Вступ не встановлює передумови досліджуваної проблеми. | - Організуйте Вступ так, щоб він звучав як від більш загальних аспектів до більш конкретної тематичної інформації, яка забезпечує контекст. |

Рис. 5. Аргументи щодо формулювання Назви роботи та написання Вступу.

Вступ має розкрити такі питання:

- Актуальність/важливість теми;
- Який інформаційний пробіл виявлено в доступній літературі, пов'язаний з темою дослідження;
- Огляд літератури на підтримку ключових питань;
- Формулювання мети статті (Рис. 6).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|---|--|
| - Мета й завдання дослідження не чітко сформульовані. | - Сформулюйте Мету й завдання так, щоб вони чітко стосувалися інформаційної прогалини, пов'язаної з темою рукопису, що обговорювалася раніше у Вступі. |
| - Назва й Мета статті не узгоджені між собою. | - Назва – це 80% мети статті. |

Рис. 6. Аргументи щодо формулювання Мети статті.

Важливим елементом дослідницької статті є Аналіз попередніх досліджень/**Огляд літератури**. Цей елемент статті демонструє глибину та ри-

вень вашої розвідки. Огляд літератури допомагає виявити прогалини в попередніх дослідженнях та визначитися з проблематикою; сприяє моніторингу потенційних наукових тем, виявленню новизни та взаємозв'язків між дослідженнями (Рис. 7).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|--|
| - Відсутній чи неякісний Огляд літератури. | - Ретельний Огляд літератури переконає рецензентів в ефективності вашої роботи. |
| | - Покажіть, що ваша робота виходить за межі фактів, вже встановлених у попередніх статтях, і заповнює пробіли в знаннях чи практиці. |
| | - Підкресліть потенційне застосування чи наслідки вашого дослідження. |
| | - Врахуйте, що дослідження має бути актуальним. Обирайте джерела з датою публікації за останні 3 роки на момент написання статті, максимум – за останні 5 років. |
| | - Вікіпедія не вважається надійним та достовірним джерелом інформації. |

Рис. 7. Аргументи щодо неякісного Огляду літератури.

Для уникнення відхилення подання розділ **Результати** має логічно представити отримані результати (Рис. 8).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|---|---|
| - Неправильно сформульовані Результати. | - У розділі Результати подайте ваші результати без будь-яких інтерпретацій. |
| | - Усі результати повинні бути спочатку описані/представлені, а потім обговорені. |
| | - Результати мають викладатися логічно та з'являтися послідовно, починаючи з основного результату, пов'язаного з метою дослідження. |
| | - Обов'язково розглядайте всі результати, а не лише статистично значущі чи ті, що підтверджують ваші гіпотези. |
| | - Якщо вам потрібно висловити свою думку, використовуйте такі фрази, як «тому ми припускаємо» або «на думку авторів». |
| | - Не робіть висновків у розділі результатів. |

Рис. 8. Аргументи щодо написання розділу Результати.

Для ілюстрації головних результатів дослідження можна використати зображення (схеми, рисунки, таблиці). Усі зображення повинні бути цитовані в основному тексті рукопису; мати назви, підписи та вказівку на джерело, звідки вони запозичені.

Розділи **Обговорення** та **Висновки** мають містити пояснення/обмеження/інтерпретацію в широкому контексті отриманих результатів (Рис. 9). Класична структура розділу **Обговорення** включає такі пункти:

- Інтерпретацію основних результатів;
- Обмеження;
- Сильні сторони дослідження;
- Зв'язок із результатами попередніх досліджень;
- Пояснення та узагальнення;
- Практичні наслідки;
- Висновок.

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|---|--|
| - Неправильно сформульована інформація в розділі Обговорення. | - Функція розділу Обговорення полягає в тому, щоб повідомити, ЩО ВАШІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОДАЮТЬ ДО ВЖЕ ВІДОМОГО ЗА ТЕМОЮ. |
| | - Розділ Результатів лише описує результати. |
| | - Розділ Обговорення має ПОМІСТИТИ ці результати В ширшій КОНТЕКСТ. |
| | - Ретельно обговоріть, В ЧОМУ ваша інформація СХОЖА або ВІДРІЗНЯЄТЬСЯ від інших опублікованих доказів. |
| | - Уникайте перебільшення значення ваших висновків, не робіть сильні заяви. Наприклад, краще сказати: «Результати поточного дослідження підтверджують» або «Ці висновки свідчать про...», ніж «Результати поточного дослідження доводять, що...» або «Це означає, що...». |

Рис. 9. Аргументи щодо написання розділу Обговорення.

Висновки статті мають пояснити та відобразити сутність, цінність чи значущість результатів усього дослідження згідно з метою та назвою статті. Також повинні містити коротке обговорення майбутніх перспектив і практичного застосування (Dowdall, 2016) (Рис. 10).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|--|
| - Неправильно сформульовані Висновки. | - Розділ Висновки – це не переформулювання ваших результатів. Це підсумкові твердження, що відображають хід і результати всієї роботи. |
| - Висновки сумнівні, аргументи не логічні, не підтверджені результатами в тілі статті. | - Висновки мають пояснити ваші результати. |
| | - Не включайте спекулятивні заяви, додаткові матеріали, цитати, посилання. |
| | - Переконайтеся, що стаття містить достатньо фактів і контексту, щоб підтвердити важливість вашого внеску. |

Рис. 10. Аргументи щодо написання Висновків статті.

Список посилань повинен включати джерела, що містять цитовані в статті ідеї, факти чи твердження. Недостатній чи не актуальний Список є вагомим причиною для повернення рукопису на доопрацювання редакцією рецензованого журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» (Рис. 11).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|---|---|
| - Недостатній Список посилань чи застарілі джерела. | - Кількість джерел має бути достатньою для підтвердження вашого рівня оволодіння темою. |
| | - Недостатня глибина розробки теми та неавторитетність джерел знижує рівень подання. |
| | - Стаття має спиратися на актуальну інформацію. |
| | - Обов'язковою вимогою є включення сучасних робіт. |
| | - Переконайтеся, що всі джерела зі Списку посилань процитовані в тілі статті і всі цитовані роботи включені до Списку посилань. |

Рис. 11. Аргументи щодо формування Списку посилань.

Часто супутніми причинами відхилення рукопису є *перенасичення тексту термінологією* та

викладення матеріалу, що не відповідає науковому стилю мовлення (Рис. 12).

| Аргументи редакції: | Приклад 1: |
|---|---|
| - Відсутність/порушення наукового стилю мовлення. | Цей спосіб успадкований від довгої історії малювання та живопису, які часто виконують радикальну абстракцію фізичного світу. |
| - Текст перенасичений термінами. | Після грає величезну роль в розповіді історії. |
| | Приклад 1: |
| | У контексті розвитку вітчизняної науки особливого значення набувають процеси розвитку ТА становлення окремих течій ТА векторів розвитку художньої ТА творчої діяльності. |
| Лайфхак: | |
| - Пишіть простими, короткими, розповідними реченнями. | |
| - Використовуйте синоніми. | |
| - Уникайте мови від першої особи, пишіть мовою третьої особи. Наприклад, замініть «Ми визначили, що...» на «Автори визначили, що...». | |

Рис. 12. Аргументи щодо відсутності наукового стилю мовлення.

Четвертий блок охоплює причини повернення рукопису на ґрунтовне доопрацювання, пов'язані з **недотриманням авторами вимог до оформлення подання** (Рис. 13).

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|--|
| - Недотримані вимоги ліміту слів/знаків подання. | - На сайті журналу є Настанови для авторів щодо структури, змісту, стилю, оформлення, цитування. |
| - Недотримані технічні вимоги (не оформлені розділи статті, наявні подвійні пробіли, встановлені автоматичні переноси, відсутні відступи абзаців, не встановлені параметри сторінки тощо). | - Ретельно перевіряйте дотримання цих вимог під час підготовки/оформлення подання. |
| - Включені неякісні зображення/таблиці, відсутні їх підписи. | - Виконуйте зміни, рекомендовані рецензентами, у тому файлі, який надіслав Редакція. |
| - Не вказані джерела зображень. | - Позначайте виправлення кольоровим чи напівжирним шрифтом. |

Рис. 13. Аргументи щодо недотримання вимог до оформлення подання.

Зазначимо, що у 2024 р. журнал оновив *Настанови щодо стилю статей* (б.д.) та застосовує їх під час верстки.

Практично половина статей, поданих до журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство», містять *Анотації, які не відповідають вимогам написання* (Рис. 14).

Загальновідомо, що водночас із назвою та відомостями про автора Анотація та ключові слова є частиною метаданих статті, що обов'язково використовуються в автоматизованих пошукових системах, відображаються в електронних каталогах і базах даних.

За вимогами *Керівництва для авторів* (б.д.) Анотація в журналі має бути подана одним абзацом із виділеними курсивом розділами: *Мета статті. Результати дослідження. Наукова новизна/практичне значення/внесок в науку. Висновки*. Рекомендований обсяг — 1800–2000 знаків. Для полегшен-

ня пошуку в базах даних та пошукових системах стаття має містити ключові слова: не менше трьох та не більше семи слів чи словосполучень.

| Аргументи редакції: | Лайфхак: |
|--|---|
| - Недотримані вимоги щодо структури та стилю Анотації. | - Пишіть Анотацію після того, як написали статтю. |
| Результати та Висновки в Анотації не корелюються з матеріалом у тілі статті. | - Чітко дотримуйтеся вимог щодо структури. |
| - Ключові слова дублюють слова з назви. | - Узгодьте текст Анотації із результатами та остаточними висновками статті. |
| | - Для підвищення інтересу до статті у результатах/висновках Анотації наведіть конкретні факти чи отримані цифри. |
| | - Використовуйте ключові слова, які зустрічаються у всій статті. Пишіть їх у називному відмінку. |
| | - Пишіть Анотацію в минулому часі (від третьої особи), простими, розповідними реченнями, використовуйте спеціальні фрази. |
| | - Не перенасичуйте термінами та не потрібними деталями. |
| | - Не вживайте слова-заповнювачі (принаймні, до речі, таким чином...). |

Рис. 14. Аргументи щодо недотримання вимог до структури та стилю Анотації.

Якісна Анотація:

- Підсумовує всю статтю, зазвичай в одному параграфі;
- Відображає мету й фокус наукової роботи;
- Це повністю новий текст (не нарізки з тіла статті);
- Містить важливі статистичні дані, що підтверджують важливість висновків;
- Результати/висновки збігаються з висновками та аналізом, поданим у тілі статті;
- Не містить цитат, посилань на рисунки, таблиці, джерела;
- Не містить абрєвіатури;
- Не містить інформації, що не розглядалася в тілі статті (Скаченко, 2024).

Висновки

Підсумовуючи зазначимо, що редакція рецензованого журналу «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» відхиляє чи повертає рукописи на ґрунтовне доопрацювання із багатьох причин. Найтипівіші причини, це: невідповідність подання фокусу журналу; недотримання етичних правил публікації; виявлення плагіату; погана якість змісту рукопису, відсутність новизни і внеску в науку; недотримання вимог щодо стилю та оформлення подання.

Список посилань

Керівництво для авторів. (б.д.). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Взято 13 жовтня 2024 року з <http://arts-series-кнукім.рр.уа/about/submissions#abstract-requirements>

Кушнар'ов, 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>

Настанови щодо стилю статей. (б.д.). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Взято 13 жовтня 2024 року з <http://arts-series-кнукім.рр.уа/libraryFiles/downloadPublic/2072>

Настанови щодо цитування. (б.д.). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Взято 13 жовтня 2024 року з <http://arts-series-кнукім.рр.уа/libraryFiles/downloadPublic/1637>

Наукова бібліотека КНУКіМ. (2019, 27 січня). *Що за страшний звір – наукова стаття, і як перестати його боятися* [Слайди PowerPoint]. SlideShare. <https://www.slideshare.net/slideshow/ss-129407000/129407000>

Про журнал. (б.д.). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Взято 13 жовтня 2024 року з <http://arts-series-кнукім.рр.уа/about>

Скаченко, О. (2024). *Написання анотації до наукової статті* [Презентація]. Genially. <https://view.genially.com/670e31ead7d651db2edbc3d3/presentation-mkabstrac>

Шаблон статті. (б.д.). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Взято 13 жовтня 2024 року з <http://arts-series-кнукім.рр.уа/libraryFiles/downloadPublic/1632>

Dowdall, M. (2016). How to write a research article to submit for publication. *The Pharmaceutical Journal*, 297(7895). <https://doi.org/10.1211/PJ.2016.20201933>

Elsevier. (n.d.). *How to publish in scholarly journals: Understanding the publishing process.* https://researcheracademy.elsevier.com/uploads/2018-04/Understanding%20the%20Publishing%20Process_Apr2018_Web.pdf

Lang, T. A. (2017). Writing a better research article. *Journal of Public Health and Emergency*, 1(12). <https://doi.org/10.21037/jphe.2017.11.06>

Nacke, L. (2023, April 15). *Understanding the reasons for paper rejection.* Lennartnacke.com. <https://lennartnacke.com/understanding-the-reasons-for-paper-rejection/>

References

Dowdall, M. (2016). How to write a research article to submit for publication. *The Pharmaceutical Journal*, 297(7895). <https://doi.org/10.1211/PJ.2016.20201933> [in English].

Elsevier. (n.d.). *How to publish in scholarly journals: Understanding the publishing process.* <https://researcheracademy.elsevier.com/uploads/2018-04/>

- Understanding%20the%20Publishing%20Process_Apr2018_Web.pdf [in English].
- Kerivnystvo dlia avtoriv* [Guidelines for authors]. (n.d.). Bulletin of KNUKiM. Series in Arts. Retrieved October 13, 2024, from <http://arts-series-knukim.pp.ua/about/submissions#abstract-requirements> [in Ukrainian].
- Kushnarov, V., & Skachenko, O. (2024). Fakhovyi zhurnal doslidzhennia mystetstva: osnovni dosiahnennia za dvadtsiat piat rokov [Professional journal for art research: Main achievements of last 25 years]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 50, 8–14. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306741> [in Ukrainian].
- Lang, T. A. (2017). Writing a better research article. *Journal of Public Health and Emergency*, 1(12). <https://doi.org/10.21037/jphe.2017.11.06> [in English].
- Nacke, L. (2023, April 15). *Understanding the reasons for paper rejection*. Lennartnacke.com. <https://lennartnacke.com/understanding-the-reasons-for-paper-rejection/> [in English].
- Nastanovy shchodo stylu statei* [Guidelines for article style]. (n.d.). Bulletin of KNUKiM. Series in Arts. Retrieved October 13, 2024, from <http://arts-series-knukim.pp.ua/libraryFiles/downloadPublic/2072> [in Ukrainian].
- Nastanovy shchodo tsytuvannia* [Guidelines for citation]. (n.d.). Bulletin of KNUKiM. Series in Arts. Retrieved October 13, 2024, from <http://arts-series-knukim.pp.ua/libraryFiles/downloadPublic/1637> [in Ukrainian].
- Pro zhurnal* [About the journal]. (n.d.). Bulletin of KNUKiM. Series in Arts. Retrieved October 13, 2024, from <http://arts-series-knukim.pp.ua/> [in Ukrainian].
- Scientific Library of the KNUCA. (2019, January 27). *Shcho za strashnyi zvir – naukova stattia, i yak perestaty yoho boiatysia* [What a terrible beast – a scientific article, and how to stop being afraid of it] [PowerPoint slides]. SlideShare. <https://www.slideshare.net/slideshow/ss-129407000/129407000> [in Ukrainian].
- Shablon statti* [Article template]. (n.d.). Bulletin of KNUKiM. Series in Arts. Retrieved October 13, 2024, from <http://arts-series-knukim.pp.ua/libraryFiles/downloadPublic/1632> [in Ukrainian].
- Skachenko, O. (2024). *Napysannia anotatsii do naukovoi statti* [Writing an abstract for a scientific article] [Presentation]. Genially. <https://view.genially.com/670e31ead7d651db2edbc3d3/presentation-mkabstrakt> [in Ukrainian].

Not(flawless) Manuscript: Review of Typical Mistakes in Manuscripts Submitted to the Professional Journal *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*

Valerii Kushnarov¹, Olena Skachenko^{1*}

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

Abstract. The main source of new information in culture and art sphere is peer-reviewed professional journals. Publication of scientific articles containing original ideas or critical assessment contributes to the development of scientific communication, as well as expands current knowledge in this field. Information on what to write, how to write and where to be published significantly increases chances of a manuscript being edited. This article contains a review of authors' main mistakes that lead to rejecting a manuscript by the editorial board of the scientific journal *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*. The article presents tips and guidelines that will help in improving the quality of a manuscript as a whole, as well as its separate sections (abstract, title, introduction, aim, results and conclusions).

Keywords: scientific communications; library publishing; writing scientific articles; reasons for rejection of manuscripts

Відомості про авторів

Валерій Кушнарів, 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. 51

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, PhD in Cultural Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3037-1841, e-mail: vkusnarov@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.



Місце вузькоспеціалізованих дисциплін образотворчого освітнього напрямку в сучасній дизайн-освіті

Світлана Лопухова

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. Метою статті є обґрунтування теоретико-методологічних засад творчої педагогічної діяльності в контексті збереження й модернізації традиційних методів створення візуального образу й форм художньої виразності в сучасній дизайн-освіті. *Результати дослідження.* Комплексний підхід до дослідження з використанням методів узагальнення, індуктивного міркування, порівняльного та образно-стилістичного аналізу дозволив визначити комунікативну стратегію викладача навчальної програми «Рисунок і живопис» і напрям практичної діяльності студентів спеціалізації «Графічний дизайн». Проведено системний аналіз моделі навчальної поведінки студентів у процесі оволодіння технікою рисунка й живопису. Визначено механізм запровадження змін традиційної методики викладання освітнього курсу дисципліни «Рисунок і живопис» з метою дати студентам більш глибоке розуміння естетичних, стильових, композиційних та колористичних аспектів сучасного візуального образного контенту й принципів виконання творчих завдань. *Наукова новизна* полягає в розгорнутому емпіричному дослідженні особливостей, переваг і недоліків використання сучасних технологій у різних видах навчальної практичної діяльності в рамках традиційних образотворчих дисциплін. Практична значущість одержаних результатів пов'язана зі встановленням діапазону варіативності творчих методів у практичній педагогічній діяльності викладача дисципліни «Рисунок і живопис» з метою досягнення стратегічних цілей сучасного дизайну. *Висновки.* Отримані в ході дослідження результати модернізації процесу навчання можуть бути ефективним засобом трансформації класичних академічних методів викладання вузькоспеціалізованих образотворчих дисциплін у більш сучасний продуктивний курс художнього виховання майбутніх дизайнерів, готових до сприйняття новітніх установок і здатних створювати актуальний візуальний контент.

Ключові слова: дизайн; творчі методи; педагог; візуальний контент; образ; образотворчі дисципліни

Для цитування

Лопухова, С. (2024). Місце вузькоспеціалізованих дисциплін образотворчого освітнього напрямку в сучасній дизайн-освіті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 15–26. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318346>

Вступ

Сучасний дизайн є динамічним полем діяльності людини, яке постійно еволюціонує, відображаючи зміни в суспільстві, культурі, технологічних інноваціях. Відповідно до викликів сьогодення дизайн стає все більш багатограним і комплексним. Згідно зі змінами в суспільстві змінюються й напрями розвитку освітнього процесу, що сприяє запровадженню інноваційних комплексних рішень у сфері навчання дизайну. Актуальність проблеми визначає необхідність модернізації творчої методики викладання майбутнім дизайнерам

вузькоспеціалізованої образотворчої дисципліни «Рисунок і живопис» відповідно до нових нормативів державних стандартів. У статті розглянуто основні аспекти навчально-практичної художньо-образотворчої діяльності учасників освітнього процесу: рівні взаємодії студента й викладача, способи розкриття і вдосконалення творчого потенціалу студента, поглиблення взаємозв'язку його мислення та креативності, принципи модернізації блоку практичних завдань курсу дисципліни «Рисунок і живопис» і способи застосування новітнього технологічного інструментарію в процесі створення художнього образу. Здійснене до-

слідження доводить значення базових знань образотворчої грамоти, отриманих у процесі засвоєння практичних засад дисципліни «Рисунок і живопис», у професійному становленні майбутнього дизайнера. Базуючись на власному багаторічному художньому й педагогічному досвіді, автор доводить необхідність розвитку в майбутніх дизайнерів аналітичного конструктивного художнього мислення, спрямованого на створення сучасного візуального образного контенту. Набуття базових знань і практичних технологічних навичок з рисунка й живопису, формування естетичної культури, розуміння стилю – очікуваний результат роботи над творчими завданнями в рамках оновленої навчальної програми «Рисунок і живопис».

Аналіз попередніх досліджень. Завданням закладу вищої освіти є підготовка компетентного фахівця з обраною спеціалізацією, здатного бути соціально активним і конкурентно спроможним на ринку праці. Важливим аспектом цієї підготовки є розвиток особистісних комунікативних здібностей, набуття навичок спілкування, формування моральних якостей студента, що впливає в подальшому на його професійні та соціальні орієнтири. Специфіка поведінки, спілкування, творча активність особи юнацького віку часто позначені такими індивідуальними проявами, як демонстрація своєї неповторності й винятковості, певний егоцентризм, епатаж соціуму тощо. Педагогу слід враховувати, що в цьому віці формуються особистісні та професійні якості, комунікативна компетентність, активізується здатність до самореалізації, закладається морально-ціннісне підґрунтя професійної діяльності, орієнтоване на успішну реалізацію творчих здібностей (Корх, 2023).

Одним із аспектів реформування вітчизняної освіти є ціннісний підхід до навчального процесу. Організація виховної роботи навчального закладу має бути орієнтована на розширення учнівських уявлень про загальнолюдські цінності та формування світогляду особистості — філософії, яка базується на діапазоні отриманих нею знань, і життєвому досвіді, що сприяє виваженому вибору життєвого шляху (Ганчева & Лященко, 2021). Особистість формується за певними законами. Необхідним аспектом повноцінного життя людини є творчість. Індивідуальність розвивається за умов створення креативного середовища, де є можливість сформувати особисту мотивацію, подолати певні перешкоди і свою непевність, розв'язати нагальні проблеми, протистояти негативній реакції зовні. Активна реалізація творчого потенціалу збалансовує життя людини, дає відчуття гармонії, створює психологічний комфорт (Максименко, 2023).

Проблему творчого підходу до освіти розглядає доктор філософії сер Кен Робінсон (2017), британський учений, педагог, один із провідних експертів у сфері освіти. Діапазон його досліджень — творче мислення, освіта та інновації. Книга є потужним аналізом сучасної ситуації в освіті з закликком до кардинальних змін напрямку руху й способу мислення людства. Тема освіти зачіпає всіх, оскільки якісна освіта є запорукою професійного успіху особистості, стабільного майбутнього й активного розвитку суспільства. Враховуючи сучасні глобальні зміни, багато країн налаштовані реформувати систему освіти. Але, замість фахової аргументованої дискусії про те, як саме в часи незвичайних викликів дати раду й вибудувати раціональну стратегію освіти, панує всім набридла мантра про підвищення традиційних академічних стандартів. На жаль, ніхто не звертає уваги на те, що ці стандарти були визначені для інших часів і з іншою метою: «Ми не зможемо успішно маневрувати в складному середовищі майбутнього, якщо постійно будемо вдивлятися в дзеркало заднього огляду...» (Робінсон, 2017, с. 18).

Мобілізація творчого потенціалу кожного випускника є завданням сучасного закладу вищої освіти. Розкриття та розвиток індивідуальних здібностей здобувача освіти набуває нині практичного значення в процесі формування творчої особистості. Сучасне суспільство потребує творчих індивідуумів, які мають хист до нестандартного, нешаблонного, сміливого вирішення проблем, але наявна система вищої освіти поки що не здатна до застосування ризикованих новаторських педагогічних технологій, що викликано також недостатністю досліджень витоків творчої обдарованості та напрямів її розвитку. Творчість є безперервним процесом саморозвитку, який ґрунтується на внутрішніх ресурсах особистості — старих досягненнях, які є джерелом її особистої історії, але з можливістю творення нового, прийняття нестандартних рішень (Ордіна, 2023).

В освітньому процесі вкрай важливими є засади професійної компетенції та рефлексії педагога. З плином часу відбувається зміна етапів розвитку особистості — визначення цілей, засобів і способів їх досягнення, завдань і загального змісту професійної діяльності, ставлення до себе та інших учасників навчального процесу, трансформація моделі поведінки тощо. Кожний із етапів професійного розвитку фахівця характеризується пізнанням чогось нового, що притаманне саме цьому етапу (Матохнюк & Гальчевська, 2022). Результати педагогічної діяльності, безумовно, залежать і від особистісних індивідуальних якостей особистості. Для професійного зростання викла-

дача необхідно постійно аналізувати свою діяльність. Самооцінка, самодисципліна, самоконтроль — важливі аспекти професійної діяльності фахівця (Федорова, 2017).

Американський дизайнер Майкл Джанда (Janda, 2013) стверджує: для того, щоб опанувати професійні творчі навички, таланту недостатньо. Для досягнення успіху в дизайнерському бізнесі необхідно розуміти всі проблеми, з якими більшість дизайнерів стикаються, лише занурившись після навчання в реальну роботу, а це: стратегія ведення бізнесу, прийняття оптимальних рішень, комунікація з колегами й клієнтами, етика ділових відносин, контроль над емоціями тощо. Ті, хто покладається тільки на свій талант, найчастіше зазнають поразки на конкурентному ринку (Janda, 2013). Творча соціалізація людини — процес конструювання нею образу світу — проявляється в її винахідливості, індивідуальному майстерному творенні нових продуктів творчої діяльності, важливими аспектами якого є умови, в яких здійснюється творча діяльність, внутрішня мотивація людини, соціальне середовище, в якому працює особистість, запобігання шаблонності у виконанні завдань (Сторож, 2024).

Сутність поняття «естетична культура» та значення естетичного виховання сучасного дизайнера, його актуальність і важливість аналізує Л. Оршанський (2019). У дослідженні автор доходить висновку, що донині в науковому середовищі існують різні трактування поняття «естетична культура», а також діаметрально протилежні підходи до визначення принципів формування структури й шляхів розвитку естетичної культури особистості (с. 24).

Дослідники вітчизняного дизайну А. Вічер, Я. Белінський та М. Скиба (2017) вважають, що законодавство, менеджмент та освіта потребують концептуальних змін стосовно позиціонування дизайну в житті та розвитку суспільства. Орієнтація підготовки фахівців-дизайнерів на індустріальний спосіб виробництва формує дещо викривлене сприйняття суспільством ролі дизайну і є однією з головних проблем. Найчастіше звернення виробника до дизайнера відбувається тоді, коли є необхідність ребрендингу компанії чи дизайну пакування продукції, що значно звужує перспективи розвитку галузі. Модернізація процесу навчання дизайнерів неможлива без активної комунікації державних установ із представниками креативних індустрій. Для творчих експериментів у закладі вищої освіти, де навчають дизайнерів, необхідно облаштовувати спеціалізовані майстерні, де мають викладати успішні фахівці, які можуть представити шлях продукту від ідеї до її реалізації та

навчити студентів-дизайнерів не тільки творити, а й рекламувати та продавати свій продукт, конкуруючи на споживчому ринку.

Необхідність ефективного використання сучасних технологій в освіті висвітлює Д. Головка (2024). Здобувачам освіти знання та практичні навички користування новітніми засобами комунікації допомагають орієнтуватись у мережі «Internet» й отримувати необхідну інформацію. Мультимедійний підхід до освітнього процесу має вирішальне значення також і для професійного розвитку викладачів, що значно підвищує якість підготовки майбутніх спеціалістів. Використання новітніх технологічних засобів у навчальній практичній діяльності формує широкий діапазон можливостей для всіх учасників освітнього процесу (Головка, 2024). Оптимальне використання ресурсу базових образотворчих дисциплін у підготовці фахівців дизайну, розуміння сутності процесу оволодіння технікою рисунка та засобами її адаптації до специфіки певного напрямку дизайну, виховання естетичного смаку є важливими механізмами формування образного мислення, професійного і творчого розвитку особистості (Мартинюк, 2014; Касьян & Вакуленко, 2023).

У взаємодії інтелекту й творчості надзвичайне значення має практичний інтелект людини — здатність «думати руками» (популярний в дизайнерському середовищі термін), — основною функцією якого є розробка нових засобів передачі інформації, проєктування майбутнього середовища існування соціуму. Для розвитку творчої особистості синтез того, що «думають руки», й активної уяви є вкрай важливим. Активна уява, хоча і спрямована в майбутнє, не є «фантазійною», а оперує реальністю і завжди орієнтована на вирішення певної проблеми. Завдання педагога — розвинути в студентах-дизайнерах практичну обдарованість і пробудити активну уяву, яка для створення яскравого дизайн-образу має таке ж значення, як академічна образотворча база знань і художньо-естетичний смак (Тименко та ін., 2018). Креативний директор агенції *Banda Agency* Алан Бліндер (Blinder, 2007) розкриває сутність терміна «думати руками» й ділиться практичним досвідом: для появи натхнення іноді треба не тільки фантазувати й подумки створювати проєкт, а й примусити себе щось фізично робити — скетчі, макети, монтажні конструкції тощо. Під час такої, здавалось би, механічної роботи до професіонала приходять дизайнерські креативні рішення. Саме здатність до творчо-практичної діяльності й називають практичним інтелектом.

Відмінності «академічного» інтелекту, який забезпечує досягнення в академічній сфері науки,

від практичного інтелекту — «вміння думати руками» — аналізують Г. Гірич і Т. Слинкова (2018). За результатами тестувань у межах дослідження інтелекту з'ясовано, що люди, які під час складання тестів мали високий результат, як правило, мають труднощі в процесі соціальної взаємодії, а особистості з невисоким інтелектуальним рівнем розвитку ситуативно легко контактують з будь-якою особою. Розуміння цих відмінностей дає можливість проаналізувати особливості процесу накопичування практичних навичок і характер розвитку академічних здібностей та визначити, що наявність практичного інтелекту обумовлена здатністю людини до емоційного сприйняття та «відповіддю» на емоцію її сенсомоторики, тобто — зв'язком психіки з мускульним рухом. Органічний синтез практичної та інтелектуальної діяльності розкриває можливості для різносторонньої творчої діяльності особистості.

Метою статті є обґрунтування теоретико-методологічних засад творчої педагогічної діяльності в контексті збереження й модернізації традиційних методів створення візуального образу й форм художньої виразності в сучасній дизайн-освіті.

Досягнення поставленої мети передбачає дослідження таких аспектів творчо-педагогічної діяльності викладача рисунку й живопису: шляхи становлення та індивідуальні механізми розвитку творчої особистості; синтез новітніх технологій і традиційних художніх технік; методика й способи використання комбінованих художніх засобів у створенні форм художньої виразності; поєднання в художньому образі об'єктивного й суб'єктивного.

Результати дослідження

З урахуванням сучасних викликів нині посилюються тенденції до зміни змісту художньої освіти, методів і форм роботи зі студентами, пов'язані, перш за все, зі змінами концепції розвитку професійних навчальних закладів. Сучасному стану методики викладання рисунку й живопису під час підготовки дизайнерів властиві постійні коливання між загальними «універсальними» вимогами академічної школи та вузько спеціалізованими завданнями професійного навчання. У зв'язку з цим відбувається пошук способів усунення розриву між бажаним результатом та реальним станом речей.

Оволодіння практичними засадами дисципліни «Рисунок і живопис», набуття образотворчої культури й фундаментальних знань, формування практичних технічних навичок відіграло й віді-

грає велику роль у розвитку в майбутніх дизайнерах мистецького аналітичного мислення, необхідного для реалізації творчих професійних задумів. З інтенсивним поширенням новітніх технологій фахово-педагогічні принципи викладача і методика навчання рисунку й живопису зазнають певних змін. З'являються нові цифрові платформи для створення зображень, наприклад, смартфони й планшети зі спеціалізованим програмним забезпеченням, програми віртуальної реальності тощо. Але класичні методи вивчення традиційних художніх технік залишаються актуальними й важливими для формування професійних якостей дизайнера.

У сьогоденній педагогічній практиці у студентів можна спостерігати слабкий рівень художнього мислення, відсутність образотворчої грамотності та графічної культури, вульгаризацію естетичних цінностей, втрату уваги й гостроти бачення, низький рівень володіння художніми техніками тощо. Розв'язання проблеми невідповідності результатів навчання очікуванням педагогів полягає у винайденні гармонійного співвідношення традицій академічної школи та інноваційних методів в стратегії розвитку дизайн-освіти.

Сучасна ситуація в екосистемі дизайну змушує ЗВО підлаштовуватися під нові умови існування. Збереження традиційної класичної методики викладання академічної дисципліни «Рисунок і живопис» сьогодні неможливе. Причиною цього є велика кількість чинників: культурні та освітні тенденції, темпи технологічного прогресу, потреби сучасного ринку тощо. Однак основні традиційні принципи навчання рисунку та живопису, скоріш за все, залишатимуться й надалі незмінними, не втрачаючи свого значення для формування фундаментальних основ дизайн-освіти. Академічна підготовка вчить законам образотворчої грамоти. Майбутні дизайнери оволодівають такими поняттями, як композиція, пропорції, об'єм, форма, тон, світлотінь, колір тощо. У спеціально-мистецькій освіті навчальна дисципліна «Рисунок і живопис» становить одну з основ практичної підготовки спеціаліста; вона є наукою, яка завдяки реальному, а не віртуальному контакту з природою, навчає мислити формою, розуміти тривимірну просторово-конструктивну основу об'єктів, відображати пластичну структуру предметів на площині, гармонізувати колірні й тональні співвідношення, тобто — створювати гармонійне зображення у форматі.

З огляду на значне зменшення обсягу навчального часу, відведеного на засвоєння освітнього матеріалу, автор адаптував орієнтовану на студентів програму «Графічний дизайн» навчальну програму

дисципліни «Рисунок і живопис» до нових умов. Програму було скориговано й доповнено комплексом практичних завдань, які не потребують довгострокової роботи над натурними постановками в аудиторії, чого вимагають класичні основи академічної школи. Мета таких завдань — створити естетичний художній образ звичного предметного середовища, навіть дещо поетизуючи його: застосувати широкі узагальнення, не відриваючись від конкретної природи явищ; спростити, абстрагувати, організувати і упорядкувати художню форму візуалізації, експериментуючи з матеріалами й техніками. Необхідно розкрити й мобілізувати потенційно закладені здібності студента. Ефективне вирішення таких завдань окреслює перспективи розвитку креативного мислення особистості та активізує її здатність виходити за межі стереотипних асоціацій і працювати з широким діапазоном образів.

За оновленою програмою певну кількість завдань з рисунка й живопису студенти виконують за академічною традицією, працюючи з натурою — зображують предметний світ, людину, навколишнє середовище. Необхідно достовірно відтворити тоном і кольором форму, пластику й матеріальність об'єктів, об'єм, простір, відповідний характер освітлення. Уважний аналіз і детальне студіювання природи дає студенту розуміння таких базових понять, як композиція у форматі, пропорції, колір, тон, форма, об'єм. В якому напрямі дизайну в подальшому професійному житті не працював би молодий спеціаліст — поліграфія, реклама, графічний дизайн, *web*-дизайн, *moshen*-дизайн, дизайн середовища, моделювання одягу тощо, — він постійно буде мати справу з цими поняттями.

Творча художня діяльність і процес формотворення нерозривно пов'язані з методами й способами стилізації. Пошук знакових форм супроводжує практично всі дисципліни професійного циклу, й оновлена навчальна програма «Рисунок і живопис» не є винятком. Відповідно до модернізованої програми дисципліни студіювання природи чергується з творчою роботою — трансформацією реалістичного зображення в умовний символічний образ, своєрідний знак, символ. Виховання декоративного сприйняття предметного світу формує образне дизайнерське мислення, необхідне для індивідуального розуміння суті художнього образу й створення естетичного візуального контенту. Стилізовані зображення — натюрморти, образи моделей, тематичні композиції — мають характерні художні, пластичні й графічні ознаки. Студенти навчаються будувати графічними засобами конструктивну

абстраговану композицію в заданому форматі, відтворюючи її характер — статичне або динамічне образне рішення, масштабні співвідношення, пропорції, візуальний і фізичний зв'язок елементів, а також використовувати акцент, контраст і нюанс для підвищення виразності, застосовувати різноманітні графічні матеріали й технічні прийоми.

Різноманітні завдання розвивають у студентів швидку реакцію, творче аналітичне мислення, виховують художній смак, вдосконалюють майстерність і дають можливість набутти практичні професійні навички, необхідні в подальшій дизайнерській діяльності. Виконуючи з природи реалістичне зображення, майбутній дизайнер розширює свої уявлення про колорит, перспективу, об'єм, світлотінь, простір. Створюючи стилізовані площинно-декоративні роботи, він залучається до графічного перетворення й символізації форми.

Згідно з навчальною програмою студенти першого курсу працюють над натюрмортом. Завдання виконуються в певній послідовності: спершу в техніці рисунка або живопису з природи виконується реалістичне зображення постановки натюрморту, наступне завдання — стилізоване зображення того ж натюрморту або натюрморту із заданими параметрами: предметним рядом, колірною гамою й технікою виконання, де студент, розкриваючи свій індивідуальний творчий потенціал, може експериментувати з технічними графічними рішеннями й різними матеріалами для надання твору художньої виразності. Таким чином, стилізуючи, абстрагуючи й узагальнюючи форму, особистість вчиться бачити головне, характерне та естетичне у звичному предметному світі. Роботи студентів першого курсу Кафедри графічного дизайну КНУКіМ із дисципліни «Рисунок і живопис». Творче завдання «Натюрморт» (Рис. 1–10).



Рис. 1. 2021,
42 37 , ,



Рис. 2. І. Кравчишин.
Тематичний натюрморт. 2024,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.



Рис. 3. А. Кравчук.
Тематичний натюрморт. 2022,
37 x 42 см, папір, акварель.



Рис. 4. Л. Помелова.
Аудиторний натюрморт. 2021,
37 x 42 см, папір, акварель.



Рис. 5. М. Саніна.
Аудиторний натюрморт. 2021,
37 x 42 см, папір, акварель.



Рис. 6. А. Куніченко.
Тематичний натюрморт. 2024,
30 x 21 см, папір, акварель.

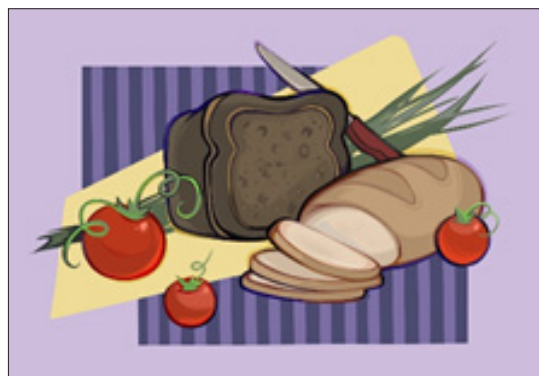


Рис. 7. А. Куніченко.
Тематичний натюрморт. 2024,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.



Рис. 8. І. Сапожник.
Тематичний натюрморт. 2024,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.



Рис. 9. Д. Радченко.
Тематичний натюрморт. 2021,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.



Рис. 10. М. Сухотенко.
Тематичний натюрморт. 2020,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.

Студенти другого курсу працюють над образом людини. Перший етап — робота з природою: портрети, зображення фігури людини в різних положеннях, скетчі тощо. Цінність цього методу полягає в безпосередньому контакті студента з зображуваним об'єктом, що органічно проявляється в індивідуальній манері, графічній техніці. Цілісне сприйняття природи під час роботи над реалістичним зображенням пов'язане з такими поняттями, як індивідуальна характеристика моделі, об'єм, пропорції, колір, тон, світлотінь, розуміючи суть і значення яких можна найбільш повно й достовірно передати в зображенні тривимірний стан форми й просторового середовища.

Другий етап роботи — творчі тематичні композиції, завдання на пошук стилізованого художнього образу, де студент має повну свободу у виборі творчої манери, матеріалу, графічних художніх і технічних засобів і не лише відображає навколишній світ, а й характеризує час і висловлює свої індивідуальні почуття й міркування. Процес творення художнього образу не зводиться тільки до роботи уяви та спостережливості студента. В цілому, він дуже складний і включає безліч психічних процесів — роботу пам'яті, чуттєве й логічне сприйняття навколишнього світу, асоціативність тощо. Образне мислення поєднує конкретність й узагальненість з особистісною формою, матеріал чуттєвого пізнання переосмислюється відповідно до певного задуму й світогляду особистості. Художній образ не є тотожним дійсності; це творчий продукт з рисами умовності, а інформативний матеріал, обраний для зображення, обумовлює мислення студента, розкриваючи в конкретно-чуттєвій формі суть явища, і має риси

уявлення, але уявлення, збагаченого розумовою діяльністю. (Рис. 11–20)



Рис. 11. І. Лавриненко. Базар. 2021,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.

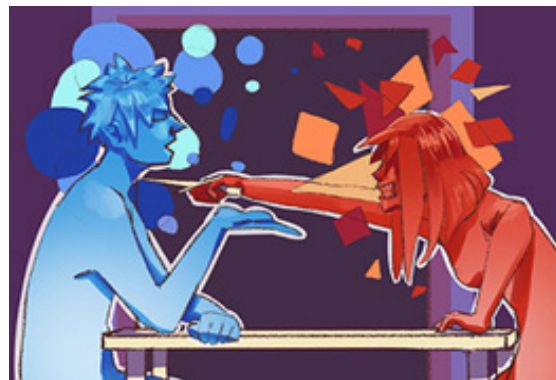


Рис. 12. І. Вольнов. Діалог. 2021,
графічний редактор *Adobe Illustrator*.



Рис. 13. А. Васильченко.
Портрет-професія. Модельєр.
2022, графічний редактор
Adobe Illustrator.

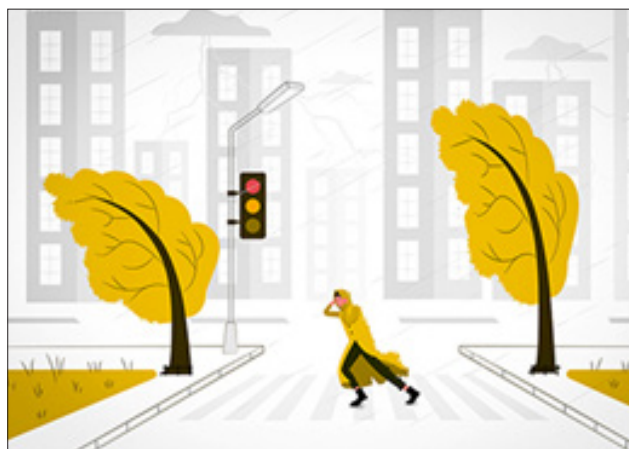


Рис. 14. А. Бяловецький. Вулиця. 2024, графічний редактор *Adobe Illustrator.*



Рис. 15. А. Лаптева. Рибний магазин. 2024, графічний редактор *Adobe Illustrator.*

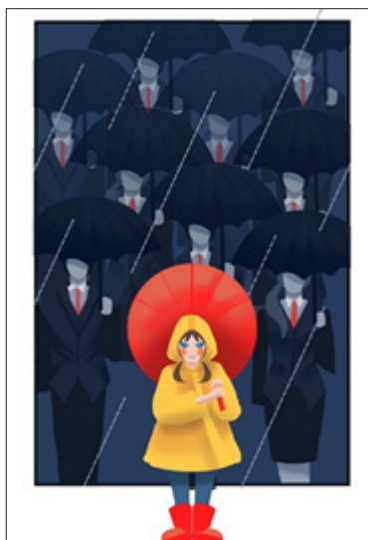


Рис. 16. Д. Дикалюк. Людина з парасолькою. 2024, графічний редактор *Adobe Illustrator.*

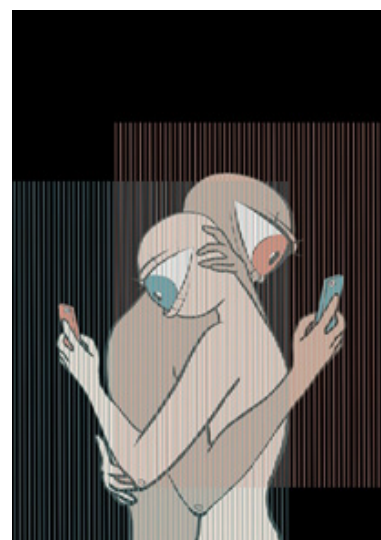


Рис. 17. А. Погребняк. Діалог. 2022, графічний редактор *Adobe Illustrator.*



Рис. 18. А. Погребняк. Спортивна гра. 2022, графічний редактор *Adobe Illustrator.*



Рис. 19. Є. Никонович. Автопортрет-гротеск. 2024, 21 x 30 см, папір, лайнер, маркери.



Рис. 20. І. Вольнов. Портрет-професія. Дизайнер. 2021, графічний редактор *Adobe Illustrator.*

Дизайнерська діяльність складається з наукової, технічної та художньої творчості, а індивідуальна візуальна дизайнерська мова формується й розвивається в процесі взаємодії цих складників. Нині відбувається стрімке поширення комп'ютерних технологій в усіх сферах діяльності людини, в дизайні зокрема. Методи створення зразків візуальної інформації за допомогою спеціальних потужних пакетів програм дозволяють дизайнерам застосовувати широкий спектр засобів графічної формалізації та естетичної виразності.

Значна кількість сьогоденних студентів першого курсу вже в достатній мірі знайома з сучасними комп'ютерними технологіями. Враховуючи, що новітні зображувальні засоби, арсенал яких постійно збагачуються найновішими світовими досягненнями, є основним дизайнерським робочим інструментом, оновлена програма дисципліни «Рисунок і живопис» дає можливість студентам з достатнім рівнем володіння технологіями виконувати творчі завдання, використовуючи сучасні технологічні засоби — графічні редактори з відповідним програмним забезпеченням.

Проте такий формат навчання створює певні нові проблеми. Нині існує неймовірна кількість інтернет-ресурсів, де можна знайти зразки авторських художніх зображень на будь-яку тематику навчального завдання. Деякі студенти зловживають довірою викладача й виставляють на оцінку чужу творчість у цифровому форматі, не розуміючи, що такий «досвід» забирає багато дорогоцінного часу, але аж ніяк не сприяє їхньому професійному розвитку. Викладач не в змозі цілком проконтролювати подібні дії безвідповідальних осіб. На жаль, до сих пір в університетському методичному арсеналі не існує відпрацьованої системи, яка забезпечила б академічну доброчесність студентів і сформувала в них відповідну культуру.

В сучасній університетській практиці спостерігаються значні порушення академічної доброчесності, що є результатом неналежного ставлення студентів до освітнього процесу та зловживання своїми правами. Відповідно, існує проблема довіри до результатів навчання, розв'язання якої потребує застосування більш жорстких способів забезпечення дотримання визначених законом правил, а також формування в здобувачів освіти поняття етичних норм, навичок їх дотримання, розуміння відповідальності за академічну доброчесність (Пшенична, 2020).

Іноді майбутнім дизайнерам не вистачає майстерності у виконанні складних композицій. Але набуття практичних навичок — питання часу. Вмотивований студент розуміє, для чого він долає

непростий шлях навчання, прагне рости й набувати сили. Кваліфікований дизайнер повинен вміти «думати руками», спираючись на весь колишній практичний досвід і виявляючи основні дизайнерські якості: креативне мислення, цілеспрямованість, терпіння, почуття стилю, естетичний смак. Раціональне й розумне в людині дозволяє усвідомити й проаналізувати чуттєве та емоційне, зрозуміти естетичне, і це згодом проявляється в роботі художнього мислення й творчої уяви.

Сучасний дизайнер має бути свідомий того, що вся його діяльність — своєрідна візуалізація. Є підстави зазначити, що ще в освітньому закладі на етапі підготовки студента до професійної діяльності формуються його візуальні художні установки та естетичні цінності. Отже, можна впевнено стверджувати, що завданням сучасного викладача профільних образотворчих дисциплін є орієнтація на розкриття творчого потенціалу студента й розвиток його індивідуального образного мислення, що забезпечується такими аспектами повноцінного творчого процесу навчання, як оволодіння базовими теоретичними знаннями й практичними навичками образотворчої грамоти, формування естетичної культури й почуття стилю, виховання художнього смаку.

Висновки

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю оновлення методики навчання студентів рисунку й живопису з метою їхньої підготовки до проєктної діяльності.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні педагогічних творчих експериментів, які актуалізують комплекс питань, що потребують подальшого аналізу та розгляду. За результатами розгорнутого емпіричного дослідження визначено переваги й недоліки використання сучасних технологій у практичній діяльності в рамках традиційної образотворчої дисципліни «Рисунок і живопис».

У статті розглянуто педагогічні проблеми синтезу художніх традицій та новаторського підходу у викладанні рисунка й живопису майбутнім дизайнерам. Новаторський підхід ми розуміємо як новий практичний досвід викладача, набутий під час його педагогічної діяльності, яка виходить за рамки класичної традиційної методики. Модернізований методичний супровід оновленої дисципліни «Рисунок і живопис» було підготовлено згідно зі специфікою навчального матеріалу. Враховуючи ментальні особливості нового покоління студентів, яке не усвідомлює навколишній простір без віртуального середовища та цифрових носіїв, навчальний процес було актуалізовано через за-

стосування інформаційних технологій у викладанні дисципліни «Рисунок і живопис».

Вперше було розроблено комплекс начальних завдань, суть яких полягає в поєднанні академічних умінь створення реалістичного зображення об'єкта та способів його художнього перетворення за асоціацією з формою та сутністю об'єкта й надання зображенню образного трактування. Індивідуальний авторський досвід роботи зі студентами на експериментальних засадах показав, що виконання завдань на творчу трансформацію зображення розширює коло створюваних художніх образів та відкриває можливості подальшого використання їх у дизайн-проектванні.

Практичне значення. Результати дослідження можна використовувати в процесі розробки навчальних програм, методичних рекомендацій і практикумів. Розробка нової концепції системної методології викладання образотворчих дисциплін, яка базується на результатах практики творчого освоєння візуальної мови, дозволить розвивати потенціал сучасних методичних засад дизайн-освіти. Використання мультимедійних технологій в образотворчих дисциплінах актуалізує традиційні форми викладання; дозволяє реалізувати міждисциплінарний характер навчання, організувати самостійну діяльність студента, дати йому розширені знання основ художньої майстерності.

Список посилань

- Вічер, А., Белінський, Я., & Скиба, М. (2017). *Мана екосистеми українського дизайну*. Design for Ukraine. <https://www.design4ukraine.com/ecosystem>
- Ганчева, В., & Лященко, Т. (2021). Особливості формування ціннісних орієнтацій учнівської молоді. *Нові технології навчання*, 95, 20–30. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.95.2021.02>
- Гірич, Г., & Слинкова, Т. (2018). Практичний інтелект і його роль у формуванні творчої особистості учнівської молоді в умовах позашкільної освіти. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*, 2(21), 32–39. <https://doi.org/10.32405/2413-4139-2018-2-32-39>
- Головко, Д. Ю. (2024). Інтеграція сучасних технологій навчання у процес підготовки кваліфікованих робітників: виклики та переваги. В І. Кучеренко, М. Жук, О. Линчак, & С. Шевчук (Упоряд.), *Сучасна дидактика для розвитку професійних навичок кваліфікованих робітників: освітні тренди і вимоги* [Матеріали конференції] (с. 31–33). Білоцерківський інститут неперервної професійної освіти. <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/741144>
- Касьян, Т., & Вакуленко, О. (2023). Академічний рисунок як основа підготовки фахівців з графічного дизайну. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогічні науки*, 4, 45–51.
- Корх, В. М. (2023, 12–15 травня). Тренінгові технології формування комунікативної компетентності здобувачів вищої освіти. В Т. Олефіренко (Ред.), *Актуальні проблеми психології розвитку особистості* [Матеріали конференції] (с. 71–73). Видавництво Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. <https://is.gd/Zcnlap>
- Максименко, С. Д. (2023, 12–15 травня). Основні чинники і джерела розвитку психогенетичного потенціалу особистості. В Т. Олефіренко (Ред.), *Актуальні проблеми психології розвитку особистості* [Матеріали конференції] (с. 9–14). Видавництво Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. <https://is.gd/tbAyN3>
- Мартинюк, С. Л. (2014, 19 грудня). *Рисунок у підготовці фахівців графічного дизайну*. Кафедра дизайну, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. https://artkipdm.kosiv.org.ua/2014/12/19/1035/#google_vignettehe
- Матохнюк, Л. О., & Гальчевська, Н. А. (2022). Теоретична модель професійної рефлексивної компетентності педагога. *Габітус*, 40, 64–70. <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2022.40.9>
- Ордіна, Л. Л. (2023). Педагогічна технологія розвитку творчої обдарованості студентської молоді у закладах вищої освіти. *Перспективи та інновації науки*, 1(19), 299–309. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-1\(19\)-299-309](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-1(19)-299-309)
- Оршанський, Л. (2019). Естетична культура майбутніх фахівців у галузі дизайну: сутність та структура. *Молодь і ринок*, 7(174), 23–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.176044>
- Пшенична, Л. (2020). Академічна чесність: природа явища та пріоритети поширення серед студентства. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3–4(97–98), 129–146. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2020.03-04/129-146>
- Робінсон, К. (2017). *Освіта проти таланту. Сила творчості* (Г. Лелів, пер.). Літопис.
- Сторож, О. (2024). Теоретичний аналіз організаційних умов творчої соціалізації українців. *Організаційна психологія. Економічна психологія*, 31(1), 116–123. <https://doi.org/10.31108/2.2024.1.31.10>
- Тименко, В. П., Довгий, С. О., Мельник, М. Ю., Тригуб, Т. М., & Кузьмінець, М. П. (2018). *Практичний інтелект учнівської молоді: діагностика обдарованості*. Інститут обдарованої дитини, Національна академія педагогічних наук України. <https://is.gd/BG8PpU>

Федорова, А. І. (2017). Особливості педагогічної рефлексії педагога. В *Педагогічна майстерність викладача вищої школи* (с. 191–203). Одеський національний політехнічний університет. <https://www.pedagogic-master.com.ua/public/document/2017.pdf#page=191>>

Blinder, A. (2007). How many U.S. jobs might be offshorable? *CEPS Working Paper, 142*, 1–44. <https://www.princeton.edu/~blinder/papers/07ceps142.pdf>

Janda, M. (2013). *Burn your portfolio: Stuff they don't teach you in design school, but should*. New Riders.

References

- Blinder, A. (2007). How many U.S. jobs might be offshorable? *CEPS Working Paper, 142*, 1–44. <https://www.princeton.edu/~blinder/papers/07ceps142.pdf> [in English].
- Fedorova, A. I. (2017). Osoblyvosti pedahohichnoi refleksii pedahoha [Peculiarities of the teacher's pedagogical reflection]. In *Pedahohichna maisternist vykladacha vyshchoi shkoly* [Pedagogical skill of a teacher of a higher school] (pp. 191–203). Odessa National Polytechnic University. <https://www.pedagogic-master.com.ua/public/document/2017.pdf#page=191>> [in Ukrainian].
- Hancheva, V., & Liashchenko, T. (2021). Osoblyvosti formuvannya tsinnisnykh oriientsii uchnivskoi molodi [Features of the formation of students' value orientations]. *New Learning Technologies, 95*, 20–30. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.95.2021.02> [in Ukrainian].
- Hirych, H., & Slynkova, T. (2018). Praktychnyi intelekt i yoho rol u formuvanni tvorchoi osobystosti uchnivskoi molodi v umovakh pozashkilnoi osvity [Practical intelligence and its role in forming the creative personality of learning youth in the conditions of foreign-school education]. *Pedagogical Innovations: Ideas, Realities, Perspectives, 2*(21), 32–39. <https://doi.org/10.32405/2413-4139-2018-2-32-39> [in Ukrainian].
- Holovko, D. Yu. (2024). Intehratsiia suchasnykh tekhnolohii navchannia u protses pidhotovky kvalifikovanykh robotnykiv: Vyklyky ta perevahy [Integration of modern learning technologies in the process of training skilled workers: Challenges and advantages]. In I. Kucherenko, M. Zhuk, O. Lynchak, & S. Shevchuk (Comps.), *Suchasna dydaktyka dlia rozvytku profesiynykh navychok kvalifikovanykh robotnykiv: Osvitni trendy i vymohy* [Modern didactics for the development of professional skills of skilled workers: Educational trends and requirements] [Conference proceedings] (pp. 31–33). Bila Tserkva Institute of Continuous Professional Education. <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/741144> [in Ukrainian].
- Janda, M. (2013). *Burn Your Portfolio: Stuff they don't teach you in design school, but should*. New Riders [in English].
- Kasian, T., & Vakulenko, O. (2023). Akademichniy rysunok yak osnova pidhotovky fakhivtsiv z hrafichnoho dyzainu [Academic drawing as a basis of training graphic design specialists]. *Bulletin of the Cherkasy Bohdan Khmelnytsky National University. Series: Pedagogical Sciences, 4*, 45–51 [in Ukrainian].
- Korkh, V. M. (2023, May 12–15). Treninhovi tekhnolohii formuvannia komunikatyvnoi kompetentnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity [Training technologies for the formation of communicative competence of students of higher education]. In T. Olefirenko (Ed.), *Aktualni problemy psykholohii rozvytku osobystosti* [Actual problems of the psychology of personality development] [Conference proceedings] (pp. 71–73). Publishing House of Dragomanov Ukrainian State University. <https://is.gd/Zcnlap> [in Ukrainian].
- Maksymenko, S. D. (2023, May 12–15). Osnovni chynnyky i dzherela rozvytku psykhohehenychnoho potentsialu osobystosti [The main factors and sources of the development of the psychogenetic potential of the individual]. In T. Olefirenko (Ed.), *Aktualni problemy psykholohii rozvytku osobystosti* [Actual problems of the psychology of personality development] [Conference proceedings] (pp. 9–14). Publishing House of Dragomanov Ukrainian State University. <https://is.gd/tbAyN3> [in Ukrainian].
- Martyniuk, S. L. (2014, December 19). *Rysunok u pidhotovtsi fakhivtsiv hrafichnoho dyzainu* [Role of Drawing when Training Specialists in Graphic Design]. Department of Design, Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts of Lviv National Academy of Arts. https://artkipdm.kosiv.org.ua/2014/12/19/1035/#google_vignette [in Ukrainian].
- Matokhniuk, L. O., & Halchevska, N. A. (2022). Teoretychna model profesiinoi refleksyvnoi kompetentnosti pedahoha [Theoretical model of professional reflective competence of a teacher]. *Habitus, 40*, 64–70. <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2022.40.9> [in Ukrainian].
- Ordina, L. L. (2023). Pedahohichna tekhnolohiia rozvytku tvorchoi obdarovanosti studentskoi molodi u zakladakh vyshchoi osvity [Pedagogical technology for the development of creative talent of youth students in institutions of higher education]. *Prospects and Innovations of Science, 1*(19), 299–309. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-1\(19\)-299-309](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-1(19)-299-309) [in Ukrainian].
- Orshanskyi, L. (2019). Estetychna kultura maibutnikh fakhivtsiv u haluzi dyzainu: Sutnist ta struktura [Aesthetic culture of future professionals in the design industry: Essence and structure]. *Youth & Market, 7*(174), 23–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.176044> [in Ukrainian].
- Pshenychna, L. (2020). Akademichna chesnist: Pryroda yavyscha ta priorytety poshyrennia sered studentstva [Academic integrity: The nature of phenomenon and its

- distribution priorities among students]. *Pedahohichni nauky: Teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*, 3–4(97–98), 129–146. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2020.03-04/129-146> [in Ukrainian].
- Robinson, K. (2017). *Osvita proty talantu. Sylva tvorchoosti* [Out of our minds: The power of being creative] (H. Leliv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Storozh, O. (2024). Teoretychnyi analiz orhanizatsiinykh umov tvorchoi sotsializatsii ukraintsiiv [Theoretical analysis of organizational conditions of Ukrainians creative socialization]. *Organizational Psychology. Economic Psychology*, 31(1), 116–123. <https://doi.org/10.31108/2.2024.1.31.10> [in Ukrainian].
- Tymenko, V. P., Dovhyi, S. O., Melnyk, M. Yu., Tryhub, T. M., & Kuzminets, M. P. (2018). *Praktychnyi intelekt uchnivskoi molodi: Diahnostyka obdarovanosti* [Practical intelligence of schoolchildren: Diagnosis of giftedness]. Institute of The Gifted Child, National Academy of Educational Sciences of Ukraine. <https://is.gd/BG8PpU> [in Ukrainian].
- Vicher, A., Belinskyi, Ya., & Skyba, M. (2017). *Mapa ekosystemy ukrainskoho dyzainu* [Map of the ecosystem of Ukrainian design]. Design for Ukraine. <https://www.design4ukraine.com/ecosystem> [in Ukrainian].

Place of Narrowly Specialised Disciplines of the Fine Art Educational Direction in Modern Design Education

Svitlana Lopukhova

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to ground theoretical and methodological foundations of creative pedagogical activity in the context of preserving and modernising traditional methods of creating a visual image and forms of artistic expression in modern design education. *Results.* A comprehensive approach to the study using methods of generalisation, inductive reasoning, comparative and figurative-stylistic analysis makes it possible to determine the communicative strategy of the lecturer in “Drawing and Painting” educational programme, and the practical activity direction of students specialising in “Graphic Design”. A systematic analysis of the model of the students’ educational behaviour in the process of mastering drawing and painting techniques is carried out. The mechanism of introducing changes in the traditional training method of the discipline educational course “Drawing and Painting” is determined in order to provide the students with a deeper understanding of aesthetic, stylistic, compositional and colouristic aspects of modern visual image content and principles of performing creative tasks. *The scientific novelty* consists in an extensive empirical study of peculiarities, advantages and disadvantages of using modern technologies in various types of educational practical activity within the framework of traditional art disciplines. The practical significance of the obtained results is related to establishing the range of variability of creative methods in the lecturer’s practical pedagogical activity concerning the discipline “Drawing and painting” in order to achieve strategic goals of modern design. *Conclusions.* The results of modernising the educational process obtained during this study can be an effective means of transforming classical academic methods of teaching narrowly specialised fine art disciplines into a more modern productive course of artistic training of future designers, ready to perceive the latest attitudes and capable of creating a relevant visual content.

Keywords: design; creative methods; pedagogue; visual content; image; art fine disciplines

Відомості про автора

Світлана Лопухова, заслужений художник України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1774-372X, e-mail: svitlopukhova@gmail.com

Information about the author

Svitlana Lopukhova, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1774-372X, e-mail: svitlopukhova@gmail.com



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

Instrumental Performance as a Means of Forming Students' Spiritual Potential

Olha Oleksiuk

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to highlight important aspects of students' creative potential formation and their preparation for professional activity, as well as for concert performance and the corresponding interpretation of a musical work. *Results.* The aspects that are components of students-instrumentalists' training, also as pedagogical and concert performance activities are studied. The priority issues are the selection, mastering and performance interpretation of musical works of the traditional locus as a background for the students-instrumentalists' repertoire policy formation; the process of the stage transformation of the performer and the authorial (or authentic) work in concert conditions; the issues of control and overcoming stage excitement, etc. It is emphasised that performance of an authentic piece of music has interpretative options that reflect the performance traditions, experience and mentality of the performer-instrumentalist. *Scientific novelty.* Increased attention is focused on the importance of various periods of formation and acquisition of students' professional skills in the field of instrumental performance. The role of public performances for masters in the traditional manner of both solo and ensemble composition is emphasised. For the first time, the experience of training students-instrumentalists at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University in stage conditions is highlighted. *Conclusions.* Professional training of students-instrumentalists should be comprehensive and include both mastering of musical performance features of the traditional locus, interpretation of the art work, and development of artistry (stage image, transformation, psychological and inner emotional features, etc.). The main criteria for professional preparation for stage concert performance of a musical work include understanding the style, character and manner of performing the traditional repertoire, creating a natural timbral-sound and visual image of the performing tradition on the stage. The repertoire palette of a performer-instrumentalist involves a display of certain individual performance technique (manner), a sense of artistic taste, which manifests his unique performance style and creative individuality.

Keywords: instrumental performance; professional mastery; stage concert performance; interpretation of the art work; artistic image; style; stage image

Для цитування

Oleksiuk, O. (2024). Instrumental Performance as a Means of Forming Students' Spiritual Potential. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Art*, 51, 27–33. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318348>

Introduction

Training of modern specialists in the musical art sphere requires new methods-approaches in order to provide students with knowledge, skills and abilities that would meet modern requirements of a professional level. Accordingly, attention is focused on the necessity to develop and justify an organisational-methodological, praxeological and art-theological model of students-instrumentalists' spiritual potential formation in the process of professional training

as a musician-pedagogue. First of all, development of this model involves determining the organisational-methodological support of the learning process in the following areas: activation of musical-creative thinking as the basis for professional activity; enhancing of students-musicians' pedagogical and methodological skills, development of their emotional-communicative and psychological processes, improvement of their performance level, artistic-aesthetic development of the subjects of study, ability to musical-creative activity as a musician-

pedagogue. It is also relevant to determine the specifics of musicians-instrumentalists' activity (as performers and teachers), and the requirements of the educational-professional programme regarding professional training of students-instrumentalists at the university. Accordingly, these two directions (performance and pedagogical) are basic in forming students' professional experience, as well as their spiritual potential (Stepko, 2009). Special attention should be paid to the stages of future instrumentalists' performance skills formation and content of students' professional training in instrumental-performance classes (Shcholokova, 2007).

Analysis of previous studies. The review of previous research on the outlined issues allows to determine various approaches to justifying the importance of professional musical performance as a means of forming students' spiritual potential (Oleksiuk et al., 2011, pp. 55–59). This issue has been in the field of professional attention for many years in various spheres of scientific knowledge, namely: philosophical and historical foundations of spiritual potential as an element of cognitive-practical activity (Kanak, 2002); psychological mechanisms of understanding and interpretation of the personal experience of creative youth (Chepelieva, 2013); the social aspect of an individual's spiritual potential (Balahura & Hlushko, 2018); creative experience as a component of future specialists' professional competence (Rudyshyn, 2013; Yakymenko & Yakymenko, 2011); theoretical foundations of the primary professional experience formation among students of art education institutions (Machuskyi et al., 2020); peculiarities of forming future specialists' experience of performing activities in the field of musical art (Labintseva & Liashenko, 2015); the method of forming future music teachers' experience of musical educational activities in the process of performance training (Oleksiuk, 2008, pp. 34–38; Oleksiuk et al., 2011, pp. 123–125).

In the centre of moral problems is the concept of spirituality and spiritual potential of the representatives of the so-called Kyiv School of Philosophers (E. Bystrytskyi, V. Kozlovskyi, V. Malakhov, S. Proleiev et al.) (Demianenko, 2013). "Spirituality could be briefly characterised as the ability of an individual to self-determine in the universe of inner being. The essential measure of human spirituality... is determined by the individual's ability to think about himself as about the other, and about the other as about "himself" (Mozghova, 2015).

The issue of spiritual potential of creative youth (students of art education institutions) is a priority for musicians-pedagogues, researchers-musicologists, performers-practitioners. Thus, in the article of L. Labintseva (2010), concert performance is considered

as a special type of musical performance activity and its role in the formation of students' spiritual potential. I. Ivasyshyn (2014) reveals musical-performing activity as one of the means of development of an artist's personality. In the study of L. Chybis (2004), L. Horenko (2021) the interaction of the conscious and unconscious is substantiated in accordance with the theoretical and practical foundations of performing art. A number of authors highlight the performance and pedagogical aspects of the students-instrumentalists' professional proficiency formation. The concert performance is defined as the main activity of a musicians, examining stages of preparation for a public performance and analysing its specific features in the context of performing activities (Symonenko & Cheban, 2013; Afanasieva, 2019; Zaitseva, 2017). Consider the features of the preparation of students-musicians for concert performances, taking into account the problems of stage excitement, as well as special trainings (in particular, acting skills) for preparing musicians for public performances (Liashenko, 2022; Tsapun & Sinelnikova, 2023). L. Horenko (2021) describe the step-by-step method of forming students' artistic thinking. T. Pistunova and H. Postoi (2017) consider performance activity as a component of students-instrumentalists' training. At the same time, the problem of investigating instrumental performance as a means of forming spiritual potential of creative youth (students) in the process of professional training at the university remains understudied, which caused the necessity for a new scientific search.

The aim of the article is to reveal peculiarities of instrumental performance as a means of forming students' spiritual potential in the process of professional training, as well as the activity specifics of musicians-instrumentalists as performers and teachers.

Results

The crisis of modern civilisation and the necessity for its transformation into a new qualitative state arouses special interest in spiritual issues among scientists. Humanity is increasingly aware that education, particularly, art education, has a strong historical role in preventing irreversible deformations in the spiritual sphere of society as a whole and, most importantly, in the continuous enrichment of moral and aesthetic ideals of the individual. Spirituality is a designation of such a mode of existence as the exit of a person beyond the limits of the life currently given to him and involvement in the life of the human race in its general plan. Hence, the definition of spirituality as an essential quality of a person who embodies an active desire to find the highest meaning of his existence, to correlate his life with absolute values and thus be in-

volved in the spiritual universal of human culture. The set of qualities, abilities and opportunities that give a spiritual dimension to human existence, actualising spiritual essential forces in purposeful activity, are concentrated in the spiritual potential of an individual.

The analysis of natural and sociocultural determinants of spirituality makes it possible to determine the typology of the spiritual potential of an individual in the field of art. Art spiritual potential is based on the embodiment of the idea of Beauty in expressiveness of forms and aesthetic perfection of artistic material structure, which interacts with the ideas of Good and Truth in the form of human feelings and a conceptual-logical vision of spiritual situation of the time. Considering spiritual potential of an individual as an integral quality that reflects the extent of the possibilities of actualising spiritual essential forces in purposeful activity and supra-activity relationships, it can be asserted that in this spiritual entity interact the processes that ensure the ability to the value perception of the world, the need to understand the truth and ability to perform a responsible act and to design a creative lifestyle and activity.

The structure of an individual's spiritual potential is based on the generalisation of personal spheres according to the parameters of emotionality, motivation, cognitive style and volitional regulation of action, on the basis of which its most important components are distinguished as affective, normative-regulatory and behavioral. The study of the content and structural components of an individual's spiritual potential in the field of musical art shows that they are determined by the contexts of musical perception, normative-regulatory mechanisms, and the artistic act. Affective processes are characterised by the capacity for spiritual and emotional experiences. These experiences are based on the combination of an emotional and empathetic response to music with a rational meaningfulness of sensory impressions, which ensures the exit of the individual into the sphere of objectivity interest (Padalka, 1995; Otych, 2009, pp. 156–158). Normative-regulatory mechanisms (estimates, tastes, ideals, value orientations and worldview attitudes) ensure purposeful spiritual activity of the individual, in which harmonious manifestation and development of spiritual essential forces is achieved. Creative self-realisation of the personality, actualisation of his spiritual and essential forces is carried out in the forms of an artistic act.

The highest form of the individual's spiritual potential manifestation in the musical-creative activity of a musician-instrumentalist is spiritual performance of a musical work. The main general psychological mechanism that ensures the common mode of emotional cognition of the composer-performer-listener

is the mechanism of emotional resonance. Its essence lies in emotional-intonational identification, emotional "infection" with imaginary and perceived intonation images. Thanks to this, the discovery, understanding, production and reproduction of artistic meaning and integrity are carried out primarily on the background of certain emotional generalisation, empathy. In a broader context, responsibility is associated with the complicity of the concert performance in the musical experience of humanity based on the socio-value feelings and ideals expressed in music.

In the structure of professional activity of the future specialist (a musician-instrumentalist), the organic interrelationship of the structural components of an individual's spiritual potential acts as a context for determination of professional skills and knowledge, as well as a model of professionally significant qualities. If we take into account the considered component structure of a musician-instrumentalist's spiritual potential then by analogy it is possible to determine the skills through which the spiritual potential of an individual is realised (Masol, 2006; Moskalenko, 2013). The first block of professional qualities includes skills that characterize the emotional-empathic component of spiritual potential of a musician's personality. This is the ability to identify oneself with the Other, such as an image of a musical piece, a performer, a student, with an ideal model of culture, the ability to act based on the concept of the Other. It is in the situation of dialogue with the Other that a musician-pedagogue manages to express his personal value attitude to the world in a holistic way. The second group of skills is aimed at creative discovery of the Truth. Modern pedagogical thought increases attention to that knowledge that makes it possible to "inscribe" oneself in a complex world, to enter into a direct dialogue with it. In this regard, the following skills are fundamentally important: a) to integrate different areas of culture (science, art, religion, philosophy, aesthetics, etc.) as a whole in a new quality; b) to reproduce the context of the era based on the resulting intonation; c) to establish intonation connections, analogies and associations between various artistic phenomena; d) to integrate knowledge from various fields in musical performance and musical pedagogical activities; e) to reveal connection of times in the context of a certain artistic style of the era (through the synchronic analysis of a musical work). To the third group of skills, judgment skills are referred, which are an important prerequisite for choosing professionally significant values, such as motives, attitudes, ideals, postulates, concepts, value orientations, tastes, etc. This is an ability to reproduce the performer's world, value-semantic dominants (vital, situational, contextual), as well as to reveal the ideal type of performer's per-

sonality, to experience the semantic orientations of musical information (program, work, etc.). The professional skills of the fourth group are endowed with specific tones of the living spirit: they are determined by real effectiveness and are aimed at creative self-realisation of a musician-instrumentalist in a specific activity. This is the ability to use innovative pedagogical approaches, to synthesise various techniques and methods of art in creative and educational activities; introduce artistic means into the educational process; create variants of interpretations of a musical work, model different types of music classes, explore the student's personality in the process of educational activities. The integrative basis of future specialists-instrumentalists' spiritual potential is moral-aesthetic experience, which, including the experience of musical perception, mastering the categories of aesthetics, evaluative and value-oriented activities, expands and deepens in the process of spiritual development as a musician-performer and a teacher-mentor.

Integrative cultural processes, which act as a powerful factor in solving global problems of humanity, determine the search for sources of the future instrumentalists' spiritual potential formation, whose activities will be manifested in the social and cultural sphere in the deep processes of functional connections of macro- and micro-societies (Oleksiuk, 2017, pp. 134–139). The mental, individual-cultural, sub-cultural and trans-subcultural levels of the peculiarities of future instrumentalists' inclusion in culture are determined by the social institutions of their spiritual potential formation: cultural institutions, mass media, communication and self-education, creative identification and self-identification on the basis of national culture and mentality, civic position, etc.

The leading factor in the formation of spiritual potential of student youth in the field of instrumental performance is a theoretically grounded and experimentally tested organisational-methodological system. Its main components (target, communicative, content-organizational and analytical-resultative) are characterised by the fact that there is a mutually determined relationship between them. The dominant role in the system of formation of the students-instrumentalists' spiritual potential is played by the communicative component, which reflects the style of subject-subject relations in the educational process and creates an area of dialogic interaction between the teacher and the student. The overall integrity, interdependence of components is ensured by internal effective, regulatory and behavioral processes related to the actualisation of future specialists' spiritual essential forces.

The concept of future specialists' (students-instrumentalist') spiritual potential formation developed during the study is implemented with the help

of the synergy of socio-pedagogical conditions that contribute to the strengthening of the systemic nature of this phenomenon. They include a) students' orientation to the preservation and reproduction of the intellectual potential of Ukrainian people in a universal context; b) strengthening the humanistic function of the educational process using paradigmatic approaches in education; c) development of professional competence based on the inclusion of students-instrumentalists in social and cultural activities. These conditions lead to an organic combination of mental, individual-cultural, subcultural and trans-subcultural spaces, which create the sphere of action of self-regulated cultural processes; enable the use of means of purposeful influence on the basis of organisational and theoretical-methodological support of the process of forming future specialists' spiritual potential in the field of instrumental performance.

Conclusions

The criteria for the formation of spiritual potential of student youth are defined as the characteristics of its affective, normative-regulatory and behavioral components and include the following indicators: ability to respond emotionally and empathically to music; ability to understand the logic of a musical image development; ability for spiritual and emotional experience (affective criteria); depth of the categorical and conceptual fund; evaluative and critical ability of taste for the ideal; nature of worldview; consistency of the ideal "Self" with the actual "Self" (normative-regulatory criteria); striving for creative self-realisation in the process of interpretation and improvisational activity; ability to develop personal strategies in solving non-standard professional problems; creative activity in the social and cultural sphere (behavioral criteria).

The conducted research made it possible to determine the stages in which the essential dynamics of the students' spiritual potential formation is reflected: from creation of a conceptual position on a value-methodological basis, which focuses on the humanistic meaning of profession — through the expansion of moral-aesthetic experience in the musical-creative team — to creative self-realisation in sociocultural sphere.

Formation of the future instrumentalists' creative-spiritual potential should be carried out in two professional directions — performing and pedagogical, which meets the requirements of educational-professional programmes in instrumental performance, which define the aim and main tasks for the education of undergraduate students at the university.

The performing aspect of forming students' spiritual potential maximally reflects the specifics of the

concert performance activity of teachers-musicians. The following forms of work in the learning process are included: independent analytical activity of students (designing one's own stage activity and forming the ability to anticipate various performance situations in advance); intensive development of musical thinking (acquiring knowledge about the composer's style, historical era, musical genres, about the structure and dramaturgy of the work, peculiarities of musical language and means of expression); assessment and critical analysis of students' concert performances at thematic art projects, lectures-concerts, musical and literary events, festivals and competitions, etc. First of all, professional experience of future specialists-instrumentalists' performing activities in musical art should be understood as an essential characteristic of a creative personality and his spiritual potential, which is achieved through the qualitative assimilation of musical-theoretical knowledge, practical skills and skills of processing and performing a musical work, as well as studying professional experience of well-known musicians-performers and musicians-teachers.

The pedagogical aspect regarding formation of specialists in the sphere of musical (instrumental) performance is laid out comprehensively (at classes on professional methods, historical-theoretical and instrumental-performance discipline). The main components of this process are: 1) mastering the methods of learning to play a special instrument (according to the chosen specialisation) and knowledge of the teaching methods of this discipline in specialised art education institutions of all levels; 2) understanding of the specifics and content of instrumental training of pupils of children's music schools, art schools, centers of children's and youth creativity, etc.; 3) possession of basic knowledge of pedagogy, psychology and ability to implement them in practice; 4) ability to apply knowledge from historical-theoretical disciplines in professional activity (history of music and performing arts, history of styles and performance interpretation, basics of composition, harmony, polyphony, analysis of musical works); 5) ability to implement one's own performance skills in teaching students-instrumentalists; 6) readiness to perform the functions of a teacher of instrumental-performing disciplines in the relevant institutions of art education. Also, an important aspect of a musician-instrumentalist's activity is enlightening as an important functional element of his pedagogical work, which is characterised by syncretic nature of activity, using means of influence inherent exclusively to musical art, specific performance conditions (publicity, scenicness, artistry), originality of forms and methods.

Scientific novelty. Attention is focused on the role of instrumental performance as a means of forming

future specialists' spiritual potential in the sphere of musical art.

Prospects for further research are seen in two areas for the professional growth of students-instrumentalists: 1) practical performance — as interpreters of a musical work, strengthening further search for improving the methods of preparation for concert-performance activities and diversification of public performances forms; 2) educational-pedagogical — methods of accumulation and updating of pedagogical experience. Further study requires constant testing and research as an analytical key in the process of forming students' spiritual potential at the current stage.

References

- Afanasieva, E. Yu. (2019). Pidhotovka studentiv-muzykantiv do kontsertnykh vystupiv [Preparing music students for concert performances]. *Innovative Pedagogy*, 19(3), 15–17. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-19-3-2> [in Ukrainian].
- Balahura, O. O., & Hlushko, N. V. (2018). Dukhovnyi potentsial osobystosti yak neobkhdna ta nadiina osnova yii samorealizatsii ta rozvytku [The spiritual potential of the individual as a necessary and reliable basis for its self-realization and development]. *Hileya*, 138(2), 97–100 [in Ukrainian].
- Chepelieva, N. V. (Ed.). (2013). *Rozuminnia ta interpretatsiia zhyttievoho dosvidu yak chynnyk rozvytku osobystosti* [Understanding and interpretation of life experience as a factor in personality development]. Imeks-LTD [in Ukrainian].
- Chybis, L. V. (2004). Osoblyvosti rozvytku osobystosti studenta [Peculiarities of student personality development]. *Spirituality of a Personality: Methodology, Theory and Practice*, 4, 259–262 [in Ukrainian].
- Demianenko, O. O. (2013, April 16–17). Kyivska filozofska shkola v konteksti rozvytku vitchyznianoï filozofii [Kyiv philosophical school in the context of the development of national philosophy]. In *Dni nauky filozofskoho fakultetu – 2013* [Science days of the faculty of philosophy – 2013] [Conference proceedings] (Pt. 2, pp. 26–28). Kyiv University Publishing and Printing Center [in Ukrainian].
- Horenko, L. I. (2021). Ontolohiia sotsialnykh komunikatsii [Ontology of social communications]. In O. Ye. Chebanova (Ed.), *Sotsialni komunikatsii ta mystetstvoznavstvo v aspekti suchasnykh tsyvilizatsiinykh kontseptsii* [Social communications and art studies in the aspect of modern civilizational concepts] (Vol. 1, pp. 129–155). Kyiv International University [in Ukrainian].
- Ivasyshyn, I. (2014). Muzychno-vykonavska diialnist yak zasib tvorchoho rozvytku osobystosti [Musical-performing

- activity as a way of person's creative development]. *Mountain School of Ukrainian Carpaty, 11*, 153–155 [in Ukrainian].
- Kanak, F. (2002). Dosvid [Experience]. In V. I. Shynkaruk (Ed.), *Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk* [Philosophical encyclopedic dictionary] (pp. 169–170). Abrys [in Ukrainian].
- Labintseva, L. P. (2010). Kontsertnyi vystup yak osoblyvyi vyd muzychno-vykonavskoi diialnosti [Concert performance as a special type of musical-performing activity]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 1*, 215–216 [in Ukrainian].
- Labintseva, L. P., & Liashenko, O. D. (2015). Formuvannya dosvidu vykonavskoi diialnosti uchyteliv muzychnoho mystetstva [The formation of experience performing activity of teachers of music art]. *Educological Discourse, 3*(11), 175–185. <https://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/255/257> [in Ukrainian].
- Liashenko, O. D. (2022). Formuvannya u studentiv-instrumentalistiv dosvidu profesiinnoi diialnosti v protsesi fakhovoi pidhotovky v universyteti [Formation of students-instrumentalist experience of professional activity in the process of vocational training at the university]. *Academic Notes Volodymyr Yynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University. Series: Pedagogical Sciences, 207*, 212–217. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-207-212-217> [in Ukrainian].
- Machuskyi, V. V., Verbytskyi, V. V., Korniienko, A. V., Lytovchenko, O. V., & Boiko, A. E. (2020). *Modernizatsiia orhanizatsii osvithnoho protsesu v zakladakh pozashkilnoi osvity* [Modernization of the organization of the educational process in institutions of extracurricular education] (V. V. Machuskyi, Ed.). Imeks-LTD [in Ukrainian].
- Masol, L. M. (2006). *Zahalna mystetska osvita: Teoriia i praktyka* [General art education: Theory and practice]. Promin [in Ukrainian].
- Moskalenko, O. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Mozghova, N. (2015). Pro svitohliadni vytoky suchasnoi vitchyznianoï filosofii [On the ideological origins of modern domestic philosophy]. *Philosophical Thought, 3*, 20–23 [in Ukrainian].
- Oleksiuk, O. M. (2008). Problemne pole muzychno-pedahohichnoho protsesu v konteksti postneklasychnoi metodolohii [Problem field of musical-pedagogical process in the context of post-nonclassical methodology]. *Art Education: Content, Technologies, Management, 3*, 31–40 [in Ukrainian].
- Oleksiuk, O. M. (2017). *Rozvytok dukhovnoho potentsialu osobystosti u postneklasychnii mystetskii osviti* [Development of the spiritual potential of the individual in post-nonclassical art education]. Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Oleksiuk, O. M., Kondratenko, H. H., & Liashenko, O. D. (2011). *Vstup do spetsialnosti: Muzychne mystetstvo* [Introduction to the specialty: Musical art] (Module 2). Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Otych, O. M. (2009). *Mystetstvo u systemi rozvytku tvorchoi individualnosti maibutnoho pedahoha profesiinoho navchannia: Teoretychnyi i metodychnyi aspekty* [Art in the system of developing the creative individuality of a future teacher of professional education: Theoretical and methodological aspects]. Zelena Bukovyna [in Ukrainian].
- Padalka, H. M. (1995). *Muzychna pedahohika: Kurs lektsii z aktualnykh problem vykladannia muzychnykh dystsyplin v systemi pedahohichnoi osvity* [Musical pedagogy: A course of lectures on current problems of teaching musical disciplines in the system of pedagogical education] (V. H. Butenko, Ed.). Khersonskiy derzhavnyi pedahohichnyi instytut [in Ukrainian].
- Pistunova, T. V., & Postoi, H. H. (2017). *Vykonavska diialnist v praktychnii pidhotovtsi studentiv-instrumentalistiv* [Performing activities in the practical training of students of instrumentalists]. *Young Scientist, 11*(51), 622–625. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/151.pdf> [in Ukrainian].
- Rudyshyn, S. D. (2013). Systemnyi pidkhid do vyshchoi osvity v Ukraini: Osvichenist, kompetentnist, natsionalni tsinnosti [A systemic approach to higher education in Ukraine: Education, competence, national values]. *Pedagogics and Psychology, 3*(80), 69–75 [in Ukrainian].
- Shchokolova, O. P. (2007). *Modernizatsiia fakhovoi mystetskoi osvity u konteksti suchasnykh humanistychnykh idei* [Modernization of professional art education in the context of modern humanistic ideas]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 14: Teoriia i metodyka mystetskoi osvity, 4*(9), 11–14 [in Ukrainian].
- Stepko, M. F. (2009). *Priorytety rozvytku yevropeiskoho osvithnoho prostoru, ukraïnskyi vymir* [Priorities for the development of the European educational space, Ukrainian dimension]. In V. P. Andrushchenko, V. I. Luhovyi, & M. F. Stepko (Eds.), *Modernizatsiia vyshchoi osvity v Ukraini i sviti: Desiat rokiv naukovoho poshuku* [Modernization of higher education in Ukraine and the world: Ten years of scientific research] (pp. 110–122). Vydavnytstvo Narodnoi Ukraïnskoi Akademii [in Ukrainian].
- Symonenko, S. M., & Cheban, O. M. (2013). Osoblyvosti vplyvu individualno-psykholohichnykh vlastyvostei na tvorchu diialnist osobystosti [Peculiarities of individually-psychological determinants on personality's creative activity]. *Science and Education, 7*, 270–277 [in Ukrainian].

- Tsapun, R., & Sinelnikova, V. (2023). Kонтсертне vykonavstvo ta publichni vystupy yak zasib tvorchoho rozvytku studentiv-folklorystiv [Concert performance and public presentations as a means of creative development of folklore students]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 107–114. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293293> [in Ukrainian].
- Yakymenko, S., & Yakymenko, P. (2011). Profesiina kompetentnist maibutnoho vchytelia yak zahalna umova yoho pedahohichnoi diialnosti [Professional competence of a future teacher as a general condition of his pedagogical activity]. *Problems of Modern Teacher Training*, 4(1), 205–211 [in Ukrainian].
- Zaitseva, A. V. (2017). Khudozhno-komunikativna kultura yak katehoriia mystetskoï osvity [Artistic and communicative culture as a category of art education]. In *Aktualni problemy muzychnoi osvity: Istorii, sohodennia i maibutnie* [Current problems of music education: History, present and future] [Conference proceedings] (pp. 71–73). Khersonskiy derzhavnyi universytet [in Ukrainian].

Інструментальне виконавство як засіб формування духовного потенціалу студентів

Ольга Олексюк

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — висвітлити важливі аспекти формування творчого потенціалу студентів та їх підготовки до професійної діяльності, а також до концертного виступу та відповідної інтерпретації музичного твору. *Результати дослідження.* Розглянуто аспекти, що є складниками підготовки студентів-інструменталістів і педагогічної та концертно-виконавської діяльності. Пріоритетними постають питання щодо підбору, опанування та виконавської інтерпретації музичних творів традиційного локусу як основи формування репертуарної політики студентів-інструменталістів; процес сценічного перевтілення виконавця та авторського (чи автентичного) твору в концертних умовах; питання контролю й подолання сценічного хвилювання тощо. Наголошено, що виконання автентичного музичного твору має інтерпретаційні варіанти, які відображають виконавські традиції, досвід і ментальність виконавця-інструменталіста. *Наукова новизна.* Акцентовано посилену увагу на значенні різних періодів формування й набуття професійної майстерності студентів у сфері інструментального виконавства. Підкреслено роль публічних виступів для виконавців у традиційній манері як сольного, так і ансамблевого складу. Вперше висвітлено досвід підготовки студентів-інструменталістів Київського столичного університету імені Бориса Грінченка в сценічних умовах. *Висновки.* Професійна підготовка студентів-інструменталістів має бути комплексною й передбачати як опанування музично-виконавських особливостей традиційного локусу, інтерпретації твору, так і роботу над розвитку артистизму (сценічного іміджу, перевтілення, психологічні та внутрішньо-емоційні особливості тощо). До основних критеріїв професійної підготовки сценічно-концертного виконання музичного твору є розуміння стилю, характеру й манери виконання традиційного репертуару, створення на сцені природного тембрально-звукового й візуального образу виконавської традиції. Репертуарна палітра виконавця-інструменталіста передбачає показ індивідуальної виконавської техніки (манери), відчуття мистецького смаку, що проявляє свій неповторний стиль виконання й творчу індивідуальність.

Ключові слова: інструментальне виконавство; професійна майстерність; сценічно-концертне виконання; інтерпретація твору; художній образ; стиль; сценічний імідж

Відомості про автора

Ольга Олексюк, доктор педагогічних наук, професор, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-7785-1239, e-mail: olga4148@gmail.com

Information about the author

Olha Oleksiuk, DSc in Education, Professor, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7785-1239, e-mail: olga4148@gmail.com





Історичні та культурні засади становлення японської фотографії: аналіз постатей, жанрово-стилістичні тенденції та динаміка розвитку в другій половині XIX століття

Павло Зайцев

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Анотація. *Мета статті* — виявити визначальні історико-культурні аспекти інтеграції технології фотографії на теренах Японії в контексті політики національної ізоляції Сакоку в першій половині XIX ст. Дослідити роль відкритих портових міст Нагасакі та Йогогама у другій половині XIX ст. в процесі становлення фотографічного медіуму в Японії. Проаналізувати головні жанрово-стилістичні тенденції та динаміку розвитку японської фотографії в період другої половини XIX ст. крізь призму творчого шляху представників першого покоління японських фотографів Уена Хікоми та Сімоока Рендзя. *Результати дослідження.* Проаналізовано появу першого фотообладнання, імпортованого до Нагасакі, та первинні експерименти з технологією дагеротипії в контексті політики національного ізоляціонізму Сакоку. Визначено, що відкриті портові міста Нагасакі та Йогогама в другій половині XIX ст. виступали головними центрами культурної дифузії та взаємодії з іноземними спеціалістами з хімії та фотографії, що мало значний вплив на процес розвитку та інституалізації фотографії в Японії. Встановлено тенденцію асиміляції та адаптації західних технічних та стилістичних принципів представниками японської фотографії в період другої половини XIX ст. Це підтверджено на прикладі творчого шляху видатних японських фотографів Уена Хікоми та Сімоока Рендзя. Зокрема, виявлено домінування жанрово-тематичних напрямів комерційної портретної та сувенірної фотографії в період другої половини XIX ст. *Наукова новизна.* Вперше в українському мистецтвознавстві досліджено процес інтеграції фотографії в соціокультурну структуру Японії другої половини XIX ст. на тлі політики ізоляціонізму Сакоку. Зокрема, введено в науковий обіг матеріали щодо ролі портових міст Нагасакі та Йогогама в популяризації й інституціоналізації фотографії на прикладі творчості представників першого покоління японських фотографів Уена Хікоми та Сімооки Рендзя. *Висновки.* Процес інтеграції фотографії в японське суспільство проходив кілька етапів розвитку, зазнаючи змін під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників. Початковий етап у першій половині XIX ст. сповільнювався політикою Сакоку, що обмежувала доступ до західних технологій. У 1860-х, після відкриття Японії для міжнародної торгівлі, фотографія активно поширювалась у портових містах. Іноземні фахівці відіграли вирішальну роль у формуванні японської фотографії, впливаючи на таких митців, як Уена Хікоми та Сімоока Рендзя, які адаптували у своїй роботі західні технічні й стилістичні прийоми.

Ключові слова: жанрово-стилістичні тенденції; масова культура Японії; фотографія; портретна фотографія; сувенірна фотографія; японські митці XIX ст.

Для цитування

Зайцев, П. (2024). Історичні та культурні засади становлення японської фотографії: аналіз постатей, жанрово-стилістичні тенденції та динаміка розвитку в другій половині XIX століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 34–45. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318350>

Вступ

У контексті сучасної вітчизняної науки особливо значення набувають процеси розвитку

та становлення окремих течій та напрямів художньої й творчої діяльності. Ці процеси виникали та розвивалися під впливом різноманітних передумов і характеристик, які прямо або опосередковано впливали на творчість митців.

середковано позначалися на формуванні загальносвітового культурного надбання. Японська фотографія стала феноменом у другій половині XIX ст. Її розвиток не лише відобразив історію Японії, але й вплинув на культурну спадщину світової фотографії. Окремі визначальні традиції японської фотографії активно впроваджуються та використовуються в сучасному українському фотомистецтві, незважаючи на активний науково-технічний прогрес та інноваційні технології. У цьому контексті пізнання історико-культурних засад становлення японської фотографії, її жанрово-стилістичних тенденцій та динаміки розвитку в другій половині XIX ст. є важливим завданням для розуміння сутності історії фотографії в цілому й для подальшого розвитку світової та вітчизняної фотографії як особливого виду творчої діяльності.

Предмет та об'єкт дослідження фокусуються на творчості перших японських фотографів, таких як Уена Хікоми та Сімооки Рендзя, які адаптували західні технічні та стилістичні прийоми до усталених японських традицій, що були якісно-новими для японської цивілізації через її окремішність від європейських традицій та культури. Актуальність цієї теми підкреслює потребу в системному аналізі інтеграції фотографії як важливого елемента подальшого розвитку масової культури в Японії, що формувалась у специфічних історичних умовах.

Аналіз попередніх досліджень. У науковій літературі, присвяченій розвитку фотографії в Японії, важливими є праці Т. Беннетта (Bennett, 1996, 2006), який провів ретельний аналіз впливу іноземних і японських фотографів другої половини XIX ст. на становлення цього медіуму в країні. Особливе місце посідають дослідження Дж. Хімено (Himeno, 2004), які розкривають вплив західних технологій на процес інтеграції фотографії в Японії. Дж. Кім (Kim, 2015) звернув увагу на раннє використання фотографії в ритуальних похоронних обрядах, що відзначає культурно-символічну роль медіуму в японському суспільстві. Найґрунтовніше дослідження належить Н. Кіношита (Kinoshita, 2003), який докладно проаналізував розвиток фотографії в різних галузях, зокрема дослідив появу першого фотообладнання та формування основних центрів фотографії після завершення політики національного ізоляціонізму Сакоку. К. Естебе (Estèbe, 2014) підкреслює значення комерційного аспекту в галузі сувенірної фотографії, зокрема в її розвитку в місті Йокогама, яке в період 1870–1890 рр. стало важливим осередком фотографічного мистецтва Японії. У біографічних дослідженнях Л. Девіс

(Davis, 2019) зосереджується на фігурі Сімоока Рендзя, одного з піонерів японської фотографії та видатного представника Йокогамської школи. Роботи А. Хоклі (Hockley, 2010) та С. Вілсона (Wilson, 2010) аналізують особливості розподілу сувенірних фотоальбомів Фелікса Беато, відомого фотографа, що зробив значний внесок у популяризацію японської культури через фотографію.

Мета статті — виявити головні історико-культурні аспекти інтеграції технології фотографії на теренах Японії в контексті політики національної ізоляції Сакоку в першій половині XIX ст. Проаналізувати головні жанрово-стилістичні тенденції та динаміку розвитку японської фотографії в період другої половини XIX ст. крізь призму творчого шляху представників першого покоління японських фотографів Уена Хікоми та Сімооки Рендзя.

Завдання — дослідити роль відкритих портових міст Нагасакі та Йокогама у другій половині XIX ст. в процесі становлення фотографічного медіуму в Японії. Проаналізувати головні жанрово-стилістичні тенденції та динаміку розвитку японської фотографії в період другої половини XIX ст. крізь призму творчого шляху представників першого покоління японських фотографів Уена Хікоми та Сімооки Рендзя.

Результати дослідження

Процес повноцінного впровадження технології фотографії в соціокультурну структуру японського суспільства в другій половині 1840-х – 1850-х рр. характеризується суттєвою затримкою, що стало наслідком політики національного ізоляціонізму Сакоку (яп. 鎖国 — «країна вланцюгах»), імplementованої сьогунатом (яп. 将軍 — «полководець») Токугава в період з 1603 по 1853 рр. (Bennett, 1996, р. 35). Політика Сакоку маніфестувалась як радикальний акт соціокультурного консерватизму, спрямованого на збереження домінування влади сьогунату через протидію впливу західної культури на території Японії. Зокрема, політика позначилася монополією влади Токугава у вибудові зовнішньоекономічних та дипломатичних зв'язків з іншими державами (Голубнича, 2014, с. 231–232).

Водночас зв'язок із західними державами було налагоджено на острові Дедзіма, розташованого в гавані Нагасакі. Згідно з указом сьогунату від 1641 р. лише Голландській Ост-Індській торговельній компанії було надано доступ до острова з метою торговельно-економічної діяльності в межах його території (Рубель, 1997, с. 171). Відповідні чинники сформували особливий статус

Нагасакі як єдиного центру контролюваного імпорту науково-технічних та культурних досягнень західної цивілізації, які отримали назву «Рангаку» (яп. 蘭学 — «голландські науки») (Cullen, 2003, р. 45).

Згідно з дослідженнями професора Кіношита поява першого фотографічного обладнання на внутрішньому ринку Японії пов'язана з купцем Уено Тошінодзьо (1790–1851), також відомого як Уено Шуннодзьо, який імпортував комплект із камери та хімічних реагентів для створення зображень за технологією дагеротипії в місто Нагасакі (Kinoshita, 2003, р. 17). Згодом, у 1849 р., комплект було доставлено до володінь Сатсума на півдні острова Кюсю, де були ініційовані практичні експерименти з дослідження технології фотографії, які провадили відомий хімік Кавамото Комін (1810–1871) та помічник даймьо (яп. 大名, досл. «велике ім'я») Сатсуми, Ічікі Шіро (1828–1903) (Kinoshita, 2003, р. 18). Беннетт (Bennett, 2006) додає, що подібні дослідження були ініційовані ще в кількох регіонах країни (р. 35).

Проте на сьогодні відомо лише про кілька успішних результатів, отриманих в середині XIX ст. на теренах Японії. Найстарішим вважається дагеротипний портрет даймьо Сатсуми, Шимазу Наріакірі (1809–1858) (Рис. 1), який датований 17 вереснем 1857 р., а його автором є Ічікі Шіро (Kinoshita, 2003, р. 18).



Рис. 1. Портрет Шимазу Наріакірі (1809–1858), 1857 р.
Ічікі Шіро, дагеротипія, 16.5 см x 21.5 см.
(музей Shoko Shuseikan, Кагосіма).
Джерело: (Bennett, 2006, р. 35).

За свідченнями доктора Кім (Kim, 2015, р. 79) портрет Наріакірі після його смерті був публічно представлений під час щорічного культурно-релігійного ритуалу вшанування пам'яті видатних особистостей у 1859 р., що є першим випадком використання фотографії замість живопису. Цей факт свідчить про первинні спроби інтеграції технології фотографії як нового інструмента культурно-релігійних обрядів та символізує початок становлення медіуму фотографії на один рівень з традиційними видами мистецтва (Kinoshita, 2003, р. 19).

Підсумовуючи наведені дані, можна зробити висновок, що перші спроби дослідження та інтеграції технології фотографії були зафіксовані ще наприкінці періоду ізоляції Японії. Проте ці випадки були територіально локалізовані, що в поєднанні з обмеженнями з боку влади сьогунату негативно позначилося на поширенні та інтеграції фотографії в країні.

Натомість можна виділити ще декілька негативних чинників, які відтермінували процес інтеграції технології фотографії. По-перше, низький рівень розвитку хімічної промисловості в країні спричинив дефіцит та високу вартість хімічних реактивів, які були вкрай необхідні для становлення фотографії (Bennett, 2006, р. 34). По-друге, високі ціни на імпортоване обладнання (Bennett, 1996, р. 34–35). По-третє, недостатнє розуміння основних принципів технології фотографії в поєднанні з мовним бар'єром, що вимагало перекладу іноземних видань (Kinoshita, 2003, р. 17).

Процес активного розвитку та інтеграції технології фотографії як новітнього медіуму в соціокультурну структуру японського суспільства розпочався на початку 1860-х рр. і був зумовлений комплексом історичних, соціальних та культурних трансформацій, спричинених закінченням політики національного ізоляціонізму та завершенням правління влади Токугава. Це стало прямим наслідком підписання серії неправомірних міжнародних угод протягом 1850-х рр. між Японією та Сполученими Штатами Америки, Англією, Францією та іншими країнами (Kinoshita, 2003, р. 19).

Угоди передбачали відкриття портів Нагасакі, Йокогами, Хакодате, Кобе, Ніїгати та інших міст для іноземних представників та торговельних компаній, аби примусового відновити економічні й дипломатичні зв'язки Японії з Західними державами та припинити політику національного ізоляціонізму Сакоку (Auslin, 2009).

Зокрема, Н. Кіношита (Kinoshita, 2003) виділяє портові міста Нагасакі та Йокогаму,

наголошуючи на їхній визначальній ролі в процесі інституціоналізації та популяризації фотографії в країні. Дослідник зазначає, що в цих містах були створені сприятливі умови для налагодження контактів з іноземними спеціалістами, зокрема в галузях хімії та фотографії (р. 20). Це вплинуло на стрімке формування першого покоління професійних японських фотографів на початку 1860-х рр. Вони асимілювали знання та техніки від західних колег, розпочавши свою діяльність у жанрово-тематичних напрямках комерційної портретної та пейзажної фотографії.

Для всебічного розуміння аспектів розвитку фотографічного медіуму в Японії у другій половині XIX ст. надзвичайно важливим є аналіз творчих біографій двох видатних майстрів цього періоду — Сімооки Рендзя (1823–1914) та Уена Хікоми (1838–1904). Митці відігравали неабияку роль у розвитку фотографічної галузі й у формуванні японської фотографічної ідентичності, репрезентуючи два головні регіони розвитку фотографії — Йогогаму та Нагасакі.

Уено Хікома, син Уено Тошінодзьо, відомий представник міста Нагасакі, який реалізував свій професійний потенціал у пейзажній та комерційній портретній фотографії.

У 1857 р., під час навчання в коледжі Нагасакі, Уено Хікома під керівництвом голландського офіцера Йогана Помпе ван Меердерворта (1829–1908) опанував основи хімії та фотографії (Himeno, 2004, р. 23). Однак Меердерворт не був професійним фотографом, його навчання надало лише базове розуміння технології дагеротипії (Bennett, 2006, р. 73).

Проте в 1859 р. Уено Хікома розширив знання, налагодивши співпрацю зі швейцарським фотографом П'єром Россє (1829–1890). Россє навчив його передовому колодієвому фотографічному процесу (Kinoshita, 2003, р. 20), який вирізнявся підвищеною світлочутливістю емульсії та значно спрощеним процесом фіксації зображень порівняно з дагеротипією.

У період 1859–1862 рр. Уено Хікома зосередив діяльність на жанрі пейзажної фотографії. У його роботах спостерігається гармонійне поєднання природного середовища та елементів класичної японської архітектури житлових будинків, храмів та синтоїстських святилищ (Рис. 2). Особливу увагу автор приділяє формуванню складної композиційної структури, де фігура людини виконує роль індикатора масштабу, який формує уявлення про реальний розмір об'єктів на фотографіях у порівнянні з масштабом людини.



Рис. 2. «Вид на гавань Нагасакі», приблизно 1860 р., Уено Хікома, альбуміновий друк, ручне розфарбування. Розміри: 22.9 x 28.1 см. (Художня галерея Фріір та архіви галереї Артура М. Саклера).
Джерело: (Ueno, 1860 – ca. 1900).

Зокрема, Уено Хікома використовує діагональні лінії доріг, береги річок та елементи архітектури, що значно посилює відчуття просторової глибини та об'ємності зображень. Водночас майстер застосовує в композиції техніку природних рамок, сформованих з гілок, крон дерев та інших елементів. Цей метод фокусує увагу на деталях і об'єктах, розташованих на дальніх планах пейзажу.

У 1862 р., після відкриття першої фотостудії в Накашімі, поблизу Нагасакі (Bennett, 1996, р. 48) Уено Хікома сконцентрував свої зусилля на комерційному портретному жанрі, який згодом став домінуючим у його професійній кар'єрі. Перша фотостудія мала обмежений комерційний успіх, проте сприяла встановленню контактів з іноземними фотографами в період 1860-х рр. Знаковою стала співпраця в 1865 р з Феліксом Беато (1832–1909), який прибув до Нагасакі для створення фотографій міста та його околиць (Himeno, 2004, р. 24). Короткочасне партнерство з Беато надало Хікомі додаткові знання для розвитку навичок роботи зі світлом у портретній фотографії.

Зокрема, завдяки знайомству з голландським фотографом Конрадом Вальтером Гратама (1831–1888) у 1866 р. Уено Хікома поглибив свої знання в галузі хімії. А 1869 р. австрійський фотограф Вільгельм Йозеф Бургер (1844–1920) ознайомив Уена Хікому з новою технологією стереоскопічної фотографії (Himeno, 2004, р. 24).

В результаті активна взаємодія Уена Хікоми з іноземними фотографами суттєво вплинула на розвиток його технічних навичок та трансформацію стилістичних особливостей, які набули характерних рис європейських шкіл фотографії.

Аналізуючи портретні роботи автора періоду 1860–1870-х рр., слід наголосити на використанні здебільшого статичної композиції, в якій положення голови та лінія погляду моделі строго спрямовані в об'єктив. Особлива увага в роботах майстра приділяється деталям одягу, аксесуарам та реквізиту, які символізують соціальну та професійну приналежність зображених осіб та виступають як основні елементи композиції.

На портреті самурая Такасугі Шінсаку (1839–1867) (Рис. 3) зображено елементи захисного спорядження, маску та тренувальні мечі, які виступають як головні компоненти композиції. Зокрема, в цей період Уено Хікома не акцентував увагу на фонових рішеннях.



Рис. 3. Портрет Такасугі Шінсаку, 1866 рік, Уено Хікома, альбуміновий друк. Розміри: 16 x 25 см. (Японська асоціація фотографічної культури). Джерело: (Takasugi Shinsaku — Ueno Hikoma, n.d.).

Протягом 1880-х рр. Уено Хікома активно впроваджував новітні технічні досягнення в галузі фотографії. У 1882 р. переїхав до нової студії під назвою «Скляний дім», яка покращила умови роботи зі світлом і забезпечила можливість працювати з більшою кількістю людей у кадрі завдяки приміщенню площею 200 квадратних метрів (Kinoshita, 2003, р. 21). Це кардинально змінило його підхід до створення портретів та суттєво збільшило кількість клієнтів.

Зокрема, Уено Хікома у своїх зйомках почав активно використовувати крупні плани, що значно покращило деталізацію фотографій. Водночас використання нових хімічних реагентів скоротило час експонування, що в сукупності дозволило використовувати більш природні пози моделей.

У другій половині 1880-х в автора з'явилися фотографії, на яких зображено імітацію гірської місцевості, де використовувалося каміння, створене з пап'є-маше, та тематичні фонові зображення гірських пейзажів. Це вплинуло на створення портретів у декораціях природного середовища в студійних умовах. Крім того, Уено Хікома почав використовувати гіпсові балюстради та інші декоративні елементи, розміщуючи їх на задньому плані між моделлю та фоном. Основною функцією елементів було розширення візуального об'єму зображення та підвищення його атмосферності.

Ці зміни в стилістиці Уена Хікоми, порівняно з попереднім періодом, демонструють значне збагачення виразних засобів та композиційних рішень у його роботах як результат впливу західних фотографів на професійну практику митця.

Загалом, протягом кар'єри клієнтами Уена Хікоми стали відомі японські особистості того часу — політик Сакамото Рьома (1836–1867), громадський діяч Іто Шунсуке (1841–1909) та Катсу Кайшу (1823–1899) (Himeno, 2004, р. 24), а також іноземні поважні гості країни, серед яких був колишній президент Сполучених Штатів Америки Улісс Сімпсон Грант (1822–1885) (Kinoshita, 2003, р. 21).

Крім успіху в комерційній діяльності, Уено Хікома мав здобутки в освітній сфері — він навчав наступних представників японської фотографії, серед яких були Каметака Токудзіро (1825–1884), Томішіге Ріхей (1837–1922) та Учїда Куїчі (1844–1875) (Himeno, 2004, р. 28). Завдяки подібним зв'язкам та популярності студія Хікоми в місті Нагасакі успішно працювала до кінця XIX ст.

Йокогама та становлення сувенірної фотографії. Зауважимо, що відкриття нових портових міст применшило значення Нагасакі як єдиного центру контактів із західним світом, перемістивши увагу іноземних гостей на місто Йокогама (Arita, 2009). Після відкриття порту в 1859 р. Йокогама швидко з рибальського селища перетворилася на головний центр зовнішньої торгівлі Японії завдяки вигідному географічному розташуванню поблизу Едо (Токіо) (Matsutani, 2009).

В період 1860–1870-х рр. до Йокогами почали прибувати перші іноземні професійні фотографи. Так, у 1860 р. американський фотограф Оррін Ерастус Фрімен (1830–1866) відкрив продовольчий магазин та першим розпочав проєкт, пов'язаний

з комерційною портретною фотографією в місті (Bennett, 2006, p. 58).

Зокрема, в цей період у Йокогамі працювали та відкривали свої студії британський фотограф італійського походження Фелікс Беато, австрійський фотограф барон Раймунд фон Стіллфрід (1839–1911), італійський фотограф Адольфо Фарсари (1841–1898) (Kinoshita, 2003, p. 29), французький фотограф П'єр Россье (Bennett, 2006, p. 41), швейцарський фотограф Вільям Сандерс (1832–1892) (Bennett, 2006, p. 98) та інші.

Іноземні спеціалісти стали ініціаторами нового жанрово-тематичного напрямку сувенірної фотографії, що вплинуло на появу на початку 1870-х рр. поняття «фотографи Йокогами» й характеризувало представників цього жанру, які працювали в місті Йокогама (Estèbe, 2014, p. 7).

Формування жанру сувенірної фотографії стало прямим наслідком зростання інтересу західних країн до культурної спадщини, традицій та побуту Японії. Фотографія частково задовольняла цей попит і формувалася як комерційний інструмент у період 1860–1890-х рр. у Японії.

Значний вплив на розвиток жанру мав Фелікс Беато, який у 1867 р., створив два альбоми — «Місцеві» та «Види Японії». Вони виробили класифікацію всього жанру сувенірної фотографії (Hockley, 2010).

Категорія «Види Японії» включала пейзажі та символічні місця, популярні серед іноземців. Це статуя Будди в Камакурі, гора Фудзі, синтоїстські святині, храми та інші локації (Hockley, 2010). Категорія «Місцеві» складалася з постановчих сцен, які репрезентували японську культуру, формуючи в західних глядачів хибне уявлення про культурні особливості побуту та повсякденного життя в Японії (Wilson, 2010). Категорія «Місцеві» була найпопулярнішою серед покупців та складалася з кількох основних сюжетно-образних напрямів. Особливу популярність мав образ самурая, зображеного під час страти, самогубства чи битви (Wilson, 2010). Для створення таких сцен використовували багато реквізиту та костюмів, зокрема тематичні фонові зображення японських пейзажів.

Завдяки ретельній сценографії, найманим акторам та техніці розфарбовування фотографії ставали емоційними та яскравими, привертаючи увагу іноземних клієнтів. Реалістичність фотографій не викликала сумнівів, проте образ ритуального насильства, що був притаманним здебільшого середньовічній Японії, закріпився в уяві західного глядача.

Також були популярними теми повсякденного життя, які відображали виготовлення шовку, чаю, прикрас і парасольок, та образи традиційних

професій. Побутові сцени включали також написання листів, трапези та відпочинок. Представниками популярних професій виступали борці сумо, лікарі тощо.

Незважаючи на можливість створення документальних знімків, фотографи надавали перевагу студійним умовам, що забезпечувало контроль над сценою, рухами акторів, освітленням і композицією. Це дозволяло створювати високоякісні, композиційно довершені фотографії, формуючи привабливий образ японського суспільства, яке відповідало очікуванням і стереотипам західних глядачів.

У процесі продажу сувенірних фотографій клієнти самостійно обирали зображення з каталогів студій, де їх розфарбовували водяними пігментами, створюючи тонкі, напівпрозорі шари для посилення реалістичності зображень (Hockley, 2010). Після цього фотографії складали в альбоми з лакованими та інкрустованими перламутром обкладинками, що додавало їм унікальності та підвищувало їхню цінність для глядача (Wilson, 2010).

Сімоока Рендзьо (1823–1914) був одним із видатних представників Йокогами та першого покоління фотографів Японії, який здобув визнання в жанрово-тематичних напрямках комерційної сувенірної та портретної фотографії. Завдяки значному інтересу до мистецтва з 1836 р. Сімоока Рендзьо почав навчатися традиційного японського живопису в школі Кано в місті Едо (Токіо) під керівництвом майстра Тосена Наканобу (1811–1871) (Bennett, 2006, pp. 69–70).

Визначальною подією в його житті стало ознайомлення в 1845 р. з роботами невідомого голландського фотографа, що зберігалися в резиденції представника сьогунату. Як стверджує Н. Кіношита (Kinoshita, 2003), Сімоока Рендзьо був глибоко вражений реалістичністю та деталізацією фотографій, що спонукало його до вивчення технології фотографії (p. 20).

Під час пошуку наставника, в період 1859-х – 1860-х рр., він переїхав до Йокогами з метою інтегруватися в соціальне середовище іноземних резидентів, які могли допомогти йому опанувати нові технології (Bennett, 1996, p. 51).

У 1861 р. Сімоока Рендзьо вдалося встановити контакт з американським фотографом Джоном Вільсоном (1816–1868), який став його вчителем та надав базові знання з технології фотографії. Вільсон обміняв свою камеру та всі необхідні хімічні реагенти на одну з картин Сімоока Рендзьо з зображенням пейзажу (Kinoshita, 2003, p. 20).

У 1862 р. Сімоока Рендзьо заснував першу комерційну фотостудію в Йокогамі, зосередившись

на портретній фотографії. Перші роки його діяльності були фінансово невдалими. Попри труднощі Сімоока Рендзьо продовжував удосконалювати свої навички та асимілювати західні техніки, отримані від іноземних колег. Зокрема, в цей період Сімоока Рендзьо короткостроково співпрацював з фотографом-аматором Джоном Гуліком (1832–1929) (Davis, 2019).

У 1865 р. Сімоока Рендзьо добився значного комерційного успіху та досяг популярності серед іноземних гостей і місцевих жителів. У період другої половини 1860-х – початку 1870-х рр. на тлі зростання попиту на фотографічні послуги Сімоока Рендзьо відкрив ще три фотостудії в Йокогамі, які спеціалізувалися на виготовленні сувенірної фотографії (Bennett, 2006, pp. 70–71).

Окрім успіхів у комерційній діяльності, Сімооки Рендзьо, аналогічно до Уена Хікоми, мав здобутки в освітній сфері — він неабияк вплинув на становлення та професійний розвиток нових японських фотографів. Серед його учнів виділяються Йокояма Мацусабуру (1838–1884), Есакі Рейджі (1845–1910) та Сузукі Шінічі (1835–1918) (Bennett, 2006, p. 71). Проте після смерті дружини в 1877 р. Сімоока Рендзьо передав управління студіями учням та помічникам, зосередившись на особистих справах.

Аналіз комерційної портретної фотографії Сімооки Рендзя свідчить про те, що на початковому етапі його творчого шляху, у першій половині 1860-х рр., домінували ростові портрети. Характерною рисою його робіт було активне використання негативного простору навколо моделі, що створювало контраст із підходом Уена Хікоми. Такий композиційний прийом надавав зображенням легкості та зосереджував увагу глядача на центральній частині фотографії.

Зображення перспективи в роботах дозволяє припустити, що Сімоока Рендзьо встановлював камеру значно нижче рівня очей моделей. Така зйомка з нижньої точки створює відчуття піднесеності та величі зображених осіб, підсилюючи динамічність композиції.

Автор у своїх фотографіях не наголошує на організації заднього плану й переважно використовує однотонний світлий фон, що нагадує стиль Уена Хікоми. Зауважимо, що Сімоока Рендзьо застосовував контрастні узорні килими й тканини, розміщені на підлозі студійного подіуму. Хоча такий реквізит міг перемикає увагу на другорядні деталі.

На початку 1870-х рр. портретна техніка Сімоока Рендзьо зазнала значних трансформацій, перейнявши риси американської фотографії. Це проявилось у використанні нових технічних прийомів, таких як вдосконалена робота зі світлом, де-

тальніше опрацювання фону та впровадження нових композиційних рішень.

Зміни чітко простежуються на груповій портретній фотографії самураїв (Рис. 4), яка вирізняється кількома декоративними елементами — декоративною опалювальною піччю у правій частині та гіпсовими балюстрадами.



Рис. 4. Груповий портрет самураїв, приблизно 1869 рік, Сімоока Рендзьо, альбуміновий друк. (Колекція Тома Бернетта). Джерело: (Реставрація Мейдзі, 2024).

Композиція фотографії організована вздовж центральної осі, що проходить через центральні фігури, акцентуючи стабільність та баланс зображення. Такий підхід до просторової організації підсилює композиційну цілісність. Візуальні елементи структуровані у формі трикутників згідно з класичними принципами композиції, що сприяє досягненню естетичної гармонії.

Другим жанрово-тематичним напрямом у творчості Сімооки Рендзя в другій половині 1860–1870-х рр. була сувенірна фотографія. Більшість цих робіт були створені в студійних умовах.

Фотографія двох самураїв у військовому вбранні (Рис. 5) вирізняється відкритими позами акторів, спрямованими в ліву частину зображення. Це дозволяє детально розглянути довгі мечі катана на поясі та вишуканий одяг, оздоблений різноманітними орнаментами. Композиція цього зображення відзначається високим рівнем симетрії та рівноваги, що досягається завдяки чіткому розміщенню фігур у просторі.

Вертикальний спосіб, що діагонально перетинає зображення, підкреслює значущість центральних фігур і створює відчуття композиційної гармонії. Розташування фігур на різних рівнях додає динаміки та глибини зображенню, сприяючи формуванню просторової перспективи. Нейтральний фон акцентує увагу на центральних персонажах, мінімізуючи другорядні елементи. Таким чином, фотографія демонструє майстерність Сімооки Рендзя у створенні композиційної

рівноваги та глибини, відображаючи культурні та соціальні атрибути самураїв.



Рис. 5. Два самураї, приблизно 1872 рік, Сімоока Рендзьо, альбуміновий друк. (Колекція Тома Бернетта). Джерело: (Dobson, n.d.).

Особливо вирізняються костюми та аксесуари самураїв, що підкреслюють індивідуальність кожного персонажа. Самурай, що зображений ліворуч, відзначається контрастом між зеленим низом кімоно та теплими коричневими відтінками верхньої частини вбрання. Його пояс та інші деталі одягу, підкреслені золотистими кольорами, додають образу урочистості та багатства. Вбрання іншого самурая має більш насичені кольори: його кімоно оздоблене червоним, синім та зеленим кольорами, а смугастий візерунок додає динаміки та складності його одягу. Як зазначено вище, подібні сцени з зображенням самураїв мали значну популярність серед глядачів, що вимагало від митців винахідливості для створення унікальних та виразних робіт.

Серед інших робіт Сімооки Рендзя особливо вирізняються сцени написання листів, яким властиві насиченість композиції та велика кількість реквізитів і предметів побуту. Компактний переносний стіл, розташований у лівій нижній частині кадру, слугує опорою для моделі, а його ніжки створюють повторюваний узор у зображенні. Тіні від ніжок столу утворюють значну темну зону на зображенні, що надає композиції візуальної ваги. Письмове приладдя в руках акторки гармонійно підкреслює її позу. Композиція зображення передана у формі трикутника, де кутами є важливі елементи, такі як обличчя моделі, письмовий стіл та приладдя.

Зокрема, в другій половині 1870-х рр., у період закінчення кар'єри, Сімоока Рендзьо впроваджує використання текстурних фонів, яке помітне і в його портретних роботах. Крім того, сцени та композиції стають більш ускладненими. Це особливо видно на нестандартній фотографії побутової сцени отримання листа, де люди розміщені спиною до камери. У цьому зображенні глядач не бачить обличчя, а лише костюми та оточення. Центральним елементом є рука чоловіка, яка вказує на лист у руках дівчини, що сидить на підлозі, а також його поза, яка чітко передає емоції. Аналіз цього зображення дозволяє зробити висновок, що автор продовжував експериментувати з новими ідеями для фотографій у цьому жанрі, оскільки конкуренція серед фотографів — як іноземних, так і японських — була досить високою.

Концептуальний аналіз творчості видатних японських фотографів та їхніх стильових і жанрових традицій свідчать про те, що японська фотографія була феноменом у другій половині XIX ст. і її розвиток не тільки відображав історію Японії, але й впливав на формування культурної спадщини світової фотографії. Творчість Уена Хікоми започаткувала розвиток особливого жанру фотомистецтва — пейзажної фотографії, яка характеризується специфічними для європейських технік елементними особливостями, зокрема такими, як гармонійне поєднання природного середовища та елементів класичної архітектури житлових будинків, храмів та синтоїстських святилищ. В процесі популяризації японської фотографії особливо місце посідає сувенірна фотографія як автентичний японський жанровий вид фотомистецтва, що був створений не внаслідок розвитку наукової чи творчої діяльності, а через необхідність комерціалізації об'єктів та результатів фотомистецтва. Слід зауважити, що активний розвиток цього жанру започаткував особливі способи виконання фотозйомки, зокрема присутність у кадрі найманих акторів театру Кабукі, використання фарб у процесі розфарбування фотографій, застосування тематичних фонових рішень із зображенням автентичних пейзажів та іншого реквізиту у вигляді гіпсових балюстрад та каміння, створеного з пап'є-маше, що свідчить про наслідування американських та європейських тенденцій у японській фотографії.

Висновки

Отже, процес інтеграції та становлення медіуму фотографії в соціокультурному просторі японського суспільства мав послідовну динаміку розвитку, проходячи через кілька етапів еволюції та

зазнаючи суттєвих трансформацій під впливом як внутрішніх, так і зовнішніх чинників.

На початковому етапі, у першій половині XIX ст., впровадження фотографії відбувалося сповільнено через дію ізоляціоністської політики Сакоку. По-перше, ця політика значно обмежувала доступ до науково-технічних і культурних здобутків Західного світу, що істотно уповільнювало поширення фотографічного медіуму. По-друге, слабкий розвиток хімічної промисловості ускладнював виробництво та імпорт необхідних реагентів, що робило матеріали дорогими та дефіцитними. Процес упровадження фотографії був територіально обмеженим і проходив у південно-західному регіоні, зокрема на території префектур Сатсума та Нагасаки на острові Кюсю, де контакти з західною цивілізацією, хоча й були обмежені, все ж існували.

У зазначений період, до завершення політики ізоляціонізму, було здійснено перші кроки становлення медіуму фотографії: імпортовано перше фотообладнання, проведено дослідження фотографічного процесу дагеротипії та отримано перші практичні результати. Значущим є також те, що медіум фотографії вперше було використано в релігійно-культурному обряді щорічної церемонії вшанування померлих, що свідчить про початкові спроби інтеграції новітньої технології в соціокультурну структуру Японії.

Активний етап поширення фотографії розпочався в 1860-х рр., коли Японія відкрилася для міжнародної торгівлі, що стало прямим наслідком завершення політики Сакоку. Портові міста, такі як Нагасаки та Йокогама, стали важливими осередками взаємодії з іноземними фахівцями в галузі фотографії та хімії, відіграючи вирішальну роль у популяризації цього медіуму та його інституціоналізації в японському суспільстві другої половини XIX ст. Іноземні спеціалісти мали вирішальний вплив на формування першого покоління японських професійних фотографів, що асимілювали та адаптували не тільки технічні навички, але й стилістичні особливості західної фотографії.

Особливу увагу привертає діяльність іноземних фотографів у Йокогамі, які сприяли розвитку сувенірної фотографії — жанру, який виник під впливом зростання інтересу західної аудиторії до японської культури. Цей жанр домінував у другій половині XIX ст. і сприяв формуванню уявлення про фотографію в Японії як комерційний медіум.

Вплив іноземних фахівців на становлення перших японських фотографів та формування жанрово-стилістичних особливостей найяскравіше простежується на прикладі діяльності двох видатних фотографів — Уена Хікоми та Сімооки

Рендзя, представників Нагасаки та Йокогами — двох головних центрів розвитку фотографії.

Уено Хікома, представник Нагасаки — основного центру взаємодії з західною цивілізацією під час політики національного ізоляціонізму Сакоку — став піонером японської фотографії, відкривши першу комерційну фотостудію. На початку своєї кар'єри він зосередився на жанрі пейзажної фотографії, створюючи зображення міста Нагасаки та його регіону, де простежується синтез традиційної японської архітектури та природи.

Згодом він перейшов до портретної фотографії, адаптуючи західні технічні та стилістичні прийоми, набуті під впливом таких фотографів, як Фелікс Беато та Вільгельм Йозеф Бургер. Його клієнтами були як видатні іноземні, так і японські представники культури та політики, що сприяло його комерційному успіху й популярності.

Сімоока Рендзьо, якого вважають одним із найвидатніших представників Йокогами — нового центру інтеграції західних культурних та науково-технічних інновацій після завершення політики національного ізоляціонізму Сакоку завдяки близькому розташуванню до Едо (сучасного Токіо) — зробив вагомий внесок у розвиток японської фотографії. Маючи художню освіту, Сімоока Рендзьо був вражений деталізацією та можливостями нової технології фотографії, що спонукало його шукати наставника для освоєння цього медіуму. Це прагнення привело його до Йокогами, де сформувалася велика спільнота іноземних фахівців із різних галузей. Наставником Сімоока Рендзя став Джон Вілсон, у якого він придбав свою першу камеру та необхідні хімічні реагенти. Першим колегою Сімоока Рендзя був Джон Гулік, з яким він тісно співпрацював протягом перших двох років своєї кар'єри.

Під впливом іноземних фахівців, які активно працювали в Йокогамі, Сімоока Рендзьо сфокусував свою діяльність на сувенірній фотографії — надзвичайно популярному жанрі серед іноземних клієнтів, що прагнули отримати зображення екзотичної Японії. Протягом короткого часу майстер відкрив кілька фотостудій у Йокогамі, орієнтованих на створення саме таких сувенірних зображень. Комерційний успіх у цьому жанрі значною мірою був обумовлений його художнім досвідом у живописі та здатністю адаптувати технічні нововведення відповідно до естетичних запитів західної аудиторії.

Фотографічні роботи Сімооки Рендзя вирізнялися унікальним поєднанням західних технік фотографії з традиційними японськими мотивами, сценами з повсякденного життя, а також із зображенням представників традиційних японських професій.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві досліджено процес інтеграції фотографії в соціокультурну структуру Японії другої половини XIX ст. на тлі політики ізоляціонізму Сакоку. Зокрема, введено в науковий обіг матеріали щодо ролі портових міст Нагасаки та Йокогами в популяризації й інституціоналізації фотографії на прикладі творчості представників першого покоління японських фотографів Сімооки Рендзя та Уена Хікоми. За таких умов виникає необхідність подальшого дослідження низки актуальних проблем, серед яких особливу увагу слід приділити питанням жанрових трансформацій фотографії під впливом американського та британського пікторіалізму в період 1890-х – 1930-х рр. Важливим аспектом дослідження є аналіз процесу виникнення творчої фотографії, що поступово відходила від комерційної функції медіуму, а також поява перших фотоклубів на території Японії. Ці клуби сприяли формуванню нових естетичних підходів і стилістичних напрямів, які відобразили прагнення японських фотографів інтегруватися в глобальні художні процеси, зберігаючи водночас національну ідентичність.

Список посилань

- Голубнича, Ю. (2014). Світанок та сутінки доби Сакоку: сутність системи самоізоляції. *Мовні і концептуальні картини світу*, 49, 229–234.
- Реставрація Мейдзі.* (2024). History maps. <https://history-maps.com/uk/story/Meiji-Era/event/Meiji-Restoration>
- Рубель, В. А. (1997). *Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність*. Аквілон-прес.
- Arita, E. (2009, May 24). Happy Birthday Yokohama! *The Japan time*. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20090524x1.html>
- Auslin, M. R. (2009). *Negotiating with imperialism: The unequal treaties and the culture of Japanese diplomacy*. Harvard University Press.
- Bennett, T. (1996). *Early Japanese Images*. Charles E. Tuttle Company.
- Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1853–1912*. Tuttle Publishing. <https://archive.org/details/photography-in-japan-1853-1912-by-terry-bennett-z-lib.org>
- Cullen, L. M. (2003). *A history of Japan, 1582–1941: Internal and external worlds*. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/historyofjapan150000cull/page/n4/mode/1up>
- Davis, L. (2019, March 24). *Renjō Shimooka (1823–1914)*. Find a Grave. <https://www.findagrave.com/memorial/6135457/renj>
- Dobson, S. (n.d.). *Shimooka Renjō and the Japanese Carte-de-visite: Thoughts on 'A carte album attributed to Shimooka Renjo'*. Shashasha. Retrieved 25 May, 2024, from https://www.shashasha.co/en/shimooka_album
- Estèbe, C. (2014). *Yokohama Shashin 1860–1900* (J. Stillwaggon, Trans.). Yellowkornet.
- Himeno, J. (2004). Encounters with foreign photographers: The introduction and spread of photography in Kyūshū. In N. C. Rousmaniere & M. Hirayama (Eds.), *Reflecting truth: Japanese photography in the nineteenth century* (pp. 18–29). Hotei Publishing.
- Hockley, A. (2010). *Felice Beato's Japan: Places*. Visualizing Cultures. https://visualizingcultures.mit.edu/beato_places/fb1_essay01.html
- Kim, J. (2015). *Death and photography in East Asia: Funerary use of portrait photography* [PhD Dissertation, City University of New York]. CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1008
- Kinoshita, N. (2003). The Early Years of Japanese photography. In A. W. Tucker, D. Friis-Hansen, K. Ryuichi, & T. Joe, *The history of Japanese photography* (pp. 14–100). Yale University Press.
- Matsutani, M. (2009, May 29). Yokohama – City on the cutting edge. *The Japan Times*. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20090529f2.html>
- Takasugi Shinsaku–Ueno Hikoma* [Image]. (n.d.). GetArchive. Retrieved 25 May, 2024, from <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/takasugi-shinsaku-ueno-hikoma-cd9672>
- Ueno, H. (1860 – ca. 1900). *View of Nagasaki Harbor* [Graphic] (Local Numbers: R278 (Rosin Number), FSA A1999.35 278), Henry and Nancy Rosin Collection of Early Photography of Japan, Smithsonian Institution, Smithsonian Online Virtual Archives.
- Wilson, A. C. (2010). *Felice Beato's Japan: People*. Visualizing Cultures. https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/fb2_essay01.html

References

- Arita, E. (2009, May 24). Happy Birthday Yokohama! *The Japan time*. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20090524x1.html> [in English].
- Auslin, M. R. (2009). *Negotiating with imperialism: The unequal treaties and the culture of Japanese diplomacy*. Harvard University Press [in English].
- Bennett, T. (1996). *Early Japanese Images*. Charles E. Tuttle Company [in English].
- Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1853–1912*. Tuttle Publishing. <https://archive.org/details/photography-in-japan-1853-1912-by-terry-bennett-z-lib.org> [in English].
- Cullen, L. M. (2003). *A history of Japan, 1582–1941: Internal and external worlds*. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/historyofjapan150000cull/page/n4/mode/1up> [in English].

- Davis, L. (2019, March 24). *Renjō Shimooka (1823–1914)*. Find a Grave. <https://www.findagrave.com/memorial/6135457/renj> [in English].
- Dobson, S. (n.d.). *Shimooka Renjō and the Japanese Carte-de-visite: Thoughts on 'A carte album attributed to Shimooka Renjo'*. Shashasha. Retrieved 25 May, 2024, from https://www.shashasha.co/en/shimooka_album [in English].
- Estèbe, C. (2014). *Yokohama Shashin 1860–1900* (J. Stillwaggon, Trans.). Yellowkorn [in French; in English].
- Himeno, J. (2004). Encounters with foreign photographers: The introduction and spread of photography in Kyūshū. In N. C. Rousmaniere & M. Hirayama (Eds.), *Reflecting truth: Japanese photography in the nineteenth century* (pp. 18–29). Hotei Publishing [in English].
- Hockley, A. (2010). *Felice Beato's Japan: Places*. Visualizing Cultures. https://visualizingcultures.mit.edu/beato_places/fb1_essay01.html [in English].
- Holubnycha, Yu. (2014). Svitanki ta sutinky doby Sakoku: Sutnist systemy samoizoliatsii [Sunrise and sunset of era Sakoku: The essence of self-isolation system]. *Linguistic and Conceptual Worldviews*, 49, 229–234 [in Ukrainian].
- Kim, J. (2015). *Death and photography in East Asia: Funerary use of portrait photography* [PhD Dissertation, City University of New York]. CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1008 [in English].
- Kinoshita, N. (2003). The Early Years of Japanese photography. In A. W. Tucker, D. Friis-Hansen, K. Ryuichi, & T. Joe, *The history of Japanese photography* (pp. 14–100). Yale University Press [in English].
- Matsutani, M. (2009, May 29). Yokohama – City on the cutting edge. *The Japan Times*. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20090529f2.html> [in English].
- Restavratsiia Meidzi* [Meiji Restoration]. (2024). History maps. <https://history-maps.com/uk/story/Meiji-Era/event/Meiji-Restoration> [in Ukrainian].
- Rubel, V. A. (1997). *Yaponska tsyvilizatsiia: Tradytsiine suspilstvo i derzhavnist* [Japanese civilization: Traditional society and statehood]. Akvilon-pres [in Ukrainian].
- Takasugi Shinsaku – Ueno Hikoma* [Image]. (n.d.). GetArchive. Retrieved 25 May, 2024, from <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/takasugi-shinsaku-ueno-hikoma-cd9672> [in English].
- Ueno, H. (1860 – ca. 1900). *View of Nagasaki Harbor* [Graphic] (Local Numbers: R278 (Rosin Number), FSA A1999.35 278), Henry and Nancy Rosin Collection of Early Photography of Japan, Smithsonian Institution, Smithsonian Online Virtual Archives [in English].
- Wilson, A. C. (2010). *Felice Beato's Japan: People*. Visualizing Cultures. https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/fb2_essay01.html [in English].

Historical and Cultural Foundations of Grounding the Japanese Photography: Analysis of Prominent Figures, Genre-Stylistic Tendencies, Dynamics of Development in the Second Half of the 19th Century

Pavlo Zaitsev

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to identify key historical and cultural aspects of the integration of photographic technology in Japan in the context of the national isolation policy of Sakoku in the first half of the 19th century. It is important to study the role of the open port cities of Nagasaki and Yokohama in the second half of the 19th century in the process of grounding the photographic medium in Japan. Additionally, it is necessary to analyse main genre-stylistic tendencies and dynamics of Japanese photography development in the second half of the 19th century through the prism of the creative work of the first-generation Japanese photographers Ueno Hikoma and Shimo'oka Renjō. **Results.** The appearance of the first photographic equipment imported to Nagasaki and the initial experiments with daguerreotype technology in the context of the Sakoku policy of national isolationism are analysed. It is determined that in the second half of the 19th century, the open port cities of Nagasaki and Yokohama were key centres of cultural diffusion and interaction with foreign specialists in chemistry and photography. It played a profound impact on the process of development and institutionalisation of photography in Japan. The tendency of assimilation and adaptation of Western technical and stylistic principles by representatives of Japanese photography in the second half

of the 19th century is highlighted. This is proved by the example of the creative path of prominent Japanese photographers, such as Ueno Hikoma and Shimo'oka Renjō. In particular, the dominance of genre and thematic directions of commercial portrait and souvenir photography in the second half of the 19th century is established. *Scientific novelty.* For the first time in Ukrainian art history, the process of integration of photography into the social and cultural structure of Japan in the second half of the 19th century is studied in the aspect of Sakoku's isolationist policy. Additionally, materials on the role of the port cities of Nagasaki and Yokohama in popularising and institutionalising photography, using the example of the representatives' work of the first generation of Japanese photographers Ueno Hikoma and Shimo'oka Renjō, are introduced into scientific circulation. *Conclusions.* The process of integrating photography into Japanese society experienced a few stages of development, undergoing changes under the influence of internal and external factors. The initial stage, in the first half of the 19th century, was slowed down by the Sakoku policy, which limited access to Western technologies. In the 1860s, after the opening of Japan to international trade, the photography actively spread in port cities. Foreign specialists played a decisive role in forming the Japanese photography, and influenced the artists like Ueno Hikoma and Shimo'oka Renjō, who adapted Western technical and stylistic techniques in their creative work.

Keywords: genre and stylistic tendencies; mass culture of Japan; photography; portrait photography; souvenir photography; Japanese artists of the 19th century

Відомості про авторів

Павло Зайцев, здобувач PhD, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна, ORCID iD: 0009-0008-7261-7276, e-mail: mutationlab2020@gmail.com

Information about the authors

Pavlo Zaitsev, PhD Student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0008-7261-7276, e-mail: mutationlab2020@gmail.com



Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології

Максим Клопенко

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

Анотація. *Мета статті* — визначити особливості героя кінематографа «морального занепокоєння», використовуючи типологічний аналіз. *Результати дослідження.* Польське кіно «морального занепокоєння» досі мало вивчалось в українському кінознавстві, однак зберігає напрочуд високу актуальність як для загальноєвропейського контексту, так і для українського кінематографічного процесу. Сьогодні постать героя кіно «морального занепокоєння» потребує нового осмислення з точки зору аналізу її принципових особливостей. Різні підходи щодо типологізації героя виявляють низку складнощів у трактуванні визначальних рис в його узагальненому портреті та найпоширеніших моделей поведінки, яких він дотримується. У статті виявлено низку проблемних аспектів дослідження образу героя «морального занепокоєння», проаналізовано суперечності наявних типологій, а також спроби їх застосування до ширшого діапазону польських фільмів 70-х – 80-х рр. Розглянуто основні моделі поведінки героя в контексті його ставлення до нормативно-ціннісної системи, прийнятої в суспільстві. Відповідно до моделей соціальної поведінки й моральної позиції героя запропоновано додаткові критерії для аналізу його драматургічних характеристик, а також виділено інші типи, що не досліджувалися в рамках цієї проблематики. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві визначено особливості героя кінематографа «морального занепокоєння» з урахуванням і доповненням кінознавчих типологій. *Висновки.* Результати дослідження підтверджують, що герой фільмів «морального занепокоєння» є складною, багатоаспектною особистістю, подальше вивчення якої має перспективи для оновлених інтерпретацій та виявлення актуальних зв'язків з українською сучасністю зокрема.

Ключові слова: польський кінематограф; кіно «морального занепокоєння»; філософія екзистенціалізму; образ героя; конформізм; ескапізм; бунт

Для цитування

Клопенко, М. (2024). Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 51*, 46–56. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318352>

Вступ

Польський кінематограф «морального занепокоєння» на сьогодні лишається суттєвою, але не цілком вивченою частиною загальноєвропейського кінематографічного процесу. Дослідниця Анна Місяк (Misiak, 2009) слушно зауважує, що польське кіно глибоко пов'язане з власною неспокійною культурою — мовляв, поляк сказав би, що їхні сценаристи та режисери міцно прив'язані до власного «rodówka» («подвір'я»). Поляки вживають вислів «nasze rodówka» («наше подвір'я»), коли говорять про щось знайоме й домашнє (р. 243).

Однак природа захопленого поляками «морального занепокоєння» у 70-х рр. жодним чином не може обмежуватися національними особливостями й зрозуміла багатьом. Як слушно констатує кінознавиця Доброхна Даберт (2000), банальне питання «як жити?» непокоїло багатьох людей у Польщі 70-х рр. Загалом слід підкреслити, що 50-ті – 60-ті рр. минулого століття — роки усвідомлення соціально-політичної несправедливості й активного спротиву в країнах Варшавського договору (Угорщина, Чехословаччина, Польща) — змінилися роками розчарування й зневіри в можливості робити вільний вибір свого майбутнього.

Доброхна Даберт (2000) згадує однойменний документальний фільм Марцеля Лозінського «Як жити?», міркуючи про кризу, яка охопила суспільство (с. 40). Протистояння усталеному порядку (суспільно-політичному, мистецькому і т.д.) стало чинником доволі відчутної зміни повсякденного життя, внутрішніх трансформацій, які неодмінно прагнули до зовнішніх виявів і дій. Уособленням цього бурхливого приватного простору став герой означеного періоду.

Враховуючи регулярне звернення сучасних режисерів до осмислення й показу різноманітних суперечностей буття людини, важливою видається спроба дослідити особливості такої постаті, як герой кіно «морального занепокоєння». Попри певні дослідження образу героя з точки зору моделей його соціальної поведінки й моральної позиції, досі існує проблема визначення драматургічних характеристик рис героя цього кінематографічного напрямку. Подальше вивчення образу героя «морального занепокоєння» відкриває можливості для нових інтерпретацій і вивчення зв'язків із сучасністю, в якій проблеми подолання світоглядних потрясінь, розладу людської комунікації, втрати моральних орієнтирів, взаємодії з суспільством не втрачають своєї актуальності та потребують нових кінознавчих підходів і соціокультурних оцінок.

Аналіз попередніх досліджень. Кінематограф «морального занепокоєння» досі лишається недостатньо вивченим феноменом європейського кіномистецтва; зокрема, ґрунтовного опрацювання потребує проблема визначення особливостей образу героя кіно «морального занепокоєння», а також проблема його типології, що зазвичай вибірково аналізувалося в рамках загальних досліджень, присвячених періодам історії польського кінематографа. Історик кіно Тадеуш Любельський (Lubelski, 2015) розкриває художньо-філософські особливості становлення героя кіно «морального занепокоєння», здійснює кінознавчий аналіз стрічок зазначеного періоду й підкреслює зображені в них типові конфлікти та моделі розвитку героя. Дослідниця кіно «морального занепокоєння» — кінознавиця Доброхна Даберт (2000) приділяє особливу увагу розгляду визначальних ознак цього кіно; міркує про кризу, що охопила польське суспільство у 70-х роках, і позначає тематичні та хронологічні межі фільмів «морального занепокоєння», зокрема виділяє загальні характеристики героя (с. 40–43). Проблему соціокультурного контексту, що формував образ героя кіно «морального занепокоєння», розкриває Рафал Мельчарек (Mielczarek, 2008). Кінознавець Тадеуш Мічка (Miczka, 2007) виявляє деякі риси героя кіно «морального

занепокоєння» в аспекті світоглядно-режисерських пошуків польських митців того часу, зокрема звертається до ціннісного аспекту проблематики кіно «морального занепокоєння», а також позначає його головні теми, важливі для розкриття портрета героя (р. 197). Образу героя-інтелігента, що проявився, зокрема, у фільмах «морального занепокоєння», присвячені дослідження соціолога Мачея Бялоуса (Białous, 2011), який, базуючись на ціннісному критерії, виділив п'ять типів героя (р. 9), та історика Радослава Домке (Domke, 2020), який, переосмисливши попередню типологію, виокремив чотири типи відповідного героя (р. 176). Типології, запропоновані цими авторами, є важливими в контексті виявлення загальних рис героя «морального занепокоєння» на прикладі представників польської інтелігенції, яка була невіддільною частиною польського екрана 1970-х рр.

Мета статті — з'ясувати особливості героя кінематографа «морального занепокоєння» через порівняльний аналіз кінознавчих типологій.

Результати дослідження

В контексті виокремлення загальних рис героя «морального занепокоєння» оригінальними видаються дві типології, запропоновані соціологом Мачеєм Бялоусом (Białous, 2011) та істориком Радославом Домке (Domke, 2020), що можна розглядати як взаємодоповнювальними. Обидва автори зосереджують увагу на проблемах зображення представників польської інтелігенції, яка справді часто з'являється на екрані 70-х рр. Частота їх присутності у фільмах може розглядатись як «термометр» відносин між владою й суспільством (Białous, 2001, р. 4). Автори не зосереджують основну увагу на кіно «морального занепокоєння», але звертаються до фільмів цього періоду, що дозволяє застосувати запропоновані класифікації передусім для того, щоб виділити загальні універсальні типи тогочасного героя. Оскільки вони пов'язані з конкретними моделями поведінки, їх доцільно перенести до ширшого переліку героїв, незалежно від того, до якої соціальної групи вони можуть належати. Тому цілком слушним й актуальним видається критерій ставлення до нормативно-ціннісної системи, прийнятої в суспільстві. Базуючись на відповідних міркуваннях соціолога Роберта Мертона про ставлення індивіда до цієї аксіонормативної системи, Мачей Бялоус (Białous, 2011) виділив п'ять типів героїв, серед яких конформісти, новатори, опортуністи, ескапісти й бунтарі (р. 9). Радослав Домке (Domke, 2020), спираючись на цю типологію, запропонував свою версію, де наявні лише чотири типи, які включають героя

«залученого», «покірного», «вилученого» та «бійця» або «повстанця» (р. 176).

Тип героя «новатора», якого Бялоус (Białous, 2011) знайшов у комедійних фільмах режисера Станіслав Баря, передбачає модель визнання певних цілей суспільної системи, але водночас і відмови від загальноприйнятих способів їх досягнення, обходу загальноприйнятих правил з метою перехитрити всіх за допомогою однаково абсурдних методів (рр. 10–11). Це єдиний виняток у запропонованій типології, й він мало збігається з героями «морального занепокоєння». Натомість решта типів певною мірою накладаються один на одного, позначаючи важливі моделі поведінки героя, а також його становище у суспільстві. Як уже було зазначено, соціологічний зріз є недостатнім у намаганні виокремити головні характеристики героїв «морального занепокоєння», однак дає можливість окреслити важливі моделі їхньої взаємодії з суспільством. Враховуючи ці моделі, варто розширити перелік прикладів, використаних дослідниками, а також більш детально зосередитись на знакових фільмах періоду 70-х рр., знятих Анжеєм Вайдою, Кшиштофом Кесьльовським, Кшиштофом Зануссі, Феліксом Фальком, Янушем Кійовським та Агнешкою Голланд, як на найбільш репрезентативних стрічках періоду.

Умовний тип «конформіста» перетинається з героєм, «залученим» до механізму влади або політичної системи з прийняттям її норм і цінностей. Це означає, що в обмін на дотримання певних правил соціального життя він може мати певні вигоди на кшталт суспільного становища або матеріальних благ. Конформіст є одним із найбільш популярних персонажів у кінематографі «морального занепокоєння» не в контексті показу головного героя, а в контексті другорядних героїв, адже саме явище конформізму виступало одним з головних подразників для суспільства. Конформісти найчастіше з'являлися на екранах у 1950 – 1960-х рр., аби показати прийняття наявних порядків (Białous, 2001, р. 9); саме в період 70-х рр. феномен конформізму набуває викривальних рис та часто стає тлом для моральної ініціації героя.

В одному з найбільш важливих фільмів «морального занепокоєння» «Захисні кольори» (1976) Кшиштоф Зануссі найбільшою мірою розкрив таке ціннісне протистояння через портрети ідеаліста-романтика Крушевського й цинічного кар'єриста Шелестовського. Молодий аспірант не може зрозуміти конформізм доцента, якого цілком охопили сарказм та зневіра в тому, що можна щось змінити. Розважливий Шелестовський надто багато знає про життя, зрозумівши потворність системи, в якій треба одягати «захисні кольори» й бути

хамелеоном. Аспірант, який гіпотетично рухався в напрямі типу «бунтаря», на початку сповнений високих ідеалів, проте його старший колега-конформіст незабаром розчаровує його. Зануссі показує, як викривлюються соціальні стосунки й комунікація, а значення набуває лише конформізм, який німецький психолог і соціолог Еріх Фромм (2019) вважав нічим іншим, як одним з механізмів «втечі від свободи». На його думку, людина через власне небажання і неспроможність прийняти наслідки свободи прагне її позбавитись: відмовитися від відповідальності, уникнути самотності, тривоги, почуття провини й будь-якого дискомфорту, пов'язаного з прийняттям рішень. Порятунком від відповідальності стає опора на фаталізм чи її перекладання на інших, а порятунком від самотності — втрата особистості й уподібнення до людей навколо. Саме таку конформістську поведінку можна побачити в механізмі «захисних кольорів» героя Шелестовського, який цілковито підкорюється нормам середовища, пригнічуючи власну совість. У спільноті конформістів всі намагаються не відрізнитись від оточення, прагнути однакових цілей, однаково думати й відчувати.

Розглядаючи образ героя-конформіста, варто звернути увагу на ще один суміжний тип, який виділяє Бялоус (в типології Домке — «покірний» герой), — тип опортуніста. Термінологічна плутанина з цими поняттями проявляється в тому, що автори часто зараховують тих самих героїв до обох груп. Це ще раз підтверджує той факт, що запропоновані типології не здатні охопити широкий спектр персонажів, показаних на екрані, особливо в такому багатомірному кіно, як кінематограф «морального занепокоєння». Розглядаючи типи «конформіста» й «опортуніста», слід розуміти, що конформізм передбачає прийняття і цілей, і способів або засобів їх досягнення, тоді як опортунізм — це слідування правилам, незважаючи на їх неприйняття. Зрештою, Домке наголошує на переважанні саме тієї інтелігенції, яка часто представлена вчителями, чиновниками середньої ланки, технократами і яка стримано ставиться до навколишньої соціально-політичної дійсності (Domke, 2020, р. 176). Запропонований ним тип «покірного» героя більш явно розкриває його стратегію поведінки у порівнянні з дуальністю «конформіст»/«опортуніст». Зрештою, цинічного доцента, з одного боку, можна вважати конформістом через пряме залучення до системи, дотримання її норм і цінностей, проте, з іншого боку, є сенс бачити в ньому й риси опортунізму, адже він цілковито розуміє суть системи й справляє враження радше розчарованої людини, яка, попри дотримання загальноприйнятих методів, внутрішньо скоріше

переживає трагічне викривлення й спотворення власної особистості, що може свідчити про можливе невизнання наявних правил, яке він змушений надійно приховувати від усіх навколо, втрапивши надії на зміну ситуації.

Схожу проблему «морального диспуту» порушив у «Шансі» (1976) Фелікс Фальк. В цій історії амбітний вчитель фізкультури Кшиштоф Янота впроваджує жорсткі тренування, бажаючи перемоги молоді в спартакіаді, тоді як учитель історії Збігнев Еймонт вчить дітей самостійно мислити, відповідати за власні рішення й нічого не нав'язує їм силою. Деспотичний Янота — його протилежність. Еймонту досить важко протистояти тиску — історик залишається самотнім у боротьбі за суб'єктність особистості (Domke, 2020, p. 170), що алегорично можна розглядати як конфлікт між інтелектуальною опозицією та державою.

Фільми про кон'юнктурних персонажів почали з'являтися в більшій кількості в 1970-х рр. (Białous, 2001, p. 12). Згодом внаслідок послаблення цензури в 1980–1981 рр. інакший портрет опортуніста (який прямує до перетворення в героя, близького до образу бунтівника) представив Анджей Вайда в «Людині з заліза» (1981). За сюжетом радіожурналісту Вінкелю доручають зробити репортаж-компрометацію страйкарів (робітників Гданської корабельні) в серпні 1980 р. Бувши «залученим» до системи, він спочатку підкорюється контролю начальства й силових органів, проте наважується на певну зміну своїх поглядів наприкінці. Тип конформістів й опортуністів також показав у фільмі «Контракт» (1980) Кшиштоф Зануссі, де польська інтелігенція постає втіленням пристосуванства, лицемірства, брехні, нещирості. За свій достаток і видимий добробут вони заплатили втратою моральних цінностей. Доля таких героїв, якщо вони не зазнають внутрішньої трансформації, зазвичай закінчується особистою катастрофою (Białous, 2001, p. 14).

Показовий приклад неоднозначності героїв «морального занепокоєння» — творчість Кшиштофа Кесльовського, адже часто їх важко зарахувати до конкретного типу або ж вичерпно описати їхні виняткові особливості відповідно до звичних схем. Таким виступає партійний діяч Стефан Беднаш з фільму «Шрам» (1976) — представник польської номенклатури, який приїжджає в маленьке містечко, щоб керувати будівництвом хімічного комбінату. Герой має намір створити таке місце, де люди зможуть добре жити й працювати, однак спроба альтруїзму не знаходить прихильності. Його лояльність до партії входить у конфлікт із настроями жителів. Він далекий від типу «бунтаря», але й цілковитим конформістом його наз-

вати важко. Цим Кесльовський чи не найкраще за інших вказував на неоднозначність соціальних установок й одним з перших сформував деякі особливості стилістики «морального занепокоєння». Зокрема, в «Персоналі» (1975) скромний Ромек стає юним передвісником того героя, який розкриватиметься в найбільш яскравих стрічках «морального занепокоєння». Захоплений мистецтвом юнак пішов працювати в костюмерну майстерню, але замість краси мистецтва побачив закулісну реальність — сварки, мстивість і корупцію. Взаємини в театрі сповнені напруги — як серед персоналу, так і серед акторів. Кесльовський завершує відкритим фіналом, в якому герою пропонують донести на свого колегу. В цьому разі, подібно до настанов Краківської школи, режисер дійсно ставить діагноз, екстраполюючи невтішні висновки про життя невеличкого колективу на ціле суспільство, що зав'язло в брехні (Lerpla, 2019, p. 169).

У фільмі «Спокій» (1976) продовжується лінія «Персоналу». Антек Гралак виходить із в'язниці після трирічного ув'язнення з надією розпочати нове життя. Він мріє жити просто й без неприємностей, зберігаючи дружбу зі своїми колегами й вдячність своєму роботодавцю за те, що найняв його, однак його радісне нове життя переривається, коли він залучається до робочого конфлікту. Це справді «покірний» герой, який марно намагається влаштуватися у житті, оминаючи наявні конфлікти, намагаючись стати «своїм», нікого не образивши. У «Спокої» Кесльовський показує, як скромна особистість не може досягти навіть найменшої мети — трохи «миру й спокою» у своєму житті (Apor et al., 2018, p. 280).

Третій тип ескапіста, або ж «вилученого» героя, справді найкраще зображено на прикладі вчених та інтелектуалів у фільмах Кшиштофа Зануссі. Такий герой не має за мету досягнення матеріальних благ, кар'єри чи інших вигод. Він присвячує себе роботі та інтелектуальному пошуку, намагаючись зберегти свою совість чистою. Йдеться про заперечення правил і норм системи, що робить героя маргіналом у суспільстві, де існує так звана «пропаганда успіху». Ескапісти, як правило, виступають у ролі своєрідних мрійників, яким доводиться обирати маргіналізацію задля збереження своєї внутрішньої стабільності. Вони почали частіше з'являтися на екрані саме в 1970-х рр.

У стрічці-передвіснику «морального занепокоєння» «Структура кристала» (1969) Зануссі показує непримиренність позицій обдарованих науковців Яна й Марека. Ян відмовився від традиційної наукової діяльності на користь споглядання світу в приватному сімейному житті серед при-

роди. На відміну від практичного, орієнтованого на ефективність та успіх, погляду Марека, погляд Яна так само раціональний, проте орієнтований на незалежність поза амбіціями та цинічними розрахунками, поза чужими судженнями та мріями про успіх, нерідко досягнутий безчесним чином.

Існує думка, що в цій стрічці герой-ескапіст уподібнюється до конформіста (Białous, 2001, р. 15), проте тут є суттєві відмінності. На відміну від уже згаданих конформістів, Ян не визнає ні цілей суспільної системи, ні способів їх досягнення, а його втеча у світ власних інтересів підкреслює важливий мотив ізоляції героя «морального занепокоєння». Вчений-відлюдник втілює споглядальне ставлення до світу, а не рішучий опір чи активну діяльність. Лише у відсутності зусиль до боротьби можна звинуватити цього інтелектуала, однак не у свідомому сприянні системі (як це робить інший інтелектуал Марек чи Шелестовський).

Тему моральної відповідальності героя розвивали так чи інакше всі режисери кінематографа «морального занепокоєння» і не лише через схему конфлікту протилежних світоглядних позицій, а й через особистісні пошуки істини, коли герой не може знайти себе і в самотності переживає особисту драму. Фільм Зануссі «Люмінація» (1973) був своєрідним попередником такої лінії й звертався до проблеми через образ молодого польського вченого Франтішека Ретмана, який ставить собі філософські запитання, але жодна з ідей, якою він переймається чи то в університеті, чи в монастирі, не задовольняє його. Вибір життєвого шляху містить у собі досить глибоку душевну кризу героя. Ретман націлений на самореалізацію власних талантів, але для нього це означає набуття життєвої мудрості, що не допускає моральних компромісів. Радослав Домке стосовно цього вживає цілком слушне словосполучення «екзистенціальна тривога» (*egzystencjalny niepokój*) (Domke, 2020, р. 167). Через неї Зануссі змушує героя взяти відповідальність за себе й своє життя.

Зауважимо, що, останній тип героя «бунтівника» істотно відрізнявся від решти активними спробами боротьби й опору задля досягнення чи утвердження важливих для героя норм і цінностей. Мотив повстання у післявоєнній Польщі був рідкістю, адже в реальній системі соціалізму повстання було політичною справою, тому серйозна тема бунтівників стала з'являтися в другій половині 1970-х рр. із наступом кіно «морального занепокоєння» (Białous, 2011, р. 16). Говорячи про цей тип героя, можна зайвий раз звернутися до спадщини Альбера Камю (2022), який зазначав, що бунт передбачає захист певної цінності і є формою опору абсурдності світу. Згідно з екзистенціалі-

мом пріоритет мають саме внутрішні сили й переживання людини, а не зовнішні обставини. З цього випливає здатність людини до звільнення від кайданів повсякденності з метою подолання власного знеособлення. Герої-бунтівники протистояли наявній дійсності, однак їхній опір міг набувати різноманітних форм — від рішучих і ризикованих дій до прояву пасивної незгоди й прагнення вберегти власну гідність. Герой такого типу з'являється у фільмі, який вважають одним із перших в рамках «морального занепокоєння», — «Людина з мармуру» (1976) Анджея Вайди. Студентка кіношколи Агнешка, намагаючись зняти дипломний фільм про передовика праці Матеуша Біркута, кидає своєрідний виклик своєму начальству й системі загалом, шукаючи правду про минуле її героя. Вона не полишає спроб зробити фільм, проникаючи в приховані деталі його кардинально викривленої «офіційної» біографії. Сам же Біркут, який відкривається глядачеві крізь призму спогадів, демонструє бажання лишитись чесним попри всі негаразди й неприйняття навколишніх. Це зрештою остаточно викидає його за рамки системи, яка не дозволяє відкрито опиратись і дошукуватись правди щодо її жорстких і цинічних практик придушення громадян, яких колись вважали локомотивом прогресу й матеріалом для пропаганди. В «Людині з мармуру» Вайда фактично підкреслює, що місія митця — прямувати до істини. Сучасний пласт сюжету фільму синхронізується з минулим, у якому звичайний поляк (якого можна вважати «залученим» героєм) під тиском режиму та ідеології опиняється в заручниках нищівних обставин. Це показовий момент, який демонструє, що герой рано чи пізно опиняється в точці, в якій йому доведеться переглянути свою моральну систему цінностей. Питання остаточно повстання чи опору лишається відкритим, як і можливість «успіху» в протистоянні системі, яка апriori виступає сильнішою.

Стратегію опору сповідували герої фільмів Януша Кійовського «Індекс» (1977) та «Кунг-фу» (1979). Герой «Індексу», запальний Юзеф Монета, відрахований з університету після березневих подій 1968 р., обрав безкомпромісне ставлення до свого оточення. Юзефу дорікають у відсутності конструктивного конформізму тоді, як інші доволі успішно влаштовуються в житті. Він став одним із численних прикладів героя, який часто самотужки боровся за збереження своїх принципів, сплачуючи за це високу ціну. Так частково було й у фільмі «Кунг-фу», де, на відміну від «Індексу», коли необхідно захистити необґрунтовано звільненого з роботи колегу, народжується вже групова солідарність. Інженер Вітек не хоче терпіти зловжи-

вання й шахрайство на підприємстві, й, коли герої дізнається про плагіат дисертації директора, заводська кліка вирішує його позбутися. Колишні друзі по коледжу організують кампанію на захист Вітека.

Лінію бунту можна помітити в знаковому фільмі «Провінційні актори» (1978) Агнешки Голланд. Обдарований актор Кшиштоф перетворення очікуваної постановки в несерйозне видовище сприймає як особисту катастрофу, що спричиняє й крах надій на від'їзд з ненависної провінції й критичне погіршення стосунків з дружиною. Він не погоджується з цим та йде на конфронтацію з керівництвом театру. Інакше ситуація розвивалась в одній з останніх «класичних» стрічок «морального занепокоєння» «Самотня жінка» (1981), де Голланд відтворює гнітюче почуття неможливості вирватися з ненависного місця й тяжких умов життя. Листоноша Ірена — жінка середніх років, яка щодня переборює труднощі: відчуває протидію сусідів, насилу терпить роботу, сама виховує дитину. Її життя складається з низки невдач, злиднів, болю; її внутрішня напруга могла б призвести до певної форми бунту, однак героїню через її бажання втечі скоріше варто віднести до тих, хто сповідує ескапізм. Стосунки Ірени з молодшим чоловіком, що має каліцтво, і їхня подальша спроба втечі від безпросвітнього життя на Захід не призводять до обнадійливого майбутнього. У реаліях маленького містечка історія про роман літньої листоноші й молодого пенсіонера перетворюється на болісні роздуми про самотність та безвихідь, деградацію та знищення гідності, які супроводжують вразливу людину.

Багатьох героїв «морального занепокоєння» важко чітко класифікувати, зокрема й через те, що вони часто неочевидно проходять трансформацію від одного типу до іншого. Так, зокрема, в напрямі болісного усвідомлення правди про дійсність системи рухається героїня знакової картини «Кіноаматор» (1979) Кшиштофа Кесльовського. Фабричний робітник Філіп Мош втрачає бажання спокою протягом складного процесу морально-ціннісної ініціації. В процесі доручених йому партійним комітетом зйомок документальних фільмів про життя заводу героїня виявляє, що є значні ділянки реальності, які витіснені з громадського дискурсу, а накинутий згори образ світу базується на брехні та маніпуляціях. Героїня вирішує, що головне завдання режисера — донести правду, але вона видається нікому не потрібною. Протягом фільму Філіп намагається боротися (нехай і не цілком усвідомлено) із навколишньою реальністю, весь час переходячи межу. Але, зрештою, розуміє, що кожне зусилля не лише зустрічає опір, а й при-

зводить до негативних наслідків для тих, на кого спрямована камера. Йому не вдається залишитись неупередженим спостерігачем, уникнувши етичної відповідальності за те, що він робить. Стає зрозуміло, що процес морального оновлення повинен починатися з самопізнання (Miczka, 2007, p. 196).

Вітек з фільму «Випадок» (1981) Кшиштофа Кесльовського втілює одразу три типи, адже розкривається перед глядачем у трьох різних варіантах реальності, що розвиваються після простого «випадку» — спроби Вітека встигнути на потяг до Варшави. У першому він стає партійним активістом (аналогія до типів конформіст/опортуніст); у другому — опозиціонером (бунтівний герой); у третьому — аполітичним лікарем, якому вдається створити щасливу сім'ю (ескапіст). Фактично ми спостерігаємо три визначальні моделі соціальних установок, які може прийняти героїня «морального занепокоєння»: байдужість, конформізм і протистояння, кожна з яких призводить до трагедії (Domke, 2020, p. 171). Показово, що такий фінал наздоганяє як активних, так і пасивних героїв, однак його причиною для активних персонажів є соціум, для пасивних — внутрішній конфлікт.

Персонажі картин «морального занепокоєння» — люди зазвичай конфліктні, навіть якщо це не одразу впадає в око. Відрізняються вони тим, що їх опір не завжди набуває форми відкритого бунту. У більш пізній «Константі» (1980) Зануссі принципний Вітек не укладав нечесних угод і з презирством ставився до таких проявів. Це була розповідь про те, як людина прагне жити, зберігаючи постійною свою мораль. Тут можна провести аналогію з героєм «Ілюмінації» Ретмана, який не бунтує, але його дії націлені на самореалізацію без компромісів (Domke, 2020, p. 168). Загострене почуття справедливості перешкоджає його планам, і Вітек доволі швидко опиняється в немилості начальства та колег через небажання бути учасником їхніх афер. У своїй боротьбі він зазнає поразки й вирішує жити, ні в що не втручаючись. Це не рятує від трагічного фіналу, яким Зануссі показує, що в житті відсутня константа в моральній відповідальності й у спробах лишитися осторонь. Не лише в цій історії, а й в інших (найяскравіше у Кшиштофа) фатум переслідує героїв, підтверджує крихкість людського існування, самотність посеред деморалізованого суспільства, а інколи жадливу безрезультатність боротьби. Так це було відображено, наприклад, в оригінальній стрічці Кесльовського «Без кінця» (1985), яку слушно називали «політичним і метафізичним» фільмом (Haltorf, 2007, p. 85). Тип «вилученого» героя, або ж ескапіста, був драматичним з тієї при-

чини, що герой усвідомлював хибність суспільних орієнтацій, але не знаходив необхідних сил для серйозних вчинків. Водночас бунтівний герой уособлював людей, здатних до активної боротьби, навіть якщо вона видається приреченою. Зокрема, такий непростий шлях трансформації відобразив у фільмі «Без анестезії» (1978) Анджей Вайда. Журналіст Єжи Міхаловський допускає професійну необережність і більше не влаштовує партійне начальство. Окрім фактичної втрати роботи, герою доводиться проходити через принизливий процес розлучення з дружиною, яка обрала людину, лояльну до системи. Кардинальна зміна його звичного життя змушує героя переосмислити хід подій, однак його намагання повернути втрачене завершується трагічно. Опір екзистенційним потрясінням виявляється безрезультатним для таких людей, як Міхаловський.

Тадеуш Мічка (Miczka, 2007) слушно зауважує, що в тодішньому кіно викривалося моральне спустошення. Говорячи про людей, які піддаються деградації міжособистісних зв'язків, він згадує фільм «Яструб, що танцює» (1977) Гжегожа Крулікевича (р. 198). Фігура селянина Топорного дещо продовжує критичну лінію, що підкреслює, як політична система захищає й привілеює посередність. Через інтриги й махінації він прямує до свого «успіху», компенсуючи пережиті приниження й образи. На дистанції з подібним типом свідомості (яка будь-якої миті готова дійти до егоїстичних зловживань владою й довірою) перебуває герой «морального занепокоєння». Можна стверджувати, що йому доводиться складати іспит сумління. Результат цього іспиту визначає усвідомлення героєм його почуття відповідальності не просто за себе, а й за інших. За твердженням Мічки (Miczka, 2007) «кіно морального занепокоєння» зображувало суспільство, засноване на «цінностях реального конформізму» (р. 199). Людина стикалася з проблемою відсутності будь-яких моральних запобіжників у побудові кар'єри й облаштуванні свого життя. Провінційність мислення й способу існування не давали змоги вирватися з ідеологічних та соціальних обмежень, а інтелігенція своєю чергою переживала через свій комплекс безсилля й розгубленості (р. 199). Показовою схемою, яка найгостріше порушувала проблему деморалізації героя, була історія «успішної» адаптації до корумпованого, провінційного середовища, коли герой добре почуває себе у власній аморальній боротьбі за високе становище. Докори совісті, наприклад, не надто обтяжують Лютека з фільму Фелікса Фалька «Розпорядник балу» (1977) (Lubelski, 2015, pp. 438–440). Задля отримання права вести престижний бал з нагоди відкриття готелю

провінційний організатор свят намагався перехитрити всіх своїх суперників, прискорити кар'єру за допомогою шантажу конкурентів, анонімних доносів та інших неетичних дій, які доходять аж до зради друзів. «Розпорядник балу» розкрив людину, яка сприйняла реальність, не ухиляючись від жодного поганого чи принизливого вчинку на шляху до кар'єрної мрії. Такий антигерой був показовим прикладом трансформації моральних цінностей та суспільних пріоритетів. Зокрема, дослідниця Барбара Журек (Żurek, 2014), говорячи про подібну тематику кіно «морального занепокоєння» відмічає певну інноваційність у розкритті героя та особливостях відображення його характеру (р. 124).

Інший цікавий варіант прояву моральної деградації був заявлений Барбарою Сасс у стрічці «Без любові» (1980), де цинічна журналістка задля досягнення кар'єрного успіху опублікувала фото, яке скомпрометувало мешканку робочого готелю, спровокувавши її на спробу самогубства. Стрічка розглядалася як феміністський варіант не тільки «Розпорядника балу», але й «Людини з мармуру» (Talarczyk-Gubała, 2012, p. 289).

Розбираючи життєвий шлях своїх героїв, польські кінематографісти «морального занепокоєння» відображали не лише моральну ініціацію особистості, але й цілого покоління (Mielczarek, 2008, p. 238). Пильна увага до інтелігенції була викликана актуальною проблемою етосу, який відсилав до особливого почуття відповідальності, до історичної спадщини «бунтарського» етосу інтелігенції у Польській Народній Республіці (Domke, 2020, p. 157). Герої «морального занепокоєння» здебільшого не були байдужими до соціальних коливань. Їхній біль був глибоко етичним, екзистенційним. Кожен із режисерів «морального занепокоєння» показує небезпеку, коли для значної частини суспільства моральні цінності не мають особливого значення. За фасадом стабільності, успіху чи умовного особистого щастя приховано нещирість, страх, обман власної совісті, що передбачав панування в суспільстві всеохопної «моральної тривоги» (Dabert, 2003, p. 23). Навіть інтелектуали тодішньої Польщі часто йшли на компроміси, бо це було зручно, але винятковість справжнього героя «морального занепокоєння» якраз у тому, що він, блукаючи в непевній реальності, не примиряється з кризовими явищами. Щоправда, таким людям завжди буде нав'язувати свою волю та частина, що беззаперечно прихильна до байдужості й конформізму. Р. Домке (Domke, 2020) констатує, що таких героїв, як Лютек з «Розпорядника балу» чи Шелестовський з «Захисних кольорів», було набагато більше (р. 180). Зрештою, уроки історії ніко-

ли не засвоюються цілковито всіма, й домінування чи наявність таких настроїв зберігається у будь-які часи відповідно до людської природи. Кризові явища лише глибше розкривають ці тенденції.

Застосування типології М. Бялоуса (Białous, 2011) і Р. Домке (Domke, 2020) до героя «морального занепокоєння» зайвий раз підкреслює, що структурування рис цього героя з точки зору сучасності потребує оновлення критеріїв для типологізації. Такими додатковими критеріями можуть бути орієнтація героя на групу чи колектив або відокремлення від оточення з неприйняттям жодної позиції, попри наявність сім'ї чи друзів, що слід розглядати в єдності з проблемами самотності та ізоляції. Відповідно до цього можна виділити умовний тип «одинака», який характеризує деяких героїв Вайди — і Кесльовського — Антека зі стрічки «Спокій», і Міхаловського з фільму «Без анестезії». Одиначкою фактично є й героїня фільму «Самотня жінка». Більшої уваги заслуговують пріоритети й шкала особистих світоглядних цінностей героя, відповідно до яких можна виокремити узагальнені типи «ідеалістів» і «скептиків», як от, наприклад, у фільмах «Кіноаматор», «Персонал» чи «Спокій» Кесльовського (ідеалісти Філіп, Ромек і Антек, які стикаються з крахом власних ілюзій і надій), «Константа» Зануссі (ідеаліст Вітек), «Провінційні актори» (ідеаліст Кшиштоф), «Людина з мармуру» (Біркут, який спочатку вірить у справедливість і благо для народу), «Розпорядник балу», «Шанс» Фелікса Фалька (циніки Лютек, Янота та ідеаліст Еймонт), «Захисні кольори» Зануссі (ідеаліст Крушевський та прагматик Шелестовський). Деяких досить чутливих і вразливих героїв доцільніше назвати «мрійниками» — таких, як Антек зі «Спокою» або Філіп з «Кіноаматора; вони вибудовують власний світ, щиро сподіваючись уникнути неприємних обставин і важких виборів, від яких залежить не лише їхня доля, але й доля інших. Варто зважати й на наявність таких моральних аспектів, як провинна, совість, загострене почуття відповідальності, щирість чи марносластво у вчинках, що може бути пов'язано з проблемою байдужості, яка також потребує глибшого аналізу. Оцінюючи вже зазначені моделі поведінки героїв у фільмах «морального занепокоєння», слід виділити також героїв «раціонального» (наприклад, у Зануссі) та «емоційного» спрямування (зокрема в Анджея Вайди), що також поглиблює поширену дихотомію пасивних й активних героїв, або діячів та спостерігачів. Подальшого дослідження заслуговує чинник не лише соціального/сімейного статусу чи професійної приналежності, а й акцент на ідеологічній, культурній ідентичності; рівень протидії й перешкод,

з якими стикається герой; вектор трансформації й зміни мотивації героя у відповідних обставинах тощо. Масштабуючи цю постать до умов сучасності й аналізуючи риси та прояви героя «морального занепокоєння» у сьогоденні, варто звертати особливу увагу на чинник конкретного історичного часу й відповідної суспільно-політичної системи та культури.

Якщо узагальнити, то означених героїв можна звести до двох універсальних груп: так званих «моралістів» (ідеалістів, мрійників) та «реалістів» (скептиків). Перші — знають, як чинити не треба, але не розуміють, як досягти свого ідеалу, бачать вади суспільства, але не знають, як досягти особистої рівноваги, кидаючи відчайдушний виклик суспільству, що зазвичай веде до соціальної поразки. Риси таких героїв-романтиків насправді намічені ще в роботах Польської школи кіно, тож ця історія має особливу тяглість в рамках польського кінематографа (Cook, 2016, p. 483). Зрештою, образ героя соціальної поразки й водночас моральної перемоги прокладав тернистий шлях сходження до свободи й справедливості. На відміну від «моралістів», «реалісти» добре бачать і розуміють вади суспільства, але водночас знають, як досягти особистої рівноваги через моральний конформізм. Таким чином, спостерігаємо розмежування на байдужих до чужої біди й тих, хто не може пройти повз чуже горе, розуміючи, що колись це може зачепити і його. Герой, якого можна оцінювати за цими численними проявами, зайвий раз підтверджує, наскільки кінематограф «морального занепокоєння» заглиблений у сферу екзистенційних метань людини між вкоріненою й часто несправедливою системою та високими ідеалами, які видаються недосяжними.

Висновки

Герой «морального занепокоєння» відкривав глядачу прихований світ моральних сумнівів, які лише підсилювались хворобливою атмосферою в суспільстві міжособистісного розпаду, втрати соціальних орієнтирів, девальвації духовних цінностей. Людині в кінематографі «морального занепокоєння» випав рух від ідеалістичних надій на краще до усвідомлення неможливості власного спокою. Герой на власному прикладі демонструє, як важливо зберігати моральні цінності, зокрема чуйність совісті. Ця якість пов'язана з почуттям відповідальності за себе й за інших (що особливо проявлялось на прикладі представників інтелігенції та інтелектуалів), а моральна проблема такого почуття часто вступає в зіткнення з правом кожного на особисте щастя й комфорт. Герої шукають

правду, але ця боротьба часто веде їх до поразки. Бунтівників-моралістів придушує тиск системи й загальна байдужість оточення, вразливих і менш сміливих підкорює стратегія пристосування та аргументи циніків. Однією з важливих тем була поступова ізоляція героя, спричинена спотвореними принципами свободи й справедливості.

Усвідомлюючи розмаїтість героїв кінематографа «морального занепокоєння», варто підкреслити, що вони не завжди вписуються в однорідний тип. Однак типології, запропоновані М. Бялоусом і Р. Домке, сприяють певній систематизації й полегшують пошук їхніх особливостей. Значущість образу героя в кінематографі «морального занепокоєння» визначається не тим, як він виходить зі складної ситуації й навіть не конкретною моделлю поведінки, а достовірністю й складністю його характеру, процесом вибору системи цінностей. Типологізація героя сьогодні потребує оновлених критеріїв, до яких слід додати чинник існування героя в колективі/групі чи здебільшого в самотності/ізоляції; не тільки соціальний, сімейний статус чи професійну приналежність, а й громадянську, ідеологічну, культурну ідентичність героя; більшої уваги заслуговує акцент на суспільно-політичній системі та відповідній до неї культурі, а також акцент на проблемах байдужості, провини, загостреної відповідальності героя тощо. Аби спростити розуміння головної світоглядної різниці в портреті героїв «морального занепокоєння», доцільно розглядати їх в площині двох загальних універсальних груп — «ідеалістів» і «скептиків», або «моралістів» та «реалістів». Водночас окремі персонажі не потрапляли в рамки минулих типологій, тож важливо виділити додаткові типи «одинака», «мрійника», а також персонажів «емоційного» та «раціонального» спрямування, що доповнює поділ на пасивних спостерігачів та діячів, які не готові миритися з моральною несправедливістю.

Зрештою, моральний дискомфорт, неспокій відчували не лише кіногерої, а насамперед автори фільмів. Інтелігенція, зокрема творча, передбачала небезпеку шляху такої собі соціальної атараксії як небезпечної хвороби суспільства. Водночас режисери «морального занепокоєння» підготовлювали, так би мовити, духовне підґрунтя для зростання соціальної свідомості, поновлення моральних цінностей, а також майбутніх політичних змін у польській спільноті.

Ця проблематика не втрачає своєї актуальності й для українського суспільства. Якщо Польща, в якій в 70-х рр. яскраво втілювався цей мистецький напрям, проходила свій історичний етап розвитку, пов'язаний з політичною кризою, то українське

суспільство нині має набагато складніший і трагічніший спектр проблем, які тією чи іншою мірою потребуватимуть свого екранного втілення. Історія знову й знову нагадує нам про небезпеку ілюзії, будімо страшні катастрофи та криваві війни цивілізованого людства позаду. Однак помилковість таких безтурботних поглядів несе прикору несподіванку, неготовність і нерішучість діяти. Нині в умовах повномасштабної російської агресії проти України цивілізований світ вкотре опинився на роздоріжжі між соціальною байдужістю й чіткою моральною позицією.

Бажання польських кінематографістів передати внутрішню тривогу й неспокій сучасника було необхідністю, так само як зараз артикуляції вимагає сум'яття українського суспільства. В цьому разі можна говорити про своєрідну «моральну вразливість». Саме така вразливість охоплює незахищену людину, вражену світоглядними потрясіннями, переживанням втрати орієнтирів, довіри й спокою. Ціннісні орієнтації українців, травмованих війною, мають той же запит — надію на своєрідне моральне очищення, проходження колективної морально-ціннісної ініціації в процесі боротьби за власне виживання й збереження свободи, що сприятиме процесу самоідентифікації й непростой саморефлексії після пережитого.

Наукова новизна статті полягає у визначенні особливостей портрета героя кінематографа «морального занепокоєння» з урахуванням і доповненням кінознавчих типологій.

Перспективи подальших досліджень. Результати розвідки сприяють кінознавчим та мистецтвознавчим дослідженням польського кінематографа «морального занепокоєння» в контексті загальноєвропейського розвитку кіно, зокрема особливостей трактування образу екзистенціального героя на екрані, що, зважаючи на тематичну спорідненість та загальну проблематику, є актуальним для українського сьогодення.

Список посилань

- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою – сьогодні (А. Хранюк, пер.). *Кіно-Театр*, 5, 40–43. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4fa6de30-28e5-49ec-a51c-b121e6e8ba3e/content>
- Камю, А. (2022). *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* (О. Жупанський, пер.). Фоліо.
- Фромм, Е. (2019). *Втеча від свободи* (М. Яковлев, пер.). Клуб Сімейного Дозвілля.
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (Eds.). (2018). *The handbook of courage: Cultural opposition and its heritage in Eastern Europe*. Institute of History,

- Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences.
- Białous, M. (2011). Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL. *Ikonosfera: Studia z socjologii i antropologii obrazu*, 3, 1–23. https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Maciej_Bialous_Inteligent.pdf
- Cook, D. A. (2016). *History of narrative film* (5th ed.). W. W. Norton & Company.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Domke, R. (2020). Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990. *Dzieje Najnowsze*, 52(2), 155–181. <https://doi.org/10.12775/DN.2020.2.07>
- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press.
- Leppla, D. (2019). *Radical communication: Politics after 1968 in/and Polish cinema* [PhD thesis, Concordia University]. Spectrum Research Repository. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/985541/>
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas.
- Miczka, T. (2007). "Kino moralnego niepokoju": źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. In A. Achtelek & J. Tambor (Eds.), *Sztuka to rzemiosło: T. 3. Nauczyć Polski i polskiego* (pp. 187–201). Wydawnictwo Gnome.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. "Kino moralnego niepokoju" jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, 33, 223–247.
- Misiak, A. (2009). Our own courtyard: Post-traumatic Polish cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7(3), 237–256. <https://doi.org/10.1386/ncin.7.3.237/1>
- Talarczyk-Gubała, M. (2012). Ewa vs. Agnieszka. Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach Andrzeja Wajdy i Barbary Sass. *Kwartalnik Filmowy*, 77–78, 282–297.
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. *Historyka Studia Metodologiczne*, 44, 115–127.
- Fromm, E. (2019). *Vtecha vid svobody* [Escape from Freedom] (M. Yakovliev, Trans.). Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (Eds.). (2018). *The handbook of courage: Cultural opposition and its heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences [in English].
- Białous, M. (2011). Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL [Centrally planned intelligentsia? Images of intelligentsia in Polish feature films of the PRL period]. *Ikonosfera: Studia z socjologii i antropologii obrazu*, 3, 1–23. https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Maciej_Bialous_Inteligent.pdf [in Polish].
- Cook, D. A. (2016). *History of narrative film* (5th ed.). W. W. Norton & Company [in English].
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki* [Cinema of Moral Concern: On selected problems of poetics and ethics]. Wydawnictwo Naukowe UAM [in Polish].
- Domke, R. (2020). Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990 [The image of the intellectual in contemporary film discourse in the years 1968–1990]. *Dzieje Najnowsze*, 52(2), 155–181. <https://doi.org/10.12775/DN.2020.2.07> [in Polish].
- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press [in English].
- Leppla, D. (2019). *Radical communication: Politics after 1968 in/and Polish cinema* [PhD thesis, Concordia University]. Spectrum Research Repository. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/985541/> [in English].
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014* [History of Polish Cinema 1895–2014]. Universitas [in Polish].
- Miczka, T. (2007). "Kino moralnego niepokoju": źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981 ["Cinema of Moral Concern": The sources and limits of realism in polish feature film in 1976–1981]. In A. Achtelek & J. Tambor (Eds.), *Sztuka to rzemiosło: T. 3. Nauczyć Polski i polskiego* [Art is a craft: Vol. 3. Teaching Poland and Polish] (pp. 187–201). Wydawnictwo Gnome [in Polish].
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. "Kino moralnego niepokoju" jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego [Social reality during the liminal period. "The cinema of moral anxiety" as a form of the generational drama]. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, 33, 223–247 [in Polish].
- Misiak, A. (2009). Our own courtyard: Post-traumatic Polish cinema. *New Cinemas: Journal of*

References

- Dabert, D. (2000). *Yak zhyty? Pro kino moralnoho nespokoju – sohodni* [How to live? About the cinema of moral turpitude today] (A. Khраниuk, Trans.). *Kino-Teatr*, 5, 40–43. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4fa6de30-28e5-49ec-a51c-b121e6e8ba3e/content> [in Ukrainian].
- Camus, A. (2022). *Mif pro Sizyfa. Buntivna liudyna* [The myth of Sisyphus. A rebellious person] (O. Zhupanskyi, Trans.). Folio [in Ukrainian].

- Contemporary Film*, 7(3), 237–256. <https://doi.org/10.1386/ncin.7.3.237/1> [in English].
- Talarczyk-Gubała, M. (2012). Ewa vs. Agnieszka. Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach Andrzeja Wajdy i Barbary Sass [Ewa vs. Agnieszka. Representations of female directors in selected films by Andrzej Wajda and Barbara Sass]. *Kwartalnik Filmowy*, 77–78, 282–297 [in Polish].
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju [Feature film as an alternative source for the history of everyday life – theoretical considerations on the example of cinema of moral concern]. *Historyka Studia Metodologiczne*, 44, 115–127 [in Polish].

Hero Image in “Moral Concern” Cinema: the Problem of Typology

Maksym Klopenko

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

Abstract. *The aim of the article* is to determine the hero peculiarities of the “moral concern” cinema using typological analysis. *Results.* Polish cinema of “moral concern” is still insufficiently researched in Ukrainian film studies, but it retains a surprisingly high relevance both for the general European context and for the Ukrainian cinematographic process. Nowadays, the hero image of the “moral concern” film needs a new interpretation from the point of view of analysing its fundamental features. Different approaches to the typology of the hero reveal a number of difficulties in interpreting key peculiarities in his generalised portrait and the most common patterns of behaviour that he adheres to. The article highlights a number of problematic research aspects of the image of the “moral concern” hero; presents an analysis of contradictions in existing typologies, as well as attempts to apply them to a wider list of Polish films of the 70s and 80s. The main models of the hero’s behaviour are studied in the context of his attitude to the normative and value system adopted in society. According to the models of social behaviour and the hero’s moral position, additional criteria are offered for the analysis of his dramaturgical features. Other types that were not studied within the framework of this issue are also highlighted. *The scientific novelty* of the article grounds on the fact, that for the first time in Ukrainian film studies, the features of the “moral concern” hero are defined, taking into account and supplementing film studies typologies. *Conclusions.* The results of this study confirm that the hero of the “moral concern” films is a complex, multifaceted personality, the further study of whom has prospects for renewed interpretations and identifying relevant connections with Ukrainian modernity in particular.

Keywords: Polish cinematography; cinema of “moral concern”; existentialism philosophy; hero image; conformism; escapism; rebellion

Відомості про автора

Максим Клопенко, аспірант PhD, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: klmaksim78@gmail.com

Information about the author

Maksym Klopenko, PhD Student, I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: klmaksim78@gmail.com



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

Аналіз аудіального складника в анімації Волта Діснея

Микола Моженко^{1*}, Лев Рязанцев¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — проаналізувати аудіальний складник в анімації Волта Діснея та розглянути особливості його зв'язку з візуальним рядом. *Результати дослідження.* Звук у фільмах Волта Діснея — це не тільки музичний фон, а й важливий образний складник усього твору. У фільмі «Пароплавчик Віллі» Дісней відкрив принцип синхронного поєднання рухів персонажів із музикою, відомий як «міккі-маусинг», а в серії короткометражок «Silly Symphonies» звук та музика не лише ілюструють дію, а й розвивають сюжет та впливають на анімацію персонажів. У фільмі «Концерт джазу» візуальний ряд свідомо побудований за музичними принципами. В його повнометражних анімаційних фільмах на перше місце виходять пісні, які стали головним надбанням багатьох фільмів Діснея. Вони можуть виконувати роль експозиції, знайомити з персонажами й місцем дії, доносити через мелодію емоційний стан персонажів, їхні мрії, цілі, характери. Дісней підбирав для озвучення акторів, які мали специфічні голосові дані, що дозволяло глибше розкрити характер анімованих персонажів. Фільми Діснея можна назвати «візуальною музикою», адже аудіальний складник у них має величезний вплив на сприйняття візуальних елементів. Найкращого симбіозу звуку з зображенням Діснейу вдалося досягти у фільмі «Фантазія», в якому анімація набагато сильніше впливає на глядачів, аніж візуальні чи музичні елементи, взяті окремо. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві детально розглянуто процес роботи Діснея над його першими звуковими анімаційними фільмами, досліджено джерела його візуальної та звукової естетики. *Висновки.* Діснейу вдалося зрозуміти, як саме звук впливає на емоційний стан глядачів та допомагає встановити зв'язок з аудиторією, щоб передати їй певну художню ідею. Він започаткував естетику анімаційного звуку, а його фільми — важлива спадщина всього світового кіно. *Ключові слова:* звукові технології в анімації; пісня в анімації Діснея; міккі-маусинг; взаємодія візуального та аудіального

Для цитування

Моженко, М., & Рязанцев, Л. (2024). Аналіз аудіального складника в анімації Волта Діснея. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 57–66. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318353>

Вступ

З появою звуку в кіно анімаційні фільми стали одним із перших експериментальних полігонів для його творчого використання. Американський продюсер, режисер, художник-аніматор Волт Дісней був не лише одним із перших творців звукових анімаційних фільмів в історії кінематографа, а й першовідкривачем багатьох творчих прийомів взаємозв'язку візуального зображення з музичним супроводом. Звук у його фільмах виступає не тільки як музичний фон, а й стає важливою образною

частиною всього анімаційного твору. І хоча сьогодні анімаційні фільми переважно створюються за допомогою цифрових технологій, все ж підвалини мистецтва анімації були закладені саме в перших звукових анімаційних фільмах Волта Діснея. Тому важливо проаналізувати основні творчі прийоми та засоби поєднання звуку й зображення, адже вони залишаються актуальними й сьогодні, адже сучасні аніматори творчо переосмислюють їх у своїх фільмах.

Аналіз попередніх досліджень. Тему анімації розкривали у своїх роботах українські дослід-

ники С. Безклубенко (2008), Л. Брюховецька та А. Канівець (2018). І. Печеранський (2023) розглядає передумови та динаміку розвитку анімаційної індустрії впродовж XX – на початку XXI ст. В дисертації К. Дишель (2015) досліджується вплив мультиплікації на емоційний розвиток молодших школярів. Роль пісні в кінематографі, зокрема в українському, проаналізував Л. Рязанцев (2017). Проблему ролі звуку в анімації, зокрема у фільмах Волта Діснея, було порушено в працях таких закордонних дослідників, як Д. Бендаці (2020), С. Шасс (Chasse, 2015), Л. Лазареску-Туа (Lazarescu-Thois, 2018). Книга Ф. Томаса та О. Джонстона (Thomas & Johnston, 1984) розповідає не лише про творчий шлях Волта Діснея, а й привідкриває завісу над тим, як створювалися класичні анімаційні фільми Діснея. Робота Г. Вайтейкера, Дж. Халаса і Т. Сіто (Whitaker et al., 2009) присвячена детальному розгляду технології таймінгу в анімації, тобто поєднанню та синхронізації музичного супроводу з анімацією намальованих персонажів.

Роль музики в анімаційних фільмах Волта Діснея висвітлювалася в дослідженні, присвяченому аналізу використання просторового звуку та системи Fantasound у фільмі «Фантазія» (Моженко & Рязанцев, 2023). У цій статті, на відміну від попередніх досліджень, акцентується увага на принципах і способах використання аудіальних складників у фільмах митця — діалогів, музики, шумів, пісень. Розглядаються також аспекти зв'язку візуального ряду з музикою, що сприяє створенню цілісних аудіовізуальних образів.

Мета статті — проаналізувати аудіальний складник в анімації Волта Діснея та розглянути особливості його зв'язку з візуальним рядом у творчості видатного аніматора.

Результати дослідження

Анімація, анімаційне кіно (від лат. *anima* — душа; *animation* (фр., англ.), *animazione* (італ.) — натхненність, сповнений духовних прагнень) — різновид кінематографа («оживлення» малюнків, ляльок, речей) (Безклубенко, 2008, с. 17). Хоча термін «анімація» набув найбільшого поширення у світі, проте за радянських часів часто використовувався ще й термін «мультиплікація».

Виникнення мальованої анімації як технології припадає на період з 1890-х до 1900-х рр. Перші анімаційні фільми створювалися за допомогою доволі примітивної ручної технології, коли кожен кадр малювався окремо, а для створення ілюзії руху кожен наступний кадр повинен був трохи відрізнятися від попереднього, а це вимагало створення сотень і навіть тисяч окре-

мих малюнків. Для спрощення цього процесу в 1910-х рр. було винайдено метод пошарового малювання, коли художники-аніматори малювали різні елементи кадру на окремих прозорих целулоїдних плівках (целах). Нерухомий задній фон малювався окремо, а рухомі об'єкти або частини тіла персонажів — на таких прозорих листах, які накладалися на фон зверху. Кожен кадр знімався окремо, після чого заміняли малюнки тільки рухомих частин об'єктів чи персонажів і знімали наступний кадр. Таким чином, створювалася ілюзія руху та анімація персонажів, коли плівку з відзнятими окремими кадрами потім проектували на кіноекран зі швидкістю 24 кадри на секунду.

Після визначення загального хронометражу всього анімаційного фільму, аніматори переходили до детального розрахунку часу для окремих сцен. Ці розрахунки заносили в спеціальні тактові листи (*timing sheets*), які нагадували нотний стан з кількома горизонтальними лініями — для діалогу, музики та шумових ефектів (Whitaker et al., 2009, р. 17). На відміну від ігрових фільмів, де діалоги акторів записується одночасно з їхніми діями під час фільмування, в анімації діалоги повинні бути записаними заздалегідь, щоб під них можна було точно підігнати рух та міміку анімованих персонажів. Після того, як звукова доріжка була готова, починали складати покадрову хронометражну таблицю для анімації. Кадр за кадром реєструвалися всі звуки — діалоги персонажів, музика, шуми та їхня довжина; потім ці дані переносилися на експозиційні аркуші, які слугували аніматору орієнтиром в його роботі над сценою. Керуючись цими даними, аніматор і створював необхідний жест, міміку, артикуляцію для кожного персонажа, а також розраховував необхідну кількість кадрів для тієї чи іншої дії. Тільки завдяки цьому і вдається досягти повного злиття звуку й зображення, притаманного будь-якій професійно зробленій анімації (Whitaker et al., 2009, р. 125). Саме таку пошарову техніку створення анімації вперше застосував Волт Дісней (Toons Mag, 2015).

Специфіка анімаційного фільму полягає в тому, що його візуальний ряд у порівнянні з ігровим фільмом не є фотографічною фіксацією реального світу, а зображувані предмети мають лише прообрази в реальному світі.

На думку Т. Гродаля (Grodal, 2017), анімаційні (А-фільми) та фотографічні (F-фільми) фільми використовують однакові платформи для перегляду — кінотеатри, телебачення та стрімінг-сервіси. Вони звертаються до тих самих органів чуття — зору та слуху, а лише опосередковано, завдячуючи синестезії, впливають на інші чуття. Однак вони мають дуже різну естетичну основу. Естетичним

режимом за замовчуванням для F-фільмів є копіювання зовнішнього світу в базейнському розумінні як відбитка реальності, заснованому на фотографічній технології (Bazin, 1967). На протизвагу цьому естетичний режим A-фільмів ґрунтується на способах, якими мозок може обробляти візуальний світ або уявляти реальні чи можливі світи. Цей спосіб походить від довгої історії живопису, адже художники у своїх малюнках часто створювали спрощене відображення навколишнього світу. Це добре видно й на дитячих малюнках, де, скажімо, в зображенні людини ми бачимо коло замість голови, крапки замість очей, лінію замість рота та замість рук і ніг (Grodal, 2017, p. 1).

Внаслідок цього змінюється й структура фабули анімаційних фільмів, бо вона може описувати фантастичні ситуації, часто абсолютно неможливі в ігровому кіно. Анімація, яку багато хто вважає інфантильною, дитячою забавкою, є стилізацією реальності, художнім портретом. Анімаційний фільм може зображати все, що може створити розум. Все, що художник марно сподівається знайти в реальному світі, може з'явитися в його анімації (Lazarescu-Thois, 2018).

Цілком зрозуміло, що має змінитися й звуковий чинник, і характер його поєднання з візуальним. Рухи намальованих персонажів повинні більш точно узгоджуватися з музичним ритмом та шумами, через що досягається набагато більший ступінь їхньої відповідності, аніж в ігрових фільмах. Темпоритмічна синхронність руху та звуку в кадрі може досягатися тут навіть у найдрібніших деталях.

Волт Дісней першим звернув увагу на важливу роль звуку в анімації й продемонстрував це у своєму першому анімаційному звуковому короткометражному фільмі «Пароплавчик Віллі» (Steamboat Willie, 1928), який створювався як синхронно озвучений фільм та мав величезний успіх. Важливо відзначити, що ігрове звукове кіно в цей час тільки зароджувалося. Саме починаючи з цього фільму, звук став провідним елементом і в усіх подальших анімаційних фільмах Діснея (Бендацці, 2020, с. 206).

Далі Дісней створив цілий анімаційний серіал короткометражних фільмів *Silly Symphonies* (Кумедні симфонії), який виходив з 1929 по 1939 рр. Усього за цей час він випустив 75 короткометражних анімаційних фільмів. Однією з цілей їхнього створення було дослідження ролі звуку в анімації. Тому їх виробництво починалося зі створення звукової доріжки. Музичні композиції дозволяли спростити розробку сюжетних елементів і навіть впливали на підбір персонажів. Розглянемо декілька фільмів з цього серіалу.

«Танець скелетів» (англ. The Skeleton Dance) — чорно-білий короткометражний музичний мультфільм Волта Діснея, який вийшов у 1929 р. Це був перший фільм із серії *Silly Symphonies* (Кумедні симфонії), який втілював у звуко-зорових образах симфонічну поему К. Сен-Санса «Танець смерті» (Danse Macabre). Музика та відеоряд синхронізували дії в кадрі та їхній ритм, що підсилювало як відчуття жаху, так і створювало комічний ефект. Фільм розпочинається з кадру, в якому сова, що сидить на гілці перед повним місяцем на небі, під супровід тривожної музики надувається й здувається синхронно з поривами вітру. На задньому плані видно церкву й цвинтар. Коли стрілки на церковному годиннику показують північ — лунає його передзвін і з гробниці вистрибують чотири скелети, які починають танцювати під музику. Їхній синхронний танок викликає асоціації з танком маленьких лебедів з відомого балету. Один зі скелетів дістає дві кістки з одного зі своїх партнерів і починає грає на його хребті, хребцях і черепі, наче на ксилофоні, причому синхронно з партією музичного інструмента, що звучить у саундтреку. Інший скелет грає на котячому хвості, наче це віолончель. У фіналі чутно спів півня, який лякає скелети і вони розсипаються на купу кісток, а потім збираються в один велетенський скелет з чотирма головами, який поспішає знову сховатися у могилі. Максимальна синхронізація музичного ряду з чудернацьким танком скелетів створює цікавий комічний ефект. Взагалі, в серіалі *Silly Symphony* музика переважала над зображеннями, які скоріше були ілюстраціями до неї (Бендацці, 2020, с. 211).

«Музична країна» (англ. Music Land) — це 55 фільм мальованого серіалу *Silly Symphonies*, створений Walt Disney Productions і випущений 5 жовтня 1935 р. В ньому Дісней анімує-оживляє різноманітні музичні інструменти, які стають героями романтичної історії про кохання між Принцесою Скрипкою (яка уособлює класичну музику) та Принцом Саксофоном (який символізує джаз). Фільм починається з показу карти Країни Музики, на якій ми бачимо Країну Симфонії — величезне королівство класичної музики, де принцеса (яка нагадує антропоморфізовану скрипку) нудьгує від повільних придворних бальних танців. А по інший бік Моря Розбрату лежить Острів Джазу — гігантське джазове королівство, яке живе гарячою джазовою музикою та танцями, але тамтешній принц (саксофон-альт) мало цікавиться ними. Він за допомогою кларнета-телескопа помічає за морем принцесу й миттєво закохується та вирішує плисти через море на човні-ксилофоні, щоб зустрітися з нею.

Однак їхній флірт переривається, коли мати принцеси (віолончель) посилає своїх охоронців, щоб ті кинули принца в тюремну вежу, яку уособлює метроном. Бажаючи врятуватися, принц під мелодію «Пісні в'язня» пише записку з проханням допомоги й передає її пташці, яка приносить послання батькові (баритон-саксофон), котрий вигукує бойовий клич — джазову версію пісні Assembly (Збори). Острів Джазу використовує свій оркестр як артилерію, бомбардуючи Країну Симфонії музичними нотами, які вибухають, наче снаряди, під звуки джазового свінгу. Країна Симфонії у відповідь на це відкриває вогонь гарматами з органних труб, які вистрілюють надзвичайно гучними та шаленими музичними нотами під рефрени «Польоту Валькірій» Ріхарда Вагнера. Історія закінчується на щасливій ноті подвійним весіллям між принцом і принцесою та королем і королевою, коли громадяни обох країн танцюють на щойно збудованому Мосту Гармонії. Так за допомогою анімації, перетворюючи музичні інструменти на живих персонажів, Дісней проводить думку про хибність протиставлення класичної музики та джазу, адже всі вони є мешканцями Країни Музики.

Ще в «Пароплавчику Віллі», а потім і в короткометражних фільмах із серії Silly Symphonies (Кумедні симфонії) Дісней відкрив і вплив свій основний принцип поєднання звуку з зображенням, який полягає в тому, що кожен акцент руху, наприклад стрибок, падіння, удар тощо має припадати на акцентовану долю такту чи акцентований такт музичного періоду. Цей принцип навіть отримав назву «мікі-маусинг» — на честь відомого героя анімаційних фільмів Дісней. Ось, наприклад, коли мишена втікає від лева й на бігу вдаряється головою об скло, то цей удар, підкреслений гонгом чи литаврами, припадає на сильну частку такту. Мальовані епізоди будуються відповідно до розчленування музики на такти, приблизно вісім плюс вісім тактів, або чотири плюс чотири, залежно від розмірів зображуваного руху. Таким чином, обумовлено часовий перебіг візуального ряду в найкоротших відрізках фільму. Це ще більше підсилює комічний ефект, породжений однією лише деформацією зображуваних предметів.

Яскравим прикладом того, як візуальний ряд може бути цілком свідомо побудованим за музичними принципами є фільм Дісней «Концерт джазу» (The Band Concert, 1935) в якому анімація творчо узгоджується з увертюрою Россіні «Вільгельм Телль». Тут музика повністю керує анімацією кадрів. Фази рухів музикантів-тварин, що грають, ідеально прилаштовані до кожної музичної фрази, акценти до акцентів, рух у кадрі — до руху мелодії. Вихор, що налітає, забирає з собою музикантів, ноти, концертну естраду, диригента Мікі Мауса; усе кружляє

в такт музиці, яка одночасно є й музикою в кадрі. Досягнувши найвищої точки, музика застигає на мить, а потім внаслідок падіння динаміки та темпу всі музиканти та предмети опускаються на землю; литаврист потрапляє на своє місце точно в той момент, коли в музиці лунає удар литавр. Тут синхронність музики та зображення ідеальна, цей задум у втіленні візуального чинника народився безпосередньо з характеру музики. Дісней, працюючи над цим фільмом, розраховував число кадрів і число малюнків на секунду відповідно до найдрібніших музичних побудов і точно пристосовував кількість малюнків до ритмічної тривалості кожного такту музики. Так йому вдалося досягти ідеального узгодження акцентів як у візуальному, так і в звуковому ряді.

Зазначимо, що в повнометражних анімаційних фільмах із музичних компонентів на перше місце виходять пісні, які стали головним надбанням багатьох анімаційних фільмів Дісней. В них пісня відіграє неабияку роль у побудові наративної структури самого фільму. Вона може виступати як експозиція, пояснюючи деякі деталі фабули й знайомлячи з персонажами та місцем дії, або доносити через мелодію емоційний стан персонажів, їхні мрії, цілі, характери, мотивацію їхніх вчинків.

Фільм Волта Дісней «Білосніжка та сім гномів» (англ. Snow White and the Seven Dwarfs), який вийшов на екрани 21 грудня 1937 р., став першим повнометражним музичним анімаційним фільмом від студії Disney. У 2010 р. фільм було дубльовано українською мовою на студії «Le Doyen» на замовлення «Disney Character Voices International» (Studio LeDoyen, б.д.).

Пісні в «Білосніжці та семи гномах» написали Френк Черчілль і Ларрі Морі. Пол Дж. Сміт і Лі Харлайн створили фонову музику. Ролі озвучували Адріана Каселотті — Білосніжка, Люсіль Ла Верн — Зла королева.

Пісня «I'm Wishing» (Я бажаю) у фільмі відіграє роль експозиції, пояснюючи деталі фабули й знайомлячи глядачів з персонажами. Білосніжка співає біля «Колодязя побажань» про свої мрії знайти кохання (DisneyMusics, 2013b), (український дубляж — Mavka, 2023):

Загадай бажання ти
Омріяне давно.
Якщо слова відлунюють
То здійсняться воно.

Бажаю, бажаю,
Щоб мене знайшов,
Коханий, коханий
В цей день

Я мрію, я мрію,
Про слова, яких
Не чула, не чула
Ніде.
(переклад Романа Дяченка)

Білосніжку біля колодязя оточують голуби. Вона розмовляє з ними, вимовляючи слова в ритмі мелодії. Цей перехід від мови до пісні настільки природний, що глядачі навіть не помічають його, і він чудово передає емоційний стан героїні (Lazarescu-Thois, 2018). Принц, побачивши її, з захопленням слухає пісню. Коли Білосніжка закінчує співати, принц, зворушений її голосом і красою, підходить до колодязя, щоб сказати їй про своє кохання. Схвильована Білосніжка ховається в будівлі, але збентежена й щаслива слухає його слова з балкона замку. Проте й Зла Королева підслуховує їх, що розпалює її ревності до Білосніжки. З допомогою голуба Білосніжка надсилає принцу поцілунок. Продовжує тему кохання та передає емоційний стан героїні та її мрії пісня «Someday My Prince Will Come» (Одного разу прийде мій принц), (Disney UK, 2019), український дубляж (Mavka, 2023):

Я знаю, прийде він,
Принц мій омріяний,
І до замку свого поведе.
Жити щастя там буде
Знаю, повернеться
Кохання втрачене.
Буде спів птахів і
весільних дзвонів там,
Коли знайде він мене
(переклад Романа Дяченка)

Цю пісню принцеса Білосніжка співає перед тим, як заснути, мріючи про те, що принц, якого вона зустріла біля замку, колись повернеться по неї. Пізніше Білосніжка знову повторює пісню, готуючи пиріг. У фіналі фільму, коли щасливі принц і Білосніжка вже їдуть до замку, знову лунає ця пісня з приспівом — тобто у фільмі вона виступає лейтмотивом їхнього кохання. Структура акордів 32-тактного вальсу, що лежить в основі цієї зворушливо-ліричної мелодії, стала одним з чинників її величезної популярності в джазових колах.

У рейтингу Американського інституту кіномистецтва «100 найкращих пісень з американських фільмів за 100 років за версією AFI» (AFI's 100 years, 2004) пісня посіла 19 місце. Вальс Білосніжки, перекладений багатьма мовами світу, виконувався й продовжує виконуватися десятками співаків, включаючи Луї Армстронга, Дайану Росс

та Барбару Стрейзанд. Він також залишається класикою світового дитячого репертуару. «Білосніжка» стала першим американським фільмом, що отримав альбом саундтреків, який було випущено водночас із художнім фільмом (Dubiel, 2023).

Велике значення в анімації має підбір акторів. Прагнучи надати кожному персонажу унікальності, Дісней підбирав таких акторів, які мали специфічні голосові дані, зокрема, на роль Білосніжки він шукав виконавицю з незвичайним, практично дитячим голосом. Прослуховування пройшло близько ста п'ятдесяти дівчат, й у вересні 1935 р. роль отримала дев'ятнадцятирічна співачка Адріана Казелотті. Саме її дитячий голос найбільше сподобався Діснею, адже здавалося, що це співає 14-річна дівчина. Її гонорар за озвучення ролі Білосніжки становив 970 доларів. Проте сама Казелотті довгий час не могла продовжувати кар'єру співачки, оскільки Дісней заборонив їй цей робити згідно з контрактом. «Мені шкода, але цей голос не може бути використаний ніде. Я не хочу псувати ілюзію Білосніжки», — відповідав Дісней на всі пропозиції для співачки (Thomas, 1993).

Принца озвучив бродвейський співак Гаррі Стоквелл, який виконував цю роль у стилі оперети 1930-х рр.; Дісней вимагав того ж і від Казелотті, щоб досягти гармонії між їхніми голосами. На роль королеви була запрошена театральна актриса Люсіль Ла Верн. Діснею дуже сподобалася величавість у голосі Ла Верн, а також її відьмівський сміх. З роллю королеви актриса впоралася з легкістю в основному завдяки своєму глибокому й проникливому голосу, але, коли вона взялася за озвучення Відьми, звукорежисер заявив їй, що її інтонації були надто гламурними. Тоді Ла Верн попросила дати їй хвилинку, вийшла, а потім повернулася й почала говорити хрипким та скрипливим голосом, що перевершило всі очікування Діснея. Коли сеанс запису закінчився, Дісней запитав, як їй вдалося так змінити голос. Актриса відповіла, що просто витягла свою штучну щелепу.

Ще однією з найвідоміших пісень у «Білосніжці й семи гномах» є «High-Но», яку співає група з семи гномів під час роботи в шахті, в якій вони видобувають діаманти та рубіни. Фраза «High-Но» має морське походження й означає ритм руху під час підйому чи буксирування. У мелодії «High-Но» кожен гном має власну акустичну характеристику. Їхні кроки ідеально узгоджуються з музикою, але це більше, ніж «міккі-маусинг». Звукові ефекти чудово поєднуються з мелодією. Структура самої пісні значною мірою складається зі свисту гномів, що відсилає нас до попередньої мелодії «Whistle While You Work» (Свистіть, коли

працює). Ми чуємо, як свистить кожен з персонажів, — і Білосніжка, й гноми під час роботи. Пісня гномів продовжується вже за кадром, її чують різні звірі, які зайшли в будинок гномів. Тоді звірі ховаються в лісі, реагуючи на наближення гномів, а черепаха навіть падає зі сходів у такт музики (Lazarescu-Thois, 2018).

Анімаційний фільм «Білосніжка та сім гномів» започаткував використання звукових ефектів та звукового дизайну у фільмах. Діснею не лише вдалося створити першу повнометражну анімацію з цільним, оповідним сюжетом, але й відкрити різноманітні способи інтеграції музики в структуру фільму.

«Піноккіо» (англ. Pinocchio, 1940) — другий за рахунком повнометражний анімаційний фільм, знятий студією Walt Disney Productions за мотивами казки італійського письменника Карло Коллоді «Пригоди Піноккіо». Фільм також було дубльовано українською мовою на студії «Le Doyen» на замовлення «Disney Character Voices International» у 2017 р. (Studio LeDoyen, б.д.).

У цьому фільмі основним музичним лейтмотивом виступає пісня «When You Wish Upon a Star» (Коли ти загадаєш бажання на зірку, що падає) яку написали Лі Харлін (музика) і Недом Вашингтоном (слова). Вона точно відображає настрій епізоду й виконує одразу дві функції: розповідає, що у виконавця пісні — цвіркуна — дуже тонка натура, та задає настрій для всієї картини (Disney-Musics, 2013a), (український дубляж — Sharpsteen & Luskie, 1940):

Якщо мрію маєш ти,
Всього зможеш досягти.
Все, чого бажає серце,
Справдиться.

Якщо мрія сильна вкрай,
Чого хочеш, забажай.
Справдяться бажання всі,
Як ти просив.
Долі знак
Всі, хто любов пізнав,
Вона дарує враз
Здійснення мрій.

Наче грім, що вдарив з хмар,
Доля дасть тобі свій дар,
Якщо мрієш ти і ждеш,
Здійсниться все.
(Переклад Іллі Чернілевського)

Після величезного успіху анімаційного фільму «Білосніжка та сім гномів» на кіностудії «Walt

Disney Productions» вирішили запросити до запису пісень для «Піноккіо» знаменитих виконавців. Оригінальна версія пісні була виконана Кліфом Едвардсом в образі Цвіркуна Джиміні, і її можна почути у вступних титрах та у фінальній сцені фільму. Робота композитора привернула увагу професійних критиків, і в результаті фільм навіть отримав дві премії «Оскар» — за найкращу пісню «When You Wish Upon a Star» та за найкращий оригінальний саундтрек. Саундтреки для мультфільму були видані окремо, і пісня «When You Wish Upon a Star» набула великої популярності, ставши справжнім хітом 1940-х рр. Відтоді вона стала представницькою піснею The Walt Disney Company й використовувалась у виробничих логотипах на початку багатьох фільмів Disney. У 2002 р. оригінальний сингл Кліффа Едвардса з цією піснею був прийнятий в Зал слави премії «Греммі» (Brubaker, 2013).

«Книга джунглів» (англ. The Jungle Book) — анімаційний музичний комедійний фільм 1967 р., знятий студією «Walt Disney Productions», отримав дуже позитивні відгуки від глядачів та критиків за саундтрек. Фільм було дубльовано українською мовою на студії «Le Doyen» на замовлення «Disney Character Voices International» у 2019 р. (Studio LeDoyen, б.д.).

Анімаційний фільм розповідає про Мауглі, дику дитину, яку виховали в індійських джунглях вовки. Його друзі та чорна пантера Багіра намагаються переконати Мауглі покинути джунглі до прибуття злого тигра Шер-Хана. Однак хлопчик відмовляється йти з Багірою в село до людей. Незабаром Мауглі несподівано зустрічає ведмедя Балу, який живе у власне задоволення й під пісню «The Bare Necessities» (Прості радості) обіцяє подбати про хлопчика, виростити його й ніколи не віддавати в людське село. Пісня «The Bare Necessities» автора Террі Гілксона написана в жанрі кантрі-балади (Disney Kids, 2016), (український дубляж — Reitherman, 1967):

В житті є справжні радощі,
Прості приємні радощі.
Забудьмо про тривоги і свій страх!
В житті є справжні радощі,
І по цимбалах нам дощі,
Тому що справжні радощі
нам в кайф.

Куди не завіюсь,
Куди не піду,
усе мені рідне,
Свій дім знайду.

У пчілок медом пригощусь,
бананом стиглим підживлююсь,
А як під камінь ти зазирнеш
Там ласощі собі знайдеш,
Нарешті радощі життя
Пізнаєш ти.
(переклад Романа Кисельова)

Але у Луї, короля мавпячого народу Бандар-лог, інша думка, яку він висловлює у пісні «I Wan'na Be Like You (Я хочу бути як ти)» — він хоче бути людиною (DisneySingItVideos, 2011), (український дубляж — Reitherman, 1967):

Я тут король хвостатих, ой
Я в джунглях VIP
Та з висоти помітиш ти
Які тут всі тупі.

Мені між двоногих місце
Вони моя сім'я
Потруся трохи серед них
І вилюднію я

О, шубі-ду
Я хочу річ людську - у-у
Яскраву і палку
Що несе біду

Солідну роль
Намітив я
А роль моя -
Всесвіту король.
(переклад Романа Кисельова)

Авторами пісні стали Роберт і Річард Шермани, а виконав її співак і музикант Луїс Прима, який озвучував роль короля Луї. Братам Шерманам було доручено придумати божевільні способи розважити глядачів під музику. Вони запропонували пісню джазового звучання з мелодією, схожою на диксиленд, і зробили цього ватажка мавпячої зграї ще й королем свінгу, який полюбляє гойдатися на дереві в такт музики.

Кожна з цих двох пісень відображає характер персонажів, їхні протилежні життєві позиції, мотивації — природну безтурботність (Балу) й прагнення стати людиною (Луї). Тому музичні стилі пісень задумані як контрапунктні: «балада — свінг».

Проте найбільш досконалого й творчого поєднання звуку й зображення Діснею вдалося досягти у фільмі «Фантазія» (1940), який було детально проаналізований у дослідженні науковців (Моженко & Рязанцев, 2023). Цей фільм став

грандіозним експериментом щодо творчого поєднання музики, візуального анімованого ряду та його нарративної структури. Отже, цей та багато інших фільмів Діснея можна назвати справжньою «візуальною музикою», оскільки звукові елементи в них мають величезний вплив на сприйняття та інтерпретацію візуальних елементів.

Висновки

Творчість Волта Діснея багато в чому базувалась на новаторському підході до поєднання музики та анімації, адже він був одним із перших, хто зрозумів, що звуковий ряд може не просто супроводжувати та ілюструвати візуальну частину фільму, а й бути важливим компонентом аудіовізуального образу, водночас підсилюючи його емоційний вплив на глядачів. Відкрита Діснеєм технологія «міккі-маусингу», тобто синхронізація музичного ритму та звукових ефектів з анімацією персонажів, дозволила не лише досягати цікавих комічних та драматичних ефектів, а й перетворити цю анімацію на візуалізований звуковий ряд. Особливо яскраво це помітно в анімаційних фільмах серії «Silly Symphonies».

Важливим компонентом звукової естетики діснеївських фільмів стала пісня, яка виступає не лише як музичний супровід, а й допомагає глибше розкрити внутрішній світ героїв, передаючи їхні почуття, бажання та мрії. Пісні в анімаційних фільмах Disney часто розвивають сюжет, занурюють глядачів в атмосферу сцени, що дозволяє їм глибше відчувати емоції персонажів. Від «I'm Wishing» з «Білосніжки і семи гномів» до «When You Wish Upon a Star» з «Піноккіо» ці пісні стали не тільки музичним лейтмотивом, а й важливою частиною оповіді, яка гармонійно доповнює візуальну історію. Зазначимо, що фільми Волта Діснея можна назвати «візуальною музикою», оскільки звукові елементи в них мають величезний вплив на сприйняття та інтерпретацію візуальних елементів.

Отже, творчі доробки Волта Діснея у сфері аудіовізуального синтезу стали важливим надбанням для анімаційного кінематографа, підтвердивши, що творче поєднання анімованих персонажів зі звуковими ефектами, музикою та піснею є визначальним елементом у створенні високоякісних анімаційних фільмів.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві детально розглянуто процес роботи Волта Діснея над першими звуковими анімаційними фільмами, досліджено джерела його анімаційної та звукової естетики й особливості його творчого методу.

Перспективи подальших досліджень. Оскільки в цьому дослідженні основна увага була зосереджена на ролі аудіального складника в перших звукових анімаційних фільмах Діснея, то виглядає доречним у майбутньому зосередитись на аналізі музики та звукового дизайну в фільмах американської студії комп'ютерної анімації Pixar, яка сьогодні продовжує традиції, закладені Волтом Діснеєм, а також дослідити еволюцію самого мистецтва анімації — від печерного живопису до сучасних анімаційних фільмів.

Список посилань

- Безклубенко, С. (2008). Анімація, анімаційне кіно. В *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 1, с. 17–20). Інститут культурології, Академія мистецтв України.
- Бендаці, Д. (2020). *Світова історія анімації: Книга перша. Від початку до Золотої доби* (В. Заєць, О. Журавльова, & Д. Цепкова, пер.). ArtHuss.
- Брюховецька, Л., & Канівець, А. (2018). *Українська анімація*. Фенікс.
- Дишель, К. (2015). *Мультиплікаційні засоби як чинник емоційного розвитку молодших школярів* [Дисертація кандидата психологічних наук, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського].
- Моженко, М., & Рязанцев, Л. (2023). Еволюція форматів просторового звуку в кіно та в контенті стрімінгових сервісів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 54–63. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293285>
- Печеранський, І. (2023). До питання становлення та розвитку анімаційної індустрії у ХХ – на початку ХХІ століття. *Культура України*, 79, 37–45. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.04>
- Рязанцев, Л. (2017). Роль пісні в українському фільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 89–98. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155617>
- AFI's 100 years...100 songs. The 100 greatest American movie music.* (2004). American Film Institute. <https://www.afi.com/afis-100-years-100-songs/>
- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* University of California Press.
- Brubaker, C. (2013, October 8). *From ukulele ike to Jiminy Cricket: Cliff Edwards*. Cartoon Research. <https://cartoonresearch.com/index.php/from-ukulele-ike-to-jiminy-cricket-cliff-edwards/>
- Chasse, S. K. (2015). The Magic in the music of Disney. In *The research and scholarship symposium* (pp. 1–9). Cedarville University. http://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2015/podium_presentations/3
- Disney Kids. (2016, March 11). *The Jungle Book | The Bare Necessities Song | Disney Junior UK* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/c6e3ITsjLRI?si=GVv1HF4qhlh0n6kn>
- DisneyMusics. (2013a, August 1). *Disney's "Pinocchio" – When You Wish Upon a Star* [Video]. YouTube. https://youtu.be/pguMUFyJ3_U?si=M9XvrNMu9dVoZlFM
- DisneyMusics. (2013b, July 23). *Disney's "Snow White and the Seven Dwarfs" – I'm Wishing/One Song* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/54QeNL5ih6A?si=j1rxCW2yWAK49Ad5>
- DisneySingItVideos. (2011, October 21). *I Wan'na Be Like You (from The Jungle Book)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/GokDMNue2Xc?si=a5-rAQcwJuAV_pOP
- Disney UK. (2019, June 15). *DISNEYSING-ALONGS | Someday My Prince Will Come – Snow White lyric video | Official Disney UK* [Video]. YouTube. https://youtu.be/Qg73_Yt_F2I?si=YQCOvMy5j3yluqEr
- Dubiel, B. (2023, August 18). *Disney's Snow White created a strategy that Hollywood still follows 85 years later*. Screenrant. <https://screenrant.com/disney-snow-white-1938-movie-release-first-soundtrack/>
- Grodal, T. (2017). *Aesthetics and psychology of animated films*. ResearchGate. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.33510.42567>
- Lazarescu-Thois, L. (2018). From sync to surround: Walt Disney and its contribution to the aesthetics of music. *The New Soundtrack*, 8(1), 61–72. <https://doi.org/10.3366/sound.2018.0117>
- Mavka. (2023, 30 червня). *Білосніжка та семеро гномів мультфільм Дісней українською* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/E-CRheV7SAE?si=kBQZUaBLH0bvIGga>
- Reitherman, W. (Director). (1967). *The Jungle Book* [Film]. Walt Disney Productions. <https://sweet.tv/movie/20332-kniga-dzhungliv>
- Sharpsteen, B., & Luskie, H. (Directors). (1940). *Pinocchio* [Film]. Walt Disney Productions. <https://sweet.tv/movie/29414-pinokkio>
- Studio LeDoyen. (б.д.). *Наші роботи. Дубляж*. Взято 17 жовтня 2024 з <https://www.ledoyen.com.ua/ua/nashi-roboti/dublyazh>
- Thomas, F., & Johnston, O. (1984). *The illusion of life: Disney animation*. Disney Editions.
- Thomas, B. (1993, July 3). Singer still hopes to cash in as voice of Snow White. *The Day*, A2. <http://surl.li/kdnqfc>
- Toons Mag. (2015, July 13). *Walt Disney animation studio walkthrough 1936* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RDa8gHpBK5s>
- Whitaker, H., Halas, J., & Sito, T. (2009). *Timing for animation*. Elsevier.

References

- AFI's 100 years...100 songs. The 100 greatest American movie music.* (2004). American Film Institute. <https://www.afi.com/afis-100-years-100-songs/> [in English].

- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* University of California Press [in English].
- Bendatstsi, D. (2020). *Svitova istoriia animatsii: Knyha persha. Vid pochatku do Zolotoi doby* [Animation: A World History: Book one. Foundations – The Golden Age] (V. Zaiets, O. Zhuravlova, & D. Tsepko, Trans.). ArtHuss [in Ukrainian].
- Bezklubenko, S. (2008). Animatsiia, animatsiine kino [Animation, animated film]. In *Mystetstvo: Terminy ta poniattia* [Art: Terms and concepts] (Vol. 1, pp. 17–20). Instytut kulturolohii, Akademiia mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L., & Kanivets, A. (2018). *Ukrainska animatsiia* [Ukrainian Animation]. Feniks [in Ukrainian].
- Brubaker, C. (2013, October 8). *From ukulele ike to Jiminy Cricket: Cliff Edwards*. Cartoon Research. <https://cartoonresearch.com/index.php/from-ukulele-ike-to-jiminy-cricket-cliff-edwards/> [in English].
- Chasse, S. K. (2015). The Magic in the music of Disney. In *The research and scholarship symposium* (pp. 1–9). Cedarville University. http://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2015/podium_presentations/3 [in English].
- Disney Kids. (2016, March 11). *The Jungle Book | The Bare Necessities Song | Disney Junior UK* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/c6e3ITsjLRI?si=GVv1HF4qhlh0n6kn> [in English].
- Disney UK. (2019, June 15). *DISNEY SING-ALONGS | Someday My Prince Will Come – Snow White lyric video | Official Disney UK* [Video]. YouTube. https://youtu.be/Qg73_Yt_F2I?si=YQCOvMy5j3yluqEr [in English].
- DisneyMusics. (2013a, August 1). *Disney's "Pinocchio" – When You Wish Upon a Star* [Video]. YouTube. https://youtu.be/pguMUFyJ3_U?si=M9XvrNMu9dVoZlFM [in English].
- DisneyMusics. (2013b, July 23). *Disney's "Snow White and the Seven Dwarfs" – I'm Wishing/One Song* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/54QeNL5ih6A?si=j1rxCW2yWAK49Ad5> [in English].
- DisneySingItVideos. (2011, October 21). *I Wan'na Be Like You (from The Jungle Book)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/GokDMNue2Xc?si=a5-rAQCwJuAV_pOP [in English].
- Dubiel, B. (2023, August 18). *Disney's Snow White created a strategy that Hollywood still follows 85 years later*. Screenrant. <https://screenrant.com/disney-snow-white-1938-movie-release-first-soundtrack/> [in English].
- Dyshel, K. (2015). *Multyplikatsiini zasoby yak chynnyk emotsiinoho rozvytku molodshykh shkolariv* [The means of animated cartoons as a factor of primary school pupils' emotional development] [PhD Dissertation, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky] [in Ukrainian].
- Grodal, T. (2017). *Aesthetics and psychology of animated films*. ResearchGate. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.33510.42567> [in English].
- Lazarescu-Thois, L. (2018). From sync to surround: Walt Disney and its contribution to the aesthetics of music. *The New Soundtrack*, 8(1), 61–72. <https://doi.org/10.3366/sound.2018.0117> [in English].
- Mavka. (2023, June 30). *Bilosnizhka ta semerohnomivmultfilm Disney ukrainskoiu* [Snow White and the seven dwarfs Disney cartoon in Ukrainian] [Video]. YouTube. <https://youtu.be/E-CRheV7SAE?si=kBQZUaBLH0bvIGga> [in Ukrainian].
- Mozhenko, M., & Riazantsev, L. (2023). Evoliutsiia formativ prostorovoho zvuku v kino ta v kontenti striminhovykh servisiv [The evolution of spatial sound formats in cinema and streaming service]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 54–63. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293285> [in Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. (2023). Do pytannia stanovlennia ta rozvytku animatsiinoi industrii u XX – na pochatku XXI stolittia [On the question of formation and development of the animation industry in the XX – beginning of XXI century]. *Culture of Ukraine*, 79, 37–45. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.04> [in Ukrainian].
- Reitherman, W. (Director). (1967). *The Jungle Book* [Film]. Walt Disney Productions. <https://sweet.tv/movie/20332-kniga-dzhungliv> [in English].
- Riazantsev, L. (2017). Rol pisni v ukrainskomu filmi [The role of the song in the Ukrainian film]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 37, 89–98. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155617> [in Ukrainian].
- Sharpsteen, B., & Luskie, H. (Directors). (1940). *Pinocchio* [Film]. Walt Disney Productions. <https://sweet.tv/movie/29414-pinokkio> [in English].
- Studio LeDoyen. (n.d.). *Nashi roboty. Dubliash* [Our works. Dubbing]. Retrieved October 17, 2024 from <https://www.ledoyen.com.ua/ua/nashi-roboti/dublyash> [in Ukrainian].
- Thomas, B. (1993, July 3). Singer still hopes to cash in as voice of Snow White. *The Day*, A2. <http://surl.li/kdnqfc> [in English].
- Thomas, F., & Johnston, O. (1984). *The illusion of life: Disney animation*. Disney Editions [in English].
- Toons Mag. (2015, July 13). *Walt Disney animation studio walkthrough 1936* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RDa8gHpBK5s> [in English].
- Whitaker, H., Halas, J., & Sito, T. (2009). *Timing for animation*. Elsevier [in English].

Analysis of the Audio Component in Walt Disney Animation

Mykola Mozhenko^{1*}, Lev Ryazantsev¹

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

Abstract. *The aim of the article* is to analyse the audio component in Walt Disney animation, and to study peculiarities of its connection with the visual line. *Results.* In Walt Disney films, sound is not only a musical background but also an important figurative component of the whole creative work. In Steamboat Willie, Disney discovered the principle of synchronic combination of the characters' movements with music, known as "mickey mousing". Additionally, in the Silly Symphonies series of shorts, sound and music not only illustrate the action, but also develop the plot and influence the characters' animation. In Jazz Concert, the visuals are deliberately grounded on musical principles. In feature-length animated films, songs come first, and they have become the main asset of many Disney creative works. They can serve as an exposition, introduce characters and the place of action, convey the characters' emotional state, their dreams, goals and characters through the melody. Disney chose actors with specific voice data for voice acting. This allowed them to reveal the nature of animated characters more deeply. Disney films can be called "visual music" because their audio component has a huge impact on the perception of visual elements. Disney managed to achieve the best symbiosis of sound and image in Fantasia, in which animation has a much stronger influence on the audience than visual or musical elements taken separately. *The scientific novelty* of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian art history, the process of Disney's creative work on his first sound-animated films is studied in detail, and the sources of his visual and sound aesthetics are traced. *Conclusions.* Disney managed to understand how sound affects the viewers' emotional state, and helps to establish a connection with the audience in order to convey a certain artistic idea. He initiated the aesthetics of animated sound, and his films are viewed as heritage of the entire world cinema.

Keywords: sound technologies in animation; song in Disney animation; mickey mousing; interaction of visual and audio

Відомості про авторів

Микола Моженко, старший викладач, Київський національний університет культури та мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4070-3301, e-mail: mozhenko@gmail.com

Лев Рязанцев, доцент, заслужений працівник культури України, Київський національний університет культури та мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1452-9602, e-mail: l.ryazancev2016@gmail.com

Information about the authors

Mykola Mozhenko*, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4070-3301, e-mail: mozhenko@gmail.com

Lev Ryazantsev, Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1452-9602, e-mail: l.ryazancev2016@gmail.com

*Corresponding author



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

Медіаконвергенція та крос-інновації в цифровому аудіовізуальному ландшафті епохи метамодерну: до питання про еволюційну логіку

Ігор Печеранський

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — проаналізувати внутрішні структурні зв'язки та динаміку цифрового аудіовізуального ландшафту у зв'язку з крос-інноваціями й процесом медіаконвергенції, розкрити еволюційну логіку виникнення та взаємодії аудіовізуальних екосистем у першій чверті ХХІ ст. *Результати дослідження.* Цифровий аудіовізуальний ландшафт є складним і багатокомпонентним утворенням, системний аналіз якого можливий на основі співпраці таких дискурсів і галузей знання, як мистецтвознавство (аудіовізуальні студії), культурологія та медіазнавство у зв'язку з медіаекономікою. Медіаконвергенція та крос-інновації є важливими структуроутворювальними чинниками аудіовізуального ландшафту на різних його рівнях, без осмислення та аналізу яких неможливо комплексно представити функціонування окремих його екосистем та індустрій. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше в Україні на рівні дослідницької статті розглянуто крос-інновації та медіаконвергенцію як механізми утворення та функціонування цифрового аудіовізуального ландшафту епохи метамодерну. *Висновки.* Доведено, що завдяки диджиталізації та розвитку мережевих інфраструктур і цифрових медіатехнологій транскордонні діалоги між різними аудіовізуальними екосистемами є регулярними, що свідчить про поглиблення медіатизації та ускладнення ландшафту, виокремлення та координацію його рівнів (мікро-, мезо- та макро-). Еволюційна логіка передбачає розробку медіапідприємствами та аудіовізуальними індустріями міжмедійних або трансмедійних стратегій, які становлять «вищий» рівень медіаконвергенції, що має потенціал інтегрувати інші конвергентні форми медіа. Стверджується, що крос-інновації спроможні розширити простір упровадження технологічних рішень та оптимізувати автокомунікацію та самокодування, які координуватимуть подальший розвиток аудіовізуальної екосистеми та появу нового ринку чи галузі навколо неї.

Ключові слова: аудіовізуальний ландшафт; аудіовізуальна екосистема; медіаконвергенція; крос-інновації; цифровізація; еволюційна логіка; автокомунікація

Для цитування

Печеранський, І. (2024). Медіаконвергенція та крос-інновації в цифровому аудіовізуальному ландшафті епохи метамодерну: до питання про еволюційну логіку. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 67–75. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318356>

Вступ

Цифрова еволюція аудіовізуальних індустрій на етапі мета- або постмодерну засвідчує формування поляризованого ландшафту, який містить різні екосистеми, їхню гібридизацію та взаємозв'язок відповідно до логіки трансформації конвергентної культури в першій третині ХХІ ст. Глобалізація Інтернету та технологічний розвиток лише поглибили формотворчі процеси в рам-

ках цифрового та мультимедійного ландшафту, де співіснують/конкурують традиційні медіа з новими (Інтернет-мовлення, мобільне телебачення, IPTV — англ. Internet Protocol Television — нове покоління цифрового інтерактивного телебачення в мережах передачі даних за протоколом IP та ін.), враховуючи блоги, соціальні мережі та інші засоби комунікації та трансляції інформації, цифрове кіно та мистецтво, стрімінгові платформи, музичні відеокліпи, телевізійну рекламу, відеоігри

тощо. Яким чином усі ці аудіовізуальні екосистеми співіснують та взаємодіють в межах єдиного ландшафту? Як вони розвиваються та змінюються під впливом вимог і тенденцій Індустрій 4.0 та 5.0? У чому суть крос-платформності й крос-інновацій як атрибутів аудіовізуального ландшафту на сучасному етапі? Ці та інші питання поки що залишаються без відповідей з боку українських медіадослідників і тих, хто вивчає аудіовізуальні індустрії, що, власне, актуалізує цю наукову розвідку.

Аналіз попередніх досліджень. Із найновіших спроб дослідити та осмислити процеси медіаконвергенції й крос-інновації в зарубіжному науковому дискурсі, які прямо чи опосередковано стосуються аудіовізуальної проблематики, варто відзначити збірку статей за редакцією І. Ібрус (Ibrus, 2019), у якій розглядається комплекс питань: крос-інновації між аудіовізуальними засобами та освітнім сектором, охорона здоров'я та аудіовізуальний сектор, траєкторії співпраці між аудіовізуальними медіа та туристичним сектором. Про особливості платформізації сучасного телебачення й відносини між державними мовниками та комерційними платформами в рамках крос-медійного простору пише Г. Айхлер (Eichler, 2023). Ц. Лі та Ю. Чен (Li & Chen, 2024) аналізують сучасну екосистему мережевих медіа та реформування виробництва новин в епоху конвергентних ЗМІ. Структурні зрушення в аудіовізуальному секторі Великобританії, Данії та Греції на прикладі послуг OTT або відео за запитом (SVOD) розглядають А. Карадімітріу та С. Папатанасопулос (Karadimitriou & Papathanassopoulos, 2024). Серед українських дослідників звісно ж є ті, хто пишуть про медіаконвергенцію та її окремі аспекти (А. Каверіна, О. Самуляк, Г. Сарміна, Г. Шевченко та ін.), втім майже відсутні чи колективні наукові розвідки, які б розглядали медіаконвергенцію та крос-інновації як чинники розвитку аудіовізуального ландшафту в цифрову епоху та механізми взаємодії окремих аудіовізуальних екосистем.

Мета статті — проаналізувати внутрішні структурні зв'язки та динаміку цифрового аудіовізуального ландшафту у зв'язку з крос-інноваціями й процесом медіаконвергенції, розкрити еволюційну логіку виникнення та взаємодії аудіовізуальних екосистем у першій чверті XXI ст.

Результати дослідження

Ідея медіаконвергенції існує вже понад 40 років. Її передбачив І. де Сола Пул у 1983 році,

назвавши це «конвергенцією режимів» (convergence of modes). З того часу ці концепції стирають межі між різними медіа і виступають механізмом взаємодії аудіовізуальних екосистем. Оцифрування всіх медіа, каналів і протоколів зв'язку дозволило створити незнані раніше комбінації, наприклад, між телебаченням і телефонією point-to-point. Це привело до появи відеодзвінків Skype та VOD-платформ, таких як YouTube. Комбінації всіх можливих режимів особистої комунікації та пристроїв запису (і багато іншого) подарували нам сучасні мобільні телефони; поєднання документального кіно та бульварної преси створило нові мультимодальні форми цифрової журналістики, такі як Vice.com. Але слід визнати, що конвергенція є концепцією, яка має й свої наслідки. Цей термін зазвичай використовувався як гнучкий риторичний прийом, що позначає складність еволюції сучасних медіа (Fagerjord & Storsul, 2007), коеволюційність і різноспрямованість конвергентних процесів. Потрібно зазначити, що взаємозалежними є конвергенції цифрових мереж, форм контенту, галузей, ринків і політичних контекстів, тобто вони є коеволюційними. Технічна конвергенція мереж закладає підвалини для вироблення ширшого бачення ринку та індустрій, стимулюючи зворотні інвестиції в подальшу мережеву інтеграцію, а також у нові крос-мережеві або крос-медійні послуги. Ці процеси потребують нових правил перетину доменів (new domain-crossing regulations), після впровадження яких з'являться нові підстави для подальшої конвергенції мереж, послуг, ринків тощо. Плюралізм напрямів медіаконвергенції пов'язаний з парадоксом, що лівова її частина може фактично привести до дивергенції (Jenkins, 2001) або появи нових форм медіа (Ibrus, 2016). Це пояснюється тим, що сучасні комбінації можуть мати абсолютно нові властивості та споживчу цінність.

Фактично медіаконвергенція означає появу нових комбінацій медіа та цифрових екосистем, які можуть, якщо їх прийняти та поширити, зрештою розійтися, тобто емансипуватись, розвинути власні кодифіковані відмінності, механізми роботи, ринки, інституції, норми угод, професійні ідентичності тощо. Як приклад можна згадати появу віртуальної реальності (VR) як поєднання форм відеоігор, 3D-моделювання, фільмів, соціальних медіа тощо. Цьому сприяв швидкий розвиток власних ринків контенту й послуг, освітні платформи та пожвавлення інституалізації тощо. Можна стверджувати, що домен VR почав працювати «автокомунікативно» (Ibrus, 2015; Ojamaa & Torop, 2015), тобто за допомогою практик самокодифікації й самоадресованих комунікацій. Іншими словами, еволюційна

логіка цифрового аудіовізуального ландшафту передбачає розкладання та повторне збирання екосистем у нові утворення та підсистеми. Це повторне поєднання ґрунтується на оновлених і розширених суспільних запитах, на діалогових практиках й обміні знаннями між різними екопідсистемами або іншими галузями знання. Подальша дивергенція та дифузія нових екосистемних утворень базується на успіху їхньої самокодіфікації та інституціоналізації. Хоч всі нові еко(під)системи є комбінаціями чи ремедіаціями (Bolter & Grusin, 1999) попередніх екосистем, вони в статусі нових утворень можуть бути пов'язані та інтегровані набагато глибше. Диджиталізація пришвидшила поширення медіаконтенту між різними каналами та платформами, створивши важливі зв'язки між ними, й підштовхнула до співпраці та координації своїх функціоналів. Еволюційна логіка передбачає розробку медіапідприємствами та аудіовізуальними індустріями різних міжмедійних або трансмедійних стратегій, які становлять ще один, «вищий» рівень медіаконвергенції, який має потенціал інтегрувати інші, вже конвергентні форми медіа. Крос- та трансмедійні стратегії вперше були концептуалізовані в науковому дискурсі в 1990-х та на початку 2000-х рр. (Kinder, 1991; Jenkins, 2006), а дослідження цих процесів сформуливали окремий науковий напрям — трансмедійні студії (Freeman & Proctor, 2018; Freeman & Rampazzo Gambarato, 2019).

Концептуалізація крос-медійних стратегій як «рівня» медіаконвергенції підтверджує, що ці рівні можуть збігатися зі структурами власності індустрій: консолідація медіапідприємств і горизонтальна концентрація медіаринків є тією тенденцією, що прямо пов'язана з оцифруванням і конвергенцією. Зазначимо, що крос-медійні стратегії можуть також функціонувати як ринкові координаційні механізми (або інноваційні системи), сприяючи транзакціям та співпраці між різними типами підприємств (з різними медіа). Як свідчать дослідники (Bennett et al., 2012), співпраця британських громадських мовців BBC та Channel 4, що спочатку були невеликими незалежними компаніями, лише сприяла розвитку обох. Співпраця з великими національними мовцями над їхніми крос-медійними стратегіями та онлайн-виходом забезпечила необхідним досвідом для виходу на міжнародний рівень. Такого роду координація та спільне впровадження інновацій, «інтерактивне навчання» (Lundvall, 2010) медіапрактик одна в одній може сприяти появі нових (конвергентних) екосистемних утворень.

Емпірична та концептуальна робота з крос-медійними стратегіями формує основу для досліджень крос-інновацій. У цьому напрямі

вже працювали вчені (Ibrus & Ojamaa, 2014; Ibrus & Scolari, 2012; Nani & Pruulmann-Vengerfeldt, 2017), спираючись на розвідки яких можна трактувати крос-медійні стратегії як першу фазу досліджуваних крос-інновацій та системної конвергенції аудіовізуальних індустрій, охоплених єдиним ландшафтом, з іншими секторами (освіта, охорона здоров'я та туризм). Попри те, що аудіовізуальні індустрії взаємодіяли й раніше з іншими секторами в різний спосіб, у першій третині ХХІ ст. їхнє зближення набуло безпрецедентних масштабів. Саме тому конвергенція між різними медіа, аудіовізуальними екосистемами та цифровими технологіями є показовим прикладом і формує уявлення про подальшу динаміку ландшафту. Це дуже актуально в контексті екосистемного підходу, який допомагає розкрити еволюційну логіку розгортання й функціонування аудіовізуального ландшафту в цифрову епоху, коли, наприклад, сектор медіа тісно переплітається з сектором інформаційно-комунікаційних технологій, враховуючи телекомунікації. Аналіз того, як оптимізована раніше лише для настільних комп'ютерів світова павутина об'єдналася з індустрією мобільного зв'язку для створення кросплатформної мережі та індустрії кросплатформного або мобільного контенту (Ibrus, 2013a, 2013b) дають зрозуміти специфіку міжгалузевих інновацій та відтворити якомога повнішу картину динаміки конвергенції.

На початку ХХ ст. телекомунікаційні індустрії прагнули стандартизувати та розробити мобільний Інтернет таким чином, щоб він став новим мережевим доменом контенту поряд зі світовою мережею. По суті, цей сценарій передбачає коеволюцію гіпертекстуально організованих доменів контенту та послуг, що залежать від пристрою: один обмежений настільними пристроями, а інший — мобільними. Оскільки завдяки інженерам був налагоджений діалог між галузевими кордонами та розроблені нові способи надання мобільним пристроям доступу до вебконтенту, дуже невелика кількість операторів мобільного зв'язку вирішили запропонувати доступ до «реальної мережі». Водночас методи адаптації контенту для різних пристроїв доступу («адаптивний Інтернет») також були розроблені всупереч волі основних постачальників мобільних пристроїв і програмного забезпечення, які тоді не хотіли відкрито розкрити атрибутику своїх телефонів і довірили адаптацію своїм браузерам. Постачальники контенту та послуг хотіли зберегти контроль над дизайном своїх послуг на всіх пристроях. Кінцевим рішенням у боротьбі за владу між конвергентними галузями була технічно конвергентна крос-платформна мережа (technically converged cross-platform web),

тоді як розробники контенту та сервісів отримали можливість диференціювати виходи на різні типи пристроїв і точки доступу, створюючи відмінності у формах контенту. Як слушно з цього приводу зазначає І. Ібрус (Ibrus, 2019), конвергенція часто починається з діалогу та обміну знаннями, а її подальший вектор і кінцевий результат залежить від здатності конвергентних підсистем зберігати свої операційні моделі, від їхнього узгодження або ж від очевидних переваг конвергенції для всіх сторін (р. 8).

Обговорюючи потенціал крос-інновацій та конвергенцію між різними галузями та аудіовізуальними екосистемами, важливо з'ясувати, чи можемо говорити про галузеві інноваційні системи й на яких підставах. Якщо апелювати до підходу авторів, таких як С. Бреші та Ф. Малерба (Breschi & Malerba, 1997), відповідь буде ствердною. Вони визначили галузеві інноваційні системи як мережі фірм, а не освітніх чи дослідницьких установ; водночас саме ці фірми відіграють вирішальну роль у виборі технологічних проєктів та формуванні галузевих правил. І цю ідею було б цікаво взяти на озброєння дослідникам цифрових аудіовізуальних екосистем. Водночас не зайвим було б звернутися до праць К. Допфера та Дж. Поттса (Dopfer & Potts, 2008; Potts, 2011), які виявили контури соціально-економічної еволюції як зміни загальних правил, що дозволяє систематично розглядати обставини, за яких правила змінюються, а індустрії та аудіовізуальні екосистеми зближуються і встановлюють нові правила комбінування. Крім того, поділ аналітичних «рівнів» на мікро-, мезо- та макрорівень також має евристичний потенціал для аудіовізуальних студій. Упровадження цифрових інновацій зближує екосистеми та сектори, і для цього потрібен спеціальний набір інструментів, розроблений для аналізу на мезорівні аудіовізуального ландшафту, щоб зрозуміти, як можуть змінюватися правила, спільні для конкретних екосистем, що автокомунікативно функціонують. Під «правилами» як ідеями-організаторами дій або ресурсів у певні операції можна розуміти дискурси, конвенції, системи переконань, стандарти та наукові відкриття, закони, мережеві потоки, комп'ютерні коди, технології тощо.

«Еволюційна мезоекономіка» Допфера-Поттса, якщо залучати її до орбіти аудіовізуального дискурсу, розглядає правило щодо популяції носіїв окремої індустрії чи екосистеми. Так, в екосистемі відеоігор правила стосуються їхніх форм, ідей чи ідеологій, що стоять за іграми, а також виробничих процесів та бізнес-стратегій, які утворюють галузь. Основною аналітичною концепцією

тут є «траєкторія правила», що описує, як правило інкорпорується на рівні одного носія (екосистеми), а потім приймається багатьма (Dopfer & Potts, 2008, р. 21). Та все ж підхід дослідників потребує подальшого розширення для тлумачення особливо питань медіаконвергенції, а також того, як інновації з'являються на перетині наявних екосистем і як ці інновації потім впливають на особистостей та організацію екосистем до моменту їхнього повного зближення, що породжує нові екосистеми. Поглиблення підходу базується на «інтерактивному навчанні» Б. Лундвалла (Lundvall, 2010) та культурологічному підході, який ефективно поєднує еволюційну економіку з різними формами теорії культури, особливо культурної семіотики Ю. Лотмана (Hartley, 2009, 2015; Hartley & Potts, 2014). Слід зазначити, що «трифазна мезотраєкторія» Допфера-Поттса відстежує, по-перше, виникнення нового правила; по-друге, його прийняття населенням і експертними групами; по-третє, його збереження цим населенням як усталеного та кодифікованого інституту.

Нова ідея/інновація/правило, коли з'являється на мезорівні, то повинна мати можливість «долати кордони», і тут необхідно враховувати перспективу ендегенного процесу, що веде до виникнення нового правила. Якщо інновація, за словами Й. Шумпетера (Breschi & Malerba, 1997), є комбінацією, тоді варто запитати, як виникають комбінації. І. Ібрус (Ibrus, 2015, 2016) стверджує, що для синтезу різних поглядів на сфері знань потрібен діалог на межі соціальних або культурних підсистем, або, як у цьому дослідженні, аудіовізуальних екосистем. Так, наприклад, діалог між інженерами Інтернет- та телекомунікаційної галузей дозволив T-Mobile у Європі запропонувати рішення, яке зробило вебсайти доступними на мобільних пристроях і полегшило конвергенцію мобільних і настільних вебсайтів і, таким чином, створило нове «правило», незалежне від пристроїв або мультиплатформеного веб-сайту. Виявилося, що діалог парадоксальним чином також є першим випадком автокомунікації, в якому учасники артикулюють свій зв'язок, свої спільні «правила», а медіаінновації виникають у точках зустрічі різних секторів аудіовізуальної індустрії, сприяючи їхньому зближенню, адже соціальні структури, які їх створили, працюють автокомунікативно.

Сам термін «крос-інновація» з'явився в рамках проєкту розробки політики між 11 європейськими містами, який був профінансований ЄС в рамках програми Interreg. У назві конкретного проєкту було використано термін «крос-інновації», які коротко визначено як «... спільні та керовані користувачами інновації, що відбуваються через

галузеві, організаційні, технологічні та географічні межі» (Ibrus & Scolari, 2012, p. 14). В рамках проєкту Лука де Біазе та Патрік ван дер Дуйн підготували маніфест, який прямо стосується обговорюваних концептуалізацій та розглядає динамічні зміни в інноваційних екосистемах, а останні трактує як системи навчання відповідно до підходу Б. Лундвалла (*Cross Innovation Manifesto*, 2012). Так, розвиваючи аудіовізуальні студії у цьому напрямі, необхідно наголосити, що крос-медійні стратегії як особливу форму медіа-конвергенції можна розуміти як плавну першу фазу більш широких процесів конвергенції, що стали можливими завдяки появі економіки послуг та цифровізації. Йдеться про нові діалоги між галузями та неоднорідні потоки знань і досвіду, які спричиняють нові комбіновані рішення з огляду на динаміку впровадження інновацій в окремих індустріях, де будуть нові правила, форми досвіду, професіонали та ідентичності. Завдяки діджиталізації та розвитку мережевих інфраструктур і цифрових медіатехнологій транскордонні діалоги між різними аудіовізуальними екосистемами стають регулярними, що свідчить про поглиблення медіатизації та ускладнення ландшафту. Саме з цієї причини дослідження крос-інноваційних процесів у XXI столітті є актуальним, оскільки його основною метою є пізнання архітектури сучасного цифрового аудіовізуального ландшафту та отримання відповіді на питання, як він влаштований. Враховуючи це, слушно говорити про крос-інновації як про багатолінійні кластерні процеси, в межах яких деякі з рішень або кластерів можуть розширити простір упровадження та оптимізувати процеси автокомунікації та самокодування, які координуватимуть подальший розвиток аудіовізуальної екосистеми та появу нового ринку чи галузі навколо неї.

Основні уроки, які необхідно винести з крос-медійних (або трансмедійних, оскільки ці явища функціонально схожі) студій, полягають у розумінні того, що поява інноваційного медіа-феномену чи нової цифрової аудіовізуальної форми не означає, що паралельні або попередні форми чи екосистеми зникають. Це стосується, з одного боку, «парадоксу конвергенції» (Ibrus, 2016; Liestol, 2007), який спричиняє плюралізацію та гібридизацію аудіовізуальних форм, а з іншого боку, означає, що ці форми залишаються пов'язаними і що медіаіндустрії, щоб нейтралізувати ризик фрагментації аудиторії, розробляють складні стратегії для їхнього осмисленого зв'язку.

Важливо зазначити, що цифровий аудіовізуальний ландшафт має кілька рівнів — мікро-, мезо- та макрорівень. У цьому контексті слід на-

гадати, що теорія інноваційних систем виникла вперше і здебільшого досі використовується для аналізу «національних інноваційних систем», що становлять основу мезорівня цифрового аудіовізуального ландшафту. Коли Б. Лундвалл, щоб зрозуміти данську економіку, розробив концепцію систем інтерактивного навчання і врахував, що таке навчання, як практика, можливе завдяки наявним довірливим відносинам, сильним соціальним мережам та стабільному взаємообміну. І саме через таку взаємодію ці додаткові інновації потім поширюються та збагачують цифровий аудіовізуальний ландшафт. Міжінноваційні системи, які утворюють у результаті конвергенції та гібридизації, започатковують складні та динамічно мінливі обмінні відносини, а «інтерактивне навчання» є основним механізмом передачі знань в рамках таких екосистем. Просторовий аспект і локальність цих процесів також не варто ігнорувати. Дві концепції та відповідні дослідницькі традиції, які розглядають ці питання, — це, по-перше, «регіональні інноваційні системи» і, по-друге, просторове кластеризування галузей. Вони тісно взаємопов'язані, але не тотожні. «Кластер» стосується агломерації «взаємозалежних» фірм в одному або суміжних промислових секторах на невеликій географічній території (Isaksen & Hauge, 2002, p. 14). Водночас «регіональна інноваційна система» застосована для позначення «взаємодіючих підсистем генерування та використання знань, пов'язаних із глобальними, національними та іншими регіональними системами» (Cooke, 2004, p. 3). Це означає, що регіональні екосистеми (мезорівень) охоплюють декілька секторів і включають не лише місцеві компанії, а й органи державної влади, інституції знань тощо (Asheim & Coenen, 2005, p. 1174).

Макрорівень цифрового аудіовізуального ландшафту й сучасних екосистем свідчить про глобальні ринки, звісно, за умови спрощення цифровими мережами транскордонного експорту послуг, через що міжнародні крос-інноваційні системи долають національні кордони. Показовим тут є кейс Netflix — однієї з найбільших стрімінгових кіноплатформ і найуспішніших компаній у світі. Згідно з дослідженням Global Internet Phenomena Report від компанії Sandvine 2018 на цей стрімінговий відеосервіс припадало 15% споживаного інтернет-трафіку у світі, і в цьому ж році Netflix став найдорожчою медіакомпанією, обігнавши Disney (Helmores & agency, 2018). На прикладі цієї стрімінгової кіноплатформи можна чітко простежити дію та потенціал крос-інновацій, який досягається за допомогою кумулятивного впливу кадрового (модель професійної спортивної коман-

ди), фінансово-економічного (платна підписка на перегляд контенту, а підписка неактивних облікових записів автоматично відключається), науково-технічного (обмежена машина Больцмана (restricted Boltzmann machine або RBM) — нейромережа, налаштована на роботу зі спільною фільтрацією) та виробничо-технологічного (хмарна платформа, Big data, кодування мультимедіа та технологія адаптивного мовлення) потенціалів. Це забезпечило вихід Netflix на макрорівень цифрового аудіовізуального ландшафту, зокрема, й завдяки тому «тектонічному зсуву» у своїй цифровій еконіші (кіно та відеоконтенту), який компанія здійснила.

Висновки

Отже, динаміку й функціонування цифрового аудіовізуального ландшафту неможливо розкрити та описати без належної уваги до медіаконвергенції та крос-інновацій. Медіаконвергенція означає появу нових комбінацій медіа й цифрових екосистем, які можуть, якщо їх прийняти та поширити, зрештою розійтись, тобто емансипуватись, розвинути власні кодифіковані відмінності, механізми роботи тощо. Диджиталізація пришвидшила поширення медіаконтенту між різними каналами та платформами, створивши важливі зв'язки між ними й підштовхнула до співпраці та координації своїх функціоналів. Еволюційна логіка передбачає розробку медіа-підприємствами та аудіовізуальними індустріями міжмедійних або трансмедійних стратегій, які становлять «вищий» рівень медіаконвергенції, що має потенціал інтегрувати інші конвергентні форми медіа. Впровадження цифрових інновацій зближує екосистеми та сектори, і для цього потрібен спеціальний набір інструментів, розроблений для аналізу аудіовізуального ландшафту на мезорівні, щоб зрозуміти, як можуть мінятися правила, спільні для конкретних екосистем, які автокомунікативно функціонують. У випадку крос-інновацій як перехресних і керованих користувачами інновацій, багатолінійних кластерних процесів ідеться про нові діалоги між галузями та неоднорідні потоки знань й досвіду, які спричиняють нові комбіновані рішення з огляду на динаміку впровадження інновацій в окремих індустріях, де будуть нові правила, форми досвіду та ідентичності. Завдяки диджиталізації та розвитку мережових інфраструктур і цифрових медіатехнологій транскордонні діалоги між різними аудіовізуальними екосистемами є регулярними, що свідчить про поглиблення медіатизації та ускладнення ландшафту, виокремлення та координа-

ція його рівнів (мікро-, мезо- та макро-). Крос-інновації спроможні розширити простір впровадження технологічних рішень та оптимізувати процеси автокомунікації та самокодування, які координуватимуть подальший розвиток аудіовізуальної екосистеми та появу нового ринку чи галузі навколо неї.

Наукова новизна. Вперше в Україні на рівні дослідницької статті розглянуто крос-інновації та медіаконвергенцію як механізми утворення та функціонування цифрового аудіовізуального ландшафту епохи метамодерну.

Враховуючи зазначене, *перспективним напрямом* подальших наукових досліджень повинні бути крос-медійні та крос-інноваційні стратегії та тактики на різних рівнях цифрового аудіовізуального ландшафту (мікро-, мезо- та макро-), спроби досягнути конвергентні та дивергентні процеси між перехресними аудіовізуальними екосистемами і те, яку роль у цьому відіграє подальший етап цифрової еволюції, тощо.

Список посилань

- Asheim, B. T., & Coenen, L. (2005). Knowledge bases and regional innovation systems: Comparing Nordic clusters. *Research Policy*, 34(8), 1173–1190. <https://doi.org/10.1016/j.respol.2005.03.013>
- Bennett, J., Strange, N., Kerr, P., & Medrado, A. (2012). *Multiplatforming public service broadcasting: The economic and cultural role of UK digital and TV independents*. Royal Holloway; University of Sussex; London Metropolitan University.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Breschi, S., & Malerba, F. (1997). Sectoral innovation systems: Technological regimes, Schumpeterian dynamics, and spatial boundaries. In C. Edquist (Ed.), *Systems of innovation: Technologies, institutions and organizations*. Routledge.
- Cooke, P. (2004). Regional innovation systems – an evolutionary approach. In P. Cooke, M. Heidenreich, & H.-J. Braczyk (Eds.), *Regional innovation systems: The role of governance in a globalized world* (2nd ed., pp. 1–18). Routledge.
- Cross Innovation Manifesto 2012 (Roma)*. (2012, August 16). SlideShare. <https://www.slideshare.net/slideshow/cross-innovation-manifesto-2012-roma/13988443#1>
- Dopfer, K., & Potts, J. (2008). *The general theory of economic evolution*. Routledge.
- Eichler, H. (2023). Cross-media and platformed journalism: ARD's innovation attempts at becoming a multiplatform contributor to society. In M. Puppis & C. Ali (Eds.), *Public service media's contribution to society*:

- RIPE@2021 (pp. 265–288). Nordicom, University of Gothenburg. <https://doi.org/10.48335/9789188855756>
- Fagerjord, A., & Storsul, T. (2007). Questioning convergence. In T. Storsul & D. Stuedahl (Eds.), *Ambivalence towards convergence: Digitalization and media change* (pp. 19–31). Nordicom.
- Freeman, M., & Proctor, W. (Eds.). (2018). *Global convergence cultures: Transmedia earth*. Routledge.
- Freeman, M., & Rampazzo Gambarato, R. (Eds.). (2019). *The Routledge companion to transmedia studies*. Routledge.
- Hartley, J. (2009). From cultural studies to cultural science. *Cultural Science*, 2(1), 1–16. <https://doi.org/10.5334/csci.18>
- Hartley, J. (2015). Urban semiosis: Creative industries and the clash of systems. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 79–101. <https://doi.org/10.1177/136787791452812>
- Hartley, J., & Potts, J. (2014). *Cultural science: A natural history of stories, demes, knowledge and innovation*. Bloomsbury Academic.
- Helmore, E., & agency. (2018, May 24). Netflix overtakes Disney to become most valuable US media company. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/media/2018/may/24/netflix-disney-most-valuable-media-company-latest-list>
- Ibrus, I. (2013a). Evolutionary dynamics of media convergence: Early mobile web and its standardisation at W3C. *Telematics and Informatics*, 30(2), 66–73. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2012.04.004>
- Ibrus, I. (2013b). Evolutionary dynamics of the mobile web. In J. Hartley, J. Burgess, & A. Bruns (Eds.), *A companion to new media dynamics* (pp. 277–289). Blackwell.
- Ibrus, I. (2015). Dialogic control: Power in media evolution. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 43–59. <https://doi.org/10.1177/1367877914528117>
- Ibrus, I. (2016). Micro-studios meet convergence culture: Crossmedia, clustering, dialogues, auto-communication. In A. Lugmayr & C. Dal Zotto (Eds.), *Media convergence handbook: Vol. 2. Firms and user perspectives* (pp. 155–173). Springer.
- Ibrus, I. (2019). The study, its design and its social pre-conditions. In I. Ibrus (Ed.), *Emergence of cross-innovation systems: Audiovisual industries co-innovating with education, health care and tourism* (pp. 3–16). Emerald.
- Ibrus, I., & Ojamaa, M. (2014). What is the cultural function and value of European transmedia independents? *International Journal of Communication*, 8, 2283–2300.
- Ibrus, I., & Scolari, C. A. (2012). Introduction: Crossmedia innovation? In I. Ibrus & C. A. Scolari (Eds.), *Crossmedia innovations: Texts, markets, institutions* (pp. 7–21). Peter Lang.
- Ibrus, I. (Ed.). (2019). *Emergence of cross-innovation systems: Audiovisual industries co-innovating with education, health care and tourism*. Emerald.
- Isaksen, A., & Hauge, E. (2002). *Regional clusters in Europe* (Observatory of European SMEs Report No. 3). European Communities. https://irp-cdn.multiscreensite.com/bcb8bbe3/files/uploaded/doc_2980.pdf
- Jenkins, H. (2001, June 1). *Convergence? I diverge*. MIT Technology Review. <http://www.technologyreview.com/s/401042/convergence-i-diverge/>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Karadimitriou, A., & Papatthanasopoulos, S. (2024). Public service media in the platform era: The cases of Britain, Denmark, and Greece. *Journalism and Media*, 5, 646–670. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5020043>
- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: From muppet babies to teenage mutant ninja turtles*. University of California Press.
- Li, Z., & Chen, Y. (2024). Transformation and transcendence – reforming news production in the convergent media era. *Trans/Form/Ação*, 47(5), Article e02400138. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n5.e02400138>
- Liestøl, G. (2007). The dynamics of convergence & divergence in digital domains. In T. Storsul & D. Stuedahl (Eds.), *Ambivalence towards convergence: Digitalization and media change* (pp. 165–178). Nordicom.
- Lundvall, B. Å. (Ed.). (2010). *National systems of innovation: Toward a theory of innovation and interactive learning*. Anthem Press.
- Nani, A., & Pruulmann-Vengerfeldt, P. (2017). Exploring cross-media audience practices in two cases of public service media in Estonia and Finland. *Baltic Screen Media Review*, 5(1), 58–69. <https://doi.org/10.1515/bsmr-2017-0012>
- Ojamaa, M., & Torop, P. (2015). Transmediality of cultural autocommunication. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 61–78. <https://doi.org/10.1177/1367877914528119>
- Potts, J. (2011). *Creative industries and economic evolution*. Edward Elgar.

References

- Asheim, B. T., & Coenen, L. (2005). Knowledge bases and regional innovation systems: Comparing Nordic clusters. *Research Policy*, 34(8), 1173–1190. <https://doi.org/10.1016/j.respol.2005.03.013> [in English].
- Bennett, J., Strange, N., Kerr, P., & Medrado, A. (2012). *Multiplatforming public service broadcasting: The economic and cultural role of UK digital and TV independents*. Royal Holloway; University of Sussex; London Metropolitan University [in English].
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press [in English].
- Breschi, S., & Malerba, F. (1997). Sectoral innovation systems: Technological regimes, Schumpeterian dynamics, and spatial boundaries. In C. Edquist (Ed.),

- Systems of innovation: Technologies, institutions and organizations*. Routledge [in English].
- Cooke, P. (2004). Regional innovation systems – an evolutionary approach. In P. Cooke, M. Heidenreich, & H.-J. Braczyk (Eds.), *Regional innovation systems: The role of governance in a globalized world* (2nd ed., pp. 1–18). Routledge [in English].
- Cross Innovation Manifesto 2012 (Roma)*. (2012, August 16). SlideShare. <https://www.slideshare.net/slideshow/cross-innovation-manifesto-2012-roma/13988443#1> [in English].
- Dopfer, K., & Potts, J. (2008). *The general theory of economic evolution*. Routledge.
- Eichler, H. (2023). Cross-media and platformised journalism: ARD's innovation attempts at becoming a multiplatform contributor to society. In M. Puppis & C. Ali (Eds.), *Public service media's contribution to society: RIPE@2021* (pp. 265–288). Nordicom, University of Gothenburg. <https://doi.org/10.48335/9789188855756> [in English].
- Fagerjord, A., & Storsul, T. (2007). Questioning convergence. In T. Storsul & D. Stuedahl (Eds.), *Ambivalence towards convergence: Digitalization and media change* (pp. 19–31). Nordicom [in English].
- Freeman, M., & Proctor, W. (Eds.). (2018). *Global convergence cultures: Transmedia earth*. Routledge [in English].
- Freeman, M., & Rampazzo Gambarato, R. (Eds.). (2019). *The Routledge companion to transmedia studies*. Routledge [in English].
- Hartley, J. (2009). From cultural studies to cultural science. *Cultural Science*, 2(1), 1–16. <https://doi.org/10.5334/csci.18> [in English]
- Hartley, J. (2015). Urban semiosis: Creative industries and the clash of systems. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 79–101. <https://doi.org/10.1177/136787791452812> [in English]
- Hartley, J., & Potts, J. (2014). *Cultural science: A natural history of stories, demes, knowledge and innovation*. Bloomsbury Academic [in English].
- Helmore, E., & agency. (2018, May 24). Netflix overtakes Disney to become most valuable US media company. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/media/2018/may/24/netflix-disney-most-valuable-media-company-latest-list> [in English].
- Ibrus, I. (2013a). Evolutionary dynamics of media convergence: Early mobile web and its standardisation at W3C. *Telematics and Informatics*, 30(2), 66–73. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2012.04.004> [in English].
- Ibrus, I. (2013b). Evolutionary dynamics of the mobile web. In J. Hartley, J. Burgess, & A. Bruns (Eds.), *A companion to new media dynamics* (pp. 277–289). Blackwell [in English].
- Ibrus, I. (2015). Dialogic control: Power in media evolution. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 43–59. <https://doi.org/10.1177/1367877914528117> [in English].
- Ibrus, I. (2016). Micro-studios meet convergence culture: Crossmedia, clustering, dialogues, auto-communication. In A. Lugmayr & C. Dal Zotto (Eds.), *Media convergence handbook: Vol. 2. Firms and user perspectives* (pp. 155–173). Springer [in English].
- Ibrus, I. (2019). The study, its design and its social pre-conditions. In I. Ibrus (Ed.), *Emergence of cross-innovation systems: Audiovisual industries co-innovating with education, health care and tourism* (pp. 3–16). Emerald [in English].
- Ibrus, I., & Ojamaa, M. (2014). What is the cultural function and value of European transmedia independents? *International Journal of Communication*, 8, 2283–2300 [in English].
- Ibrus, I., & Scolari, C. A. (2012). Introduction: Crossmedia innovation? In I. Ibrus & C. A. Scolari (Eds.), *Crossmedia innovations: Texts, markets, institutions* (pp. 7–21). Peter Lang [in English].
- Ibrus, I. (Ed.). (2019). *Emergence of cross-innovation systems: Audiovisual industries co-innovating with education, health care and tourism*. Emerald [in English].
- Isaksen, A., & Hauge, E. (2002). *Regional clusters in Europe* (Observatory of European SMEs Report No. 3). European Communities. https://irp-cdn.multiscreensite.com/bcb8bbe3/files/uploaded/doc_2980.pdf [in English]
- Jenkins, H. (2001, June 1). *Convergence? I diverge*. MIT Technology Review. <http://www.technologyreview.com/s/401042/convergence-i-diverge/> [in English].
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press [in English].
- Karadimitriou, A., & Papanthanasopoulos, S. (2024). Public service media in the platform era: The cases of Britain, Denmark, and Greece. *Journalism and Media*, 5, 646–670. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5020043> [in English].
- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: From muppet babies to teenage mutant ninja turtles*. University of California Press [in English].
- Li, Z., & Chen, Y. (2024). Transformation and transcendence – reforming news production in the convergent media era. *Trans/Form/Ação*, 47(5), Article e02400138. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n5.e02400138> [in English].
- Liestøl, G. (2007). The dynamics of convergence & divergence in digital domains. In T. Storsul & D. Stuedahl (Eds.), *Ambivalence towards convergence: Digitalization and media change* (pp. 165–178). Nordicom [in English].

- Lundvall, B. Å. (Ed.). (2010). *National systems of innovation: Toward a theory of innovation and interactive learning*. Anthem Press [in English].
- Nani, A., & Pruulmann-Vengerfeldt, P. (2017). Exploring cross-media audience practices in two cases of public service media in Estonia and Finland. *Baltic Screen Media Review*, 5(1), 58–69. <https://doi.org/10.1515/bsmr-2017-0012> [in English].
- Ojamaa, M., & Torop, P. (2015). Transmediality of cultural autocommunication. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 61–78. <https://doi.org/10.1177/1367877914528119> [in English].
- Potts, J. (2011). *Creative industries and economic evolution*. Edward Elgar [in English].

Media Convergence and Cross-Innovations in the Digital Audiovisual Landscape of Metamodern Era: on the Issue of Evolutionary Logic

Ihor Pecheranskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to analyse internal structural connections and dynamics of the digital audiovisual landscape in relation to cross-innovations and the process of media convergence, as well as to reveal the evolutionary logic of the emergence and interaction of audiovisual ecosystems in the first quarter of the 21st century. *Results.* The digital audiovisual landscape is a complex and multicomponent entity, the systematic analysis of which is possible through the cooperation of such discourses and spheres of knowledge as art history (audiovisual studies), cultural studies and media studies in connection with media economy. Media convergence and cross-innovations are important structuring factors of the audiovisual landscape at various levels, without understanding and analysing od which it is impossible to comprehensively present the functioning of its definite ecosystems and industries. *The scientific novelty* grounds on the fact that in this study, for the first time in Ukraine, cross-innovations and media convergence are viewed as mechanisms of forming and functioning the digital audiovisual landscape of metamodern era. *Conclusions.* It is proved that due to digitalisation and development of network infrastructures and digital media technologies, cross-border dialogues between different audiovisual ecosystems are regular. It indicates the deepening of mediatisation and complexity of the landscape, separation and coordination of its levels (micro-, meso-, macro-). The evolutionary logic suggests that media enterprises and audiovisual industries develop intermedia or transmedia strategies that ground a “higher” level of media convergence, which has the potential to integrate other convergent forms of media. It is confirmed that cross-innovations are able to expand the space for implementing technological solutions, optimise auto-communication and self-coding, which can coordinate the further development of the audiovisual ecosystem and the emergence of a new market or industry around it.

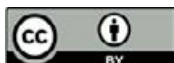
Keywords: audiovisual landscape; audiovisual ecosystem; media convergence; cross-innovations; digitalisation; evolutionary logic; auto-communication

Відомості про автора

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

Information about the author

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



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

Відеомонтаж і специфіка глядацького сприйняття: «психологія кадру» та структурні зв'язки в екосистемі кіно

Артем Хроленко

ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити складний зв'язок між відеомонтажем й емоціями глядачів під час залучення й перегляду фільму як важливий структурний елемент екосистеми кіно. *Результати дослідження.* Наголошено, що симбіотичний зв'язок між монтажем фільму, глядацьким сприйняттям та емоційною реакцією є важливим чинником розвитку та функціонування екосистеми кіно на сучасному етапі. Стверджується, що монтаж фільму пов'язаний зі складною взаємодією емоційних реакцій та когнітивних процесів у сприйнятті глядача. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше в рамках українського аудіовізуального дискурсу розглянуто кіномонтаж як форму мистецтва, що пов'язана з психологією сприйняття; як «емоційну архітектуру», що визначає параметри та механізм глядацького сприйняття. *Висновки.* Монтажні рішення впливають на емоційне залучення глядачів щонайменше у двох аспектах: по-перше, розширюють розуміння психологічної динаміки в рекогніції (розпізнаванні) глядацької аудиторії, що доповнює теоретичну основу кінознавства; розшифровують «емоційну мову», вбудовану в монтажні рішення, пропонуючи глибше розуміння ремесла кіновиробництва; по-друге, впливають на розвиток прикладних аспектів кінематографа, зокрема, кінооператори, володіючи тонким розумінням того, як монтажні рішення формують емоційні реакції, здатні вдосконалювати майстерність, а режисери, редактори та інші учасники творчої групи можуть використовувати ці знання під час створення наративів, які глибше пов'язані з емоціями аудиторії. Режисери створюють динамічну та емоційно «заряджену» розповідь, оперуючи синхронним монтажем і звуковим дизайном. Визначальним чинником впливу на емоційні реакції глядачів під час монтажу фільму є маніпулювання часом, а емоційна пам'ять залежить від кодування мозком темпоральної інформації.

Ключові слова: кінематограф; відеомонтаж; глядацьке сприйняття; когнітивна психологія; ритмічна синхронізація; «психологія кадру»; візуальна континуальність

Для цитування

Хроленко, А. (2024). Відеомонтаж і специфіка глядацького сприйняття: «психологія кадру» та структурні зв'язки в екосистемі кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 76–83. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318357>

Вступ

Є міждисциплінарні зв'язки, які майже не висвітлюються в рамках українського кінознавчого й аудіовізуального дискурсів, водночас вони не менш важливі для розуміння як системно-функціональних особливостей аудіовізуального ландшафту, так і логіки розвитку та архітектоніки екосистеми кінематографа, зокрема, враховуючи цифровий етап його еволюції. Серед таких зв'язків виокремлюють проблему впливу відеомонтажу на глядацьке сприйняття, що також позна-

чається концептом «психологія кадру» й набуває особливої ваги в епоху Номо Informaticus та телеглядача-творця (Печеранський, 2024). Це поле взаємодії, з одного боку, психології, а з іншого — кінознавства та аудіовізуальних студій. Поле, яке підкреслює, що головним диригентом емоційної симфонії на кінематографічному «полотні» є монтаж фільму. Коли йдеться про візуальний сторітелінг, то важливі рішення оператора та реактора — це те, що викликає в глядача низку емоцій. Слід зазначити, що кіномонтаж вимагає вищого рівня технічної майстерності: це форма мистецтва,

яка тісно пов'язана з психологією сприйняття та емоцій. «Психологія кадру» охоплює емоційні та когнітивні реакції, викликані розміщенням кадрів у фільмі та їх послідовністю; водночас кожне редагування — це не просто технічний вибір, а цілеспрямована дія, яка впливає на емоційне залучення глядача (Das, 2023, p. 105). Враховуючи це, важливо розуміти, що структури зв'язки екосистеми кіно ґрунтуються на техніко-технологічних параметрах, майстерності й задумі фахівців, конвергенціях яких розвиває цю аудіовізуальну індустрію та формує нову культуру перегляду кіно, що потребує комплексного дослідження.

Аналіз попередніх досліджень. У зарубіжному дискурсі зазначена тематика розглядається переважно з ухилом в окремі аспекти. У фундаментальній праці вчені Д. Бордуелл і К. Томпсон (Bordwell & Thompson, 2004), зокрема, пропонують детальний аналіз функції монтажу в оповіді та емоційному залученні. Апеляція до цієї роботи в контексті нашого дослідження є важливою, оскільки її автори не просто досліджують фундаментальні елементи кіно, з'ясовуючи складний зв'язок між монтажними рішеннями та загальним враженням від кіно; зокрема, на базі їхнього комплексного аналізу, що охоплює хронометраж, темп і послідовність, відбувається викладання основ кіномонтажу, а також вони пропонують структуру для подальших розвідок і студій стосовно психологічних аспектів нарративного кіно. У цьому сенсі важливо прослідкувати зв'язок із роботою В. Мерча (Murch, 2001), в якій він пропонує «Правило шести», що включає головні елементи для побудови історії в процесі монтажу, такі як «Емоція», «Історія», «Ритм», «Слід очей», «Двовимірне місце на екрані» та «Тривимірний простір». Зосереджуючись на емоціях, він стверджує: «Передача емоцій історії — це найважливіша частина, коли справа доходить до монтажу» (Murch, 2001). Г. Смітт (Smith, 2003) заглиблюється в складний зв'язок між системою емоцій людини та структурою фільму, формуючи у читача розуміння того, що монтаж фільму функціонує як потужний інструмент творення емоційного ландшафту фільму.

Згадаємо кілька найновіших досліджень. Зокрема, ґрунтовний аналіз К. Коварські, Дж. Дос Рейс, К. Шеє, А. Хамель, Д. Маковські та М. Спердугі щодо того, як монтаж фільму впливає на сприйняття часу глядачами (Kovarski et al., 2022). З інноваційними ідеями виступили Е. Дрю і С. Сото-Фарако (Drew & Soto-Faraco, 2023), які наголосили, що під час перегляду фільму глядачі синтезують послідовність окремих кадрів у нарративні структури, поєднуючи переходи в точках редагування в безперервний потік, а монтаж

допомагає кінематографістам маніпулювати візуальними переходами, щоб викликати відчуття плавності/сповільнення, напруги/полегшення, цікавості та інші емоційні реакції. Автори пропонують динаміку сприйняття, зумовлену монтажем фільму, підсилювати структурою предикативної обробки (predictive processing), щоб величина помилки прогнозування залежала від передбачуваності кожного кадру в рамках потоку оповіді; також розробили звіт на основі моніторингу конфлікту (Drew & Soto-Faraco, 2023). Композиція кадру, кадрування, рухи камери чи монтаж — це інструменти, які, на думку А. Брукерта, М. Крісті та О. Ле Мера (Bruckert et al., 2023), використовують для корегування глядацької уваги. У своєму дослідженні вчені розкривають тісні зв'язки між монтажем фільму та розподілом погляду глядачів, дають кілька рекомендацій щодо того, як володіння інформацією про монтаж може покращити моделювання візуальної уваги людини для кінематографічного контенту (Bruckert et al., 2023). Досліджуючи вплив роботи кіномонтажників на емоційний стан глядача, С. Дас (Das, 2023) концентрується на ритмічній синхронізації, зіставленні та темпоральній динаміці як методах, що виходять за межі візуальної сфери та розвивають у глядача мультисенсорний досвід.

Українські автори рухаються у своїх наукових розвідках у цьому напрямі. Так, В. Горпенко (2000, 2004) не лише розкриває принципи звукозорової інтеракції та комфортного з'єднання кадрів, техніку та естетику монтажу, але й переконує, що багато відкриттів у кінематографії з'явилося «на стиках» різних наук і пов'язані вони зі світлокольоро-музичним синтезом. С. Железняк (2018) аналізує переважно зарубіжний досвід роботи з монтажем, вказуючи на важливість емоційного сприйняття кадрів. Н. Корабльова та Г. Чміль (2021) взагалі позначають операторське мистецтво як «описативну філософію “на півці” образів homo», акцентуючи на його статусі об'єктивованої культурної реальності, конститутивній ролі щодо соціокультурного коду та сучасного Homo Videns, що детермінує глядацьке сприйняття. І. Зубавіна (2021) зазначає, що не в останню чергу завдяки розвитку монтажу сьогодні йдеться про нову конвенцію між автором і глядачем, в основі якої «віра у переконливу “достовірність” неймовірних зображень, породжених “спецефектами”» (с. 312). З останнього слід відзначити публікацію О. Ковша та О. Копачинського (2023), в якій вони проаналізували сприйняття синтезу кінозображень у різному просторі й часі й з різною дією, окреслюючи основні монтажні переходи та спецефекти, їх використання в аудіовізуальному виробництві.

Мета статті — дослідити складний зв'язок між відеомонтажем й емоціями глядачів під час залучення й перегляду фільму як важливий структурний елемент екосистеми кіно.

Результати дослідження

Вплив редактора на темп фільму складно переоцінити, адже він постає тим творцем динамічної сили, яка формує емоційні реакції аудиторії. Вибір монтажу відчутно та сильно впливає на ритм й емоційний резонанс історії чи то через різкі скорочення, які посилюють напругу, чи то через навмисний темп, що запрошує до конфронтації. Стискаючи або збільшуючи темпоральні послідовності, часові маніпуляції в ході монтажу відкривають для глядачів нюанси сприйняття часу та впливають на їхню емоційну реакцію та зацікавленість. Іншим визначальним елементом є зіставлення, яке редактори вміло використовують для посилення емоційних реакцій у своїх наративах. Завдяки контрастам або асоціативним значенням продумане розташування зображень конституює візуальну мову, яка прямо апелює до емоцій глядача. Водночас не потрібно забувати про музику як гармонійного партнера в рамках ритмічного монтажу, що допомагає піднести емоційні моменти та перетворити їх на «крещендо драматичного ефекту» (Das, 2023).

Аналіз взаємодії кіномонтажу та «психології кадру» має на меті вивчення психічно-емоційних процесів, які лежать в основі реакції аудиторії. Важливо розуміти, що монтажні рішення впливають на емоційне залучення щонайменше в двох аспектах: по-перше, розширюють розуміння психологічної динаміки в рекогніції (розпізнаванні) глядацької аудиторії, що доповнює теоретичну основу кінознавства; розшифровують «емоційну мову», вбудовану в монтажні рішення, пропонує глибше розуміння ремесла кіновиробництва; по-друге, впливають на розвиток прикладних аспектів кінематографа — кінооператори, володіючи тонким розумінням того, як монтажні рішення формують емоційні реакції, здатні вдосконалювати свою майстерність, а режисери, редактори та інші учасники творчої групи, маючи ці знання, можуть використовувати їх під час створення наративів, які глибше пов'язані з емоціями аудиторії (Lambden, 2022). Так, у публікації «Редактори розповідають, що “монтаж — це алхімія, а емоції — золото”» (*Editors Share How*, 2023) зазначено, що сцени з кліфгенгерами, переходи між персонажами, а ще драматичні зміни перспективи й вражаючі нерухомі кадри — все це потрібно, щоб «втягнути» емоції з аудиторії. Ця майстерність у кіно, на телебаченні і в рекламі

привнесена через процес монтажу на етапі пост-продакшену завдяки досвідченим редакторам, які використовують свій досвід, щоб запропонувати спосіб розгортання історії.

Відштовхуючись від когнітивної психології та історії кіно, слід зрозуміти, як монтаж фільму пов'язаний зі складною взаємодією між емоційними реакціями та когнітивними процесами у сприйнятті глядача. Як людський мозок обробляє змонтовані послідовності та яким чином певні варіанти монтажу виступають каталізаторами емоційної взаємодії?

Згідно з когнітивною теорією монтажу Мюррея Сміта (Smith, 1995) глядачі активізують ментальні процеси, щоб зрозуміти та встановити емоційний зв'язок із наративом, який розгортається. Мозок шукає закономірності, кореляції та узгодженість. Ментальна схема глядача активно формується, коли розвивається послідовність кадрів, і допомагає під час інтерпретації візуальної інформації та спричиняє сенсотворення й резонанс. Вирішальним чинником впливу на емоційні реакції глядачів під час монтажу фільму є маніпулювання часом, а емоційна пам'ять залежить від того, як мозок кодує темпоральну інформацію. Структура часу, що регулює й скеровує емоції глядача, детермінована порядком і тривалістю кадрів. Тоді як продуманий темп забезпечує розуміння та емоційну глибину, швидкий монтаж спричиняє піднесений емоційний стан. З огляду на це важливо зазначити, що часто режисери маніпулюють когнітивними процесами глядачів, регулюючи часову динаміку, щоб викликати емоційні реакції. Так, у цьому ключі можна згадати використання в голлівудських фільмах такого прийому, як кадр із загадковою реакцією, на якому зазвичай зображено одного мовчазного персонажа зі скромним виразом обличчя у відповідь на подію або на поведінку чи мовлення іншого персонажа. Ці кадри покликані посилити емоційну причетність глядачів до персонажів. Вони зображують міміку, що передає трохи негативний і трохи збуджений емоційний стан. Їх використання наприкінці розмов і сцен змушує глядачів залишитися сам на сам зі своїми роздумами про те, що думає персонаж і чим його думки важливі для поточного наративу (Cutting & Armstrong, 2018).

Слід зазначити, що мозок створює між, здавалося б, різними образами зв'язки або когнітивний міст, який посилює емоційну інтенсивність. Зазначена когнітивна асоціація передбачає кумулятивний ефект монтажних рішень, які приймаються впродовж усієї оповіді на додачу до безпосереднього зіставлення всередині сцени. Когнітивна система глядача активно шукає зв'язки між зобра-

женнями, посилюючи емоційний досвід. Стосовно когнітивної синхронізації важливу роль відіграє ритмічний монтаж — процес узгодження звуку та візуальних елементів. Людський мозок приваблюють ритмічні патерни, які створюють відчуття передбачуваності та залучення. Когнітивна система глядача синхронізується з аудіовізуальним ритмом за умови, якщо вибір монтажу відповідає ритмічним елементам фільму, посилюючи емоційні переживання. Водночас із ритмічним монтажем також потрібно враховувати й емоційний, який передбачає такі зв'язки: а) тривалість кадру та емоційна інтенсивність (коротші кадри, як правило, посилюють емоційний стан, викликаючи відчуття терміновості, напруги чи хвилювання, а довші кадри можуть спонукати до роздумів, даючи глядачам більше часу, щоб опрацювати та розглянути емоційний підтекст сцени); б) емоційний темп і ритм монтажу (швидкий монтаж, доповнюючи швидкий темп оповіді, створює динамічну атмосферу, яка збуджує емоції, а повільніший ритм, навпаки, сприяє емоційному резонансу, роздумам і встановленню зв'язку з персонажами); в) переходи як емоційні мости (плавні переходи між фото створюють ефективний емоційний потік, забезпечуючи розмірене та миттєве враження від перегляду, але якщо додати напруги, несподіваних поворотів і суперечливих змін, то це порушить емоційний потік; редактори можуть забезпечити відчуття узгодженості чи дисонансу, сумісного зі змістом оповіді, ретельно пропрацьовуючи переходи, які впливають на емоційну подорож глядача); г) взаємодія звуку та зображення (правильно підібраний саундтрек здатен посилити почуття, створити напругу чи розкрити чутливі моменти; відсутність звуку також може бути потужним емоційним інструментом, що посилює напругу та емоційний резонанс); г) емоційні імплікації (різкі переходи, швидкі ритми монтажу та короткі кадри створюють напругу, емоційний ефект сиквелу посилюється довшими кадрами, уповільненим темпом і плавними переходами; моменти рефлексії можливі завдяки довшому кадру, розміреному ритму монтажу й плавним переходам; головні елементи розповіді можна стратегічно підкреслити завдяки переходам і взаємодії між звуком і зображеннями; темпоральне залучення, тобто коли довжина кадру та ритм навмисно змінені, щоб безпосередньо залучити глядача до сприйняття часу, викликаючи емоційну реакцію та формуючи часовий ландшафт, який резонує з історією) (Koch et al., 1998; Strizhkova et al., 2021; Das, 2023).

Кілька прикладів. У кінокартині «Психо» (1960) Альфред Хічкок доволі майстерно використав короткі кадри та швидкі ритми монтажу, щоб

викликати напругу та жах в аудиторії. Завдяки довшим кадрам, які розкривають наслідки, емоційна інтенсивність досягає піку та створює момент для роздумів серед хаосу. В американському комедійно-драматичному мультфільмі «Вперед і вгору» (2009), створеному студією Pixar, рух відбувається крізь темпоральний ландшафт життя головного героя за допомогою поєднання коротких і довгих кадрів, а ще продуманого ритму та плавних переходів. Взаємодія між зображеннями та емоційною партитурою Майкла Джаккіно залучає аудиторію на емоційному рівні та створює зв'язок, який триває поза часом. У вирішальній сцені «Початку» (2010) Крістофер Нолан використовує динамічний, захопливий ритм і нестандартні переходи. Поєднання напруженої графіки та пульсуючого саундтрека підсилює емоційний стан глядачів і ставить їх в один ряд із небезпечною подорожжю героїв. Терренс Малік у фільмі «Дерево життя» (2011) використовує розмірені ритми монтажу та велику тривалість кадру, завдяки чому аудиторія може зануритися у фільм, зокрема й завдяки плавним переходам між фотографіями. Вражаючий і емоційно насичений кінематографічний досвід формується завдяки взаємодії зображень із трансцендентною музичною партитурою, яка посилює емоційний резонанс. «Ці студії демонструють апікативність і силу принципів емоційного монтажу в різних тематичних роботах. Кожен фільм демонструє те, як вибір монтажу впливає на емоційну тканину історії — від напруженого використання коротких кадрів Хічкоком у фільмі «Психо» до пронизливого темпу Маліка в «Дереві життя» та від динамічного ритму монтажу Нолана у фільмі «Початок» до темпорального залучення Pixar у фільмі «Вгору»» (Das, 2023, p. 113).

Також у цьому напрямі варто відзначити партнерство монтажу та звукового дизайну, що особливо помітне на прикладі ритмічної синхронізації. Незважаючи на те, чи йдеться про ритм пісні, каденцію мовлення чи навколишні шуми, темп і ритм скорочень можна чудово узгодити зі слуховими компонентами. Аудиторія відчуває більшу когерентність, коли зоровий і слуховий ритми синхронізуються. І ця синхронізація є особливо сильною за умови швидких скорочень, що змінені динамічними аудіоефектами, які підвищують емоційну інтенсивність. Звуковий дизайн також створює захопливі звукові пейзажі, які відповідають емоційному тону сцени. Ретельний вибір фонового шуму, музики й навіть тиші може значно вплинути на емоційне занурення глядача. Не кажучи вже про синтез візуальних й аудіальних елементів під час монтажу: наприклад, контраст дисонуючих звуків і спокійних картинок може створити

напругу, а похмура мелодія в поєднанні з депресивними образами збуджує сильні емоції (Gomez & Danuser, 2007; Garrido, 2017). Часова динаміка монтажу регулюється довжиною та послідовністю кадрів. Емоційні «гойдалки» залежать від повільного накопичення напруги як у зоровій, так і в слуховій сферах, після чого настає катарсичний розряд. Саме тому режисери створюють динамічну та емоційно «заряджену» розповідь, оперуючи синхронним монтажем і звуковим дизайном.

Якщо звернути увагу на когнітивний інструментарій, який долучається до складних процесів під час обробки відредагованих сцен у фільмах, то тут ми стикаємося з низкою питань, які потребують системного аналізу: зв'язок між когнітивними процесами та майстерністю монтажу кіно, концепція візуальної континуальності, концентрація уваги та когнітивне навантаження, пов'язане з різними стилями монтажу, тощо. Зокрема, візуальна континуальність прямо пов'язана з фізіологією мозку, який шукає узгодженості та плавних переходів між візуальними елементами, зберігаючи як часову, так і просторову узгодженість. Завдяки монтажній роботі, що забезпечує цю континуальність, враження від перегляду фільму є незабутніми, а глядач з легкістю стежить за сюжетом історії. Не кажучи вже про фокус уваги, до якого теж активно долучаються монтажери, ретельно компонуючи кадри (Pearlman, 2017). Швидкі скорочення та динамічні стилі монтажу здатні швидко переключати увагу глядачів і підвищувати градус зацікавленості, тоді як навмисна пауза та подовжені кадри сприяють тривалому фокусуванню уваги на певних деталях. До того ж різні стилі монтажу висувають різні когнітивні вимоги до глядача. Швидкі скорочення та динамічні візуальні зміни є результатом застосування швидких стилів редагування, які здатні посилювати когнітивне навантаження на мозок. Сповільнені стилі монтажу, які передбачають довші кадри та більш продуманий темп, зменшують когнітивне навантаження глядача, даючи йому більше часу для роздумів й обробки матеріалу. Все це також потребує збалансування когнітивних потреб, в якому велику роль відіграє саме монтаж: «Як наслідок, ремесло монтажу фільму перетворюється на когнітивну симфонію, яка диригує ментальними процесами глядача задля створення захопливого кінематографічного досвіду, що миттєво запам'ятовується» (Das, 2023, p. 116).

Висновки

Отже, найголовніше, на що варто звернути увагу, так це на симбіотичний зв'язок між монтажем фільму, глядацьким сприйняттям і пов'яза-

ною з ним емоційною реакцією, який є важливим чинником розвитку та функціонування екосистеми кіно на сучасному етапі. Актуалізація за допомогою певного монтажу когнітивних та емоційних механізмів під час перегляду кінематографічної оповіді привертає увагу до цієї проблеми багатьох дослідників, які працюють на стику когнітивної психології, фізіології мозку та кінознавства. Концептуалізація цієї проблеми, зокрема в зарубіжному дискурсі, супроводжується операціоналізацією таких важливих понять, як концентрація уваги, когнітивне навантаження, візуальна континуальність, когнітивна синхронізація, ритмічний та емоційний монтаж тощо. Аналіз принципів емоційного монтажу, зокрема тривалість кадру, ритм, переходи та взаємодію між звуком і зображенням, надає режисерам й операторам інструментарій вдосконалення свого ремесла на практиці, що водночас є не лише технологічною опцією, але й каналами організації емоційних реакцій глядачів. Використання ритмічної синхронізації, емоційного резонансу за підтримки звукового ландшафту й поєднання візуальних і звукових елементів — це ті методи, які виходять за межі візуальної сфери та занурюють глядачів у мультисенсорний досвід. Також важливо наголосити, що монтажні рішення впливають на емоційне залучення глядачів щонайменше у двох аспектах: по-перше, розширюють розуміння психологічної динаміки в рекогніції глядацької аудиторії, що доповнює теорію кінознавства; розшифровують «емоційну мову», вбудовану в монтажні рішення, пропонуючи глибше розуміння кіновиробництва, а також впливають на розвиток прикладних аспектів кінематографа. З огляду на це дослідження складного зв'язку між відеомонтажем і глядацьким сприйняттям доводить, що редакторів можна вважати «емоційними архітекторами», а, власне, емоційну реакцію на певний кіноматеріал не побічним продуктом, а продуманим наслідком монтажних рішень.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в рамках українського аудіовізуального дискурсу розглянуто кіномонтаж як форму мистецтва, що пов'язана з психологією сприйняття; як «емоційну архітектуру», що визначає параметри та механізм глядацького сприйняття.

Оскільки ця проблематика наразі дискутується та активно розвивається, то існує потреба в *додаткових дослідженнях*, враховуючи тематику культурної детермінації емоційних реакцій, прикладне застосування розроблених теоретичних підходів у межах цих міждисциплінарних зв'язків, вплив нових технологій на емоційний резонанс та фізіологічну реакцію глядачів на вже змонтовані епізоди тощо.

Список посилань

- Горпенко, В. Г. (2000). *Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: Т. 4. Архітектоніка кольору. Ч. 2. Видова специфіка кольору*. Донбаський інститут техніки та менеджменту.
- Горпенко, В. Г. (2004). *Монтаж: кіно, телебачення*. Київський міжнародний університет.
- Железняк, С. (2018). Еволюція виразних засобів кіно. Частина 2: Художні можливості звуку в кіно; Монтаж, простір та час. *European Philosophical and Historical Discourse*, 4(2), 89–95. https://ephd.cz/wp-content/uploads/2018/ephd_2018_4_2/16.pdf
- Зубавіна, І. Б. (2021). *Онтологія віртуального простору. Екранознавчі зошитки*. Гельветика.
- Ковш, О., & Копачинський, О. (2023). Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(1), 105–117. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255>
- Корабльова, Н., & Чміль, Г. (2021). Операторське мистецтво – дескриптивна філософія «на плівці» образів homo: від фіксації образів (Homo Photographicus) до віроломства образів (сучасний Homo Videns). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки*, 64, 32–43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>
- Печеранський, І. П. (2024, 18–19 квітня). Homo Informaticus та поява телеглядача-творця в цифрову епоху. В Н. Рябуха (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* [Матеріали конференції] (Ч. 2, с. 68–70). Харківська державна академія культури.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Bruckert, A., Christie, M., & Le Meur, O. (2023). Where to look at the movies: Analyzing visual attention to understand movie editing. *Behavior Research Methods*, 55, 2940–2959. <https://doi.org/10.3758/s13428-022-01949-7>
- Cutting, J. E., & Armstrong, K. L. (2018). Cryptic emotions and the emergence of a metatheory of mind in popular filmmaking. *Cognitive Science*, 42, 1317–1344. <https://doi.org/10.1111/cogs.12586>
- Das, S. (2023). Film editing and emotional resonance: The psychology of cut. In K. Chetia & N. Konwar (Eds.), *Divergence: Emerging issues* (pp. 104–118). Purbayon Publication.
- Drew, A., & Soto-Faraco, S. (2023). Perceptual oddities: Assessing the relationship between film editing and prediction processes. *Philosophical Transactions. Biological Sciences*, 379, Article 20220426. <https://doi.org/10.1098/rstb.2022.0426>
- Editors Share How "Editing is alchemy and emotion is gold"*. (2023, March 22). Little Black Book. <https://lbbonline.com/news/editors-share-how-editing-is-alchemy-and-emotion-is-gold>
- Garrido, S. (2017). *Why are we attracted to sad music?* Palgrave Macmillan.
- Gomez, P., & Danuser, B. (2007). Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion. *Emotion*, 7(2), 377–387. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377>
- Koch, R. M., Gross, M. H., & Bosshard, A. A. (1998, January 9). *Emotion editing using finite elements* (CS Technical Report 281). Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institute of Scientific Computing. <https://doi.org/10.3929/ethz-a-006652225>
- Kovarski, K., Dos Reis, J., Chevais, C., Hamel, A., Makowski, D., & Sperduti, M. (2022). *Movie editing influences spectators' time perception*. *Scientific Reports*, 12(1), Article 20084. <https://doi.org/10.1038/s41598-022-23992-2>
- Lambden, J. (2022). *Film editing: Emotion, performance, story*. Bloomsbury.
- Murch, W. (2001). *In the blink of an eye: A perspective on film editing* (2nd ed.). Silman-James Press.
- Pearlman, K. (2017). Editing and cognition beyond continuity. *Projections*, 11(2), 67–86. <https://is.gd/oQ5c0G>
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press.
- Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Clarendon Press; Oxford University Press.
- Strizhkova, V., Wang, Y., Anghelone, D., Yang, D., Dantcheva, A., & Bremond, F. (2021, December 15–18). Emotion editing in head reenactment videos using latent space manipulation. In V. Štruc & M. Ivanovska (Eds.), *16th IEEE International conference on automatic face and gesture recognition* [Conference proceedings] (Article 131). Institute of Electrical and Electronic Engineers. <https://www-sop.inria.fr/members/Francois.Bremond/Postscript/valeriya-FG21.pdf>

References

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill [in English].
- Bruckert, A., Christie, M., & Le Meur, O. (2023). Where to look at the movies: Analyzing visual attention to understand movie editing. *Behavior Research Methods*, 55, 2940–2959. <https://doi.org/10.3758/s13428-022-01949-7> [in English].
- Cutting, J. E., & Armstrong, K. L. (2018). Cryptic emotions and the emergence of a metatheory of mind

- in popular filmmaking. *Cognitive Science*, 42, 1317–1344. <https://doi.org/10.1111/cogs.12586> [in English].
- Das, S. (2023). Film editing and emotional resonance: The psychology of cut. In K. Chetia & N. Konwar (Eds.), *Divergence: Emerging issues* (pp. 104–118). Purbayon Publication [in English].
- Drew, A., & Soto-Faraco, S. (2023). Perceptual oddities: Assessing the relationship between film editing and prediction processes. *Philosophical Transactions. Biological Sciences*, 379, Article 20220426. <https://doi.org/10.1098/rstb.2022.0426> [in English].
- Editors Share How "Editing is alchemy and emotion is gold". (2023, March 22). Little Black Book. <https://lbbonline.com/news/editors-share-how-editing-is-alchemy-and-emotion-is-gold> [in English].
- Garrido, S. (2017). *Why are we attracted to sad music?* Palgrave Macmillan [in English].
- Gomez, P., & Danuser, B. (2007). Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion. *Emotion*, 7(2), 377–387. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377> [in English].
- Horpenko, V. H. (2000). *Arkhitektonika filmu: Rezhyserski zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyschcha: T. 4. Arkhitektonika koloru. Ch. 2. Vydova spetsyfyka koloru* [Film architecture: Directing tools and ways of forming the structure of the screen spectacle: Vol. 4. Architecture of color. Pt. 2. Species specificity of color]. Donbas Institute of Technology and Management [in Ukrainian].
- Horpenko, V. H. (2004). *Montazh: Kino, telebachennia* [Editing: Film, television]. Kyiv International University [in Ukrainian].
- Koch, R. M., Gross, M. H., & Bosshard, A. A. (1998, January 9). *Emotion editing using finite elements* (CS Technical Report 281). Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institute of Scientific Computing. <https://doi.org/10.3929/ethz-a-006652225> [in English].
- Korablova, N., & Chmil, H. (2021). Operatorske mystetstvo – deskryptyvna filosofia "na plivtsi" obraziv homo: Vid fiksatsii obraziv (Homo Photographicus) do virolomstva obraziv (suchasnyi Homo Videns) [Cinematography is a descriptive philosophy of homo images "on film": From the fixation of images (Homo Photographicus) to the treachery of images (modern Homo Videns)]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Theory of Culture and Philosophy of Science*, 64, 32–43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04> [in Ukrainian].
- Kovarski, K., Dos Reis, J., Chevais, C., Hamel, A., Makowski, D., & Sperduti, M. (2022). *Movie editing influences spectators' time perception*. *Scientific Reports*, 12(1), Article 20084. <https://doi.org/10.1038/s41598-022-23992-2> [in English].
- Kovsh, O., & Kopachynskiy, O. (2023). Osoblyvosti montazhu v suchasnomu audiovizualnomu vyrobnytstvi: Spetsefekty ta perekhody [Features of editing in modern audiovisual production: Special effects and transitions]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6(1), 105–117. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255> [in Ukrainian].
- Lambden, J. (2022). *Film editing: Emotion, performance, story*. Bloomsbury [in English].
- Murch, W. (2001). *In the blink of an eye: A perspective on film editing* (2nd ed.). Silman-James Press [in English].
- Pearlman, K. (2017). Editing and cognition beyond continuity. *Projections*, 11(2), 67–86. <https://is.gd/oQ5c0G> [in English].
- Pecheranskyi, I. P. (2024, April 18–19). Homo Informaticus ta poiava telehliadacha-tvortsia v tsyfrovu epokhu [Homo informaticus and the emergence of the tv viewer-creator in the digital age]. In N. Riabukha (Ed.), *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia* [Culture and information society of the 21st century] [Conference proceedings] (Pt. 2, pp. 68–70). Kharkiv State Academy of Culture. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/KIS-2024/KIS-2024_2.pdf [in Ukrainian].
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press [in English].
- Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Clarendon Press; Oxford University Press [in English].
- Strizhkova, V., Wang, Y., Anghelone, D., Yang, D., Dantcheva, A., & Bremond, F. (2021, December 15–18). Emotion editing in head reenactment videos using latent space manipulation. In V. Štruc & M. Ivanovska (Eds.), *16th IEEE International conference on automatic face and gesture recognition* [Conference proceedings] (Article 131). Institute of Electrical and Electronic Engineers. <https://www-sop.inria.fr/members/Francois.Bremond/Postscript/valeriya-FG21.pdf> [in English].
- Zheliezniak, S. (2018). Evoliutsiia vyraznykh zasobiv kino. Chastyna 2: Khudozhni mozhyvosti zvuku v kino; Montazh, prostir ta chas [Evolution of cinema expressive means. Part 2: Artistic capabilities of sound in film; Montage, time and space]. *European Philosophical and Historical Discourse*, 4(2), 89–95. https://ephd.cz/wp-content/uploads/2018/ephd_2018_4_2/16.pdf [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2021). *Ontolohiia virtualnoho prostoru. Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of virtual space. Screen recognition notebooks]. Helvetyka [in Ukrainian].

Video Montage and Specifics of Audience Perception: “Psychology of the Frame” and Structural Connections in the Film Ecosystem

Artem Khrolenko

Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study a complex connection between video montage and the viewers' emotions during the engagement and watching the film as an important structural element of the film ecosystem. *Results.* It is emphasised that the symbiotic connection between film montage, audience perception and emotional reaction is a significant factor in the development and functioning of the film ecosystem on the current stage. It is affirmed that the film montage is connected with the complex interaction of emotional reactions and cognitive processes in the audience's perception. *The scientific novelty* grounds on the fact that for the first time in the Ukrainian audiovisual discourse, the film montage is viewed as an art form connected with the perception psychology; as an “emotional architecture” that defines parameters and mechanisms of the audience's perception. *Conclusions.* Montage decisions affect the emotional involvement of the viewers in at least two aspects: firstly, they expand the understanding of the psychological dynamics in recognising the audience, which complements the theoretical basis of film studies, as well as decipher the “emotional language” embedded in montage decisions, offering a deeper understanding of the filmmaking skill; secondly, they influence the development of applied aspects of cinematography, particularly cameramen, who have a keen understanding of how montage decisions form emotional reactions that can improve their skills, and directors, editors and other members of the creative team can use this knowledge in the process of creating narratives which are more deeply connected to the audience's emotions. The directors create a dynamic and emotionally “charged” narrative using synchronised montage and sound design. A key factor in influencing the audience's emotional reactions during the film editing is the manipulation of time. Emotional memory depends on encoding of temporal information in the brain.

Keywords: cinematography; video montage; audience perception; cognitive psychology; rhythmic synchronisation; “psychology of the frame”; visual continuity

Відомості про автора

Артем Хроленко, аспірант PhD, Київський університет культури, Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0003-9050-2812, e-mail: artem.khrolenko@gmail.com

Information about the author

Artem Khrolenko, PhD Student, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0003-9050-2812, e-mail: artem.khrolenko@gmail.com



Еволюція засобів виразності в екранному мистецтві (на прикладі кінематографа України другої половини ХХ століття)

Юлія Шевчук¹, Роман Артюх^{1*}

¹ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* полягає в проведенні аналізу еволюції засобів виразності в екранному мистецтві на прикладі кінематографа України другої половини ХХ ст. на основі як наукових джерел, так і окремих прикладів фільмів українських режисерів цього періоду. *Результати дослідження.* Проаналізовано особливості виразних засобів на прикладі українських кінострічок. Проведено аналіз особливостей розвитку українського кінематографа до другої половини ХХ ст. Досліджено загальні аспекти засобів виразності, які використовуються в кіно, а саме: масштабу, ракурсу, композиції, світла, кольору, руху камери тощо. Розглянуто особливості еволюції засобів виразності, які були визначені попередньо, на прикладі окремих кінострічок другої половини ХХ ст. українських режисерів. Визначено особливості еволюції засобів виразності в українському кінематографі в другій половині ХХ ст. під впливом зовнішніх подій, а саме — радянської ідеології, історичних аспектів розвитку української держави, а також соціальних змін. *Наукова новизна* полягає в визначенні основних аспектів розвитку засобів виразності в екранному мистецтві на прикладі українського кінематографа другої половини ХХ ст., що до цього не було систематично досліджено. Також встановлено взаємозв'язок між етапами розвитку українського кінематографа та еволюцією засобів виразності. *Висновки.* Характерними особливостями еволюції засобів виразності в екранному мистецтві (зокрема, і в українському кінематографі другої половини ХХ ст.) стали постійне вдосконалення засобів виразності згідно з загальним розвитком кінематографа, використання тих засобів виразності, які відповідали особливостям українського кінематографа в певний період розвитку.

Ключові слова: екранне мистецтво; засоби виразності; український кінематограф; еволюція засобів виразності; масштаб; ракурс; композиція

Для цитування

Шевчук, Ю., & Артюх, Р. (2024). Еволюція засобів виразності в екранному мистецтві (на прикладі кінематографа України другої половини ХХ століття). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 84–91. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318358>

Вступ

Світове екранне мистецтво розвивається вже понад сто років, постійно вдосконалюючись в різних аспектах. Вдосконалюються підходи до написання сценаріїв фільму, вдосконалюються підходи до його режисерування, знімання кінострічок, їх монтажу, додавання звуку, додавання спецефектів тощо. Розвиток екранного мистецтва сьогодні відбувається завдяки стрімкому розвитку новітніх технологій, які дають можливість, зокрема, використовувати різноманітні засоби виразності, що

роблять кінокартину більш якісною та цікавою для глядача як з естетичної точки зору, так і з точки зору сприйняття його сенсу.

Варто зазначити, що від самого зародження кінематографа існує проблема використання спеціалізованих творчих засобів для створення кіно, а саме — засобів виразності. Ці засоби, як відомо, постійно еволюціонують, тим самим вдосконалюючи якість створених кінофільмів. Засоби виразності в кінематографі були інтегровані з інших напрямів мистецтва — літератури, образотворчого мистецтва, театру, музики, що дає можливість

Надійшла 10.09.2024; Прийнята 12.11.2024
Стаття була вперше опублікована онлайн 23.12.2024
* Автор для кореспонденції

створити цілісну картину — витвір екранного мистецтва. З розвитком кінематографа поступово впроваджувались нові засоби виразності — ракурс, масштаб зображення, звук, колір, світло та інші, які використовуються для того, щоб увиразнити задум автора, створити відповідну атмосферу, підкреслити окремих елемент та привернути увагу глядача. Саме засоби виразності створюють кінокартини такими, якими їх бачить глядач. На тлі еволюції засобів виразності у світовому кінематографі аналогічні зміни відбувались і в Україні. Найбільш знаковим етапом вважається друга половина ХХ ст., коли українське екранне мистецтво розвивалося особливо інтенсивно. У цей період у кінематографі порушувалися актуальні питання та ідеї, що мали значення для українського народу. Також варто підкреслити, що еволюція засобів виразності в українському кінематографі другої половини ХХ ст. відбувалася на тлі складних історичних та культурних трансформацій, зокрема впливу радянської ідеології, соціальних змін та розвитку технічних можливостей. Слід зазначити, що до питання розвитку засобів виразності в українському кінематографі зверталось доволі небагато науковців, тому виникає потреба у проведенні більш детального дослідження.

Аналіз попередніх досліджень. До розгляду окремих аспектів еволюції засобів виразності в екранному мистецтві звертався С. Железняк (2018а, 2018b), який провів аналіз діахронного виміру естетики, візуального інструментарію кіно, художніх можливостей звуку в кіно, особливостей монтажу, простору й часу — у двох статтях (Ч. 1 та Ч. 2). Р. Ширман та Д. Мирошниченко (2019) дослідили розвиток українського театру й кінематографа на початку ХХ ст. та можливості створення реального навколишнього світу за допомогою засобів виразності. Крім того, варто виділити дослідження Д. Хренова (2018), який проаналізував значення звукорежисури в становленні та розвитку українського кіно й телемистецтва. До окремих питань розвитку українського кінематографа, зокрема і в другій половині ХХ ст., звертались А. Колодко (2016), який проаналізував особливості масового кіно України періоду Незалежності; Е. М. Алієв (2016), який дослідив феномен українського кіно; А. Бодруг (2022), який провів аналіз феномену українського діаспорного кіномистецтва. С. М. Холодинська (2012) проаналізувала особливості «поліфонічних» видів мистецтва — кінематографа й телебачення, розглянувши їхні естетико-художні особливості. О. Хомуцька (2023) визначила особливості розвитку в українському кінематографі 1920-х – 2023-х років такого засобу виразності, як грим. Найбільш фундамен-

тальні дослідження в контексті розвитку українського кінематографа в ХХ ст. провів В. Миславський (2016, 2018а, 2018b, 2018с), присвятивши цій темі статтю, монографії та дисертацію. У статті Є. Гориславець (2021) проведено культурологічний дискурс еволюції екранної мови. У роботі О. Ландяк (2017) розглянуто загальні особливості аудіовізуального мистецтва. Однак з огляду на наведені дослідження особливості еволюції засобів виразності в контексті українського кінематографа вивчені недостатньо.

Мета статті — провести аналіз еволюції засобів виразності в екранному мистецтві на прикладі кінематографа України другої половини ХХ ст., спираючись на наукові джерела та конкретні приклади фільмів українських режисерів цього періоду.

Результати дослідження

Український кінематограф розвивається вже протягом багатьох років. Перші кінематографічні твори з'явилися в Україні ще на початку ХХ ст., коли почали екранізувати популярні п'єси українських авторів. Зокрема, це «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Наймичка» та ін. У 1920-х рр. в Україні була заснована перша кінофабрика — Київська кінофабрика (Конівіцька, 2024), що нині відома як Київська кіностудія ім. О. Довженка. У її рамках було створено такі фільми, як «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) та інші. Це стало важливим імпульсом для розвитку «українського поетичного кіно». Ці фільми мали німий формат, оскільки звук ще не використовувався. Першим звуковим фільмом в Україні стала документальна стрічка Дзиги Вертова «Симфонія Донбасу» (Конівіцька, 2024), яка вийшла у 1930 р. Український кінематограф активно продовжував розвиватися і в часи Другої світової війни, і в повоєнні роки.

Водночас саме другу половину ХХ ст. можна вважати одним із найбільш важливих періодів з точки зору розвитку українського кінематографа цього століття. У цей час українські режисери створювали картини попри сувору цензуру та «соціалістичний реалізм», які ставали на заваді прояву творчості українських митців. Одним із фільмів, що став маніфестом українського кіно, можна вважати стрічку С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964). Проте в наступні роки в Радянському Союзі настав період «застою», під час якого розвиток української культури знову зазнавав перешкод з боку радянської влади. У результаті український кінематограф розвивався в контексті радянського кіно: на українських кіностудіях

створювалися фільми, призначені для глядачів усієї країни. Лише після здобуття незалежності вітчизняні режисери почали знімати кінострічки, присвячені гострим соціальним проблемам та українській історії (Конівіцька, 2024).

Важливим аспектом розвитку українського кінематографа в другій половині ХХ ст. можна вважати поступовий розвиток засобів виразності, які постійно вдосконалювались. Засоби виразності, або зображальні засоби, являють собою сукупність прийомів та способів діяльності режисера, за допомогою яких він прагне досягти поставленої мети, а саме — створити неповторну своєрідність твору кінематографічного мистецтва, а також забезпечити його життєвість за законами краси (Подлісецька, 2014). Зауважимо, що засоби виразності в кіно тісно пов'язані з живописом, адже кіно оперує обмеженою площиною, кадром, однак спостерігаємо й унікальні елементи, що пов'язані з рухом. Сам феномен руху може змінити контекст для існування запозичених засобів, змінюючи при цьому загальне значення для кінематографічного твору.

До основних засобів виразності, що застосовуються в кіно, належать такі:

- Масштаб зображення (крупність);
- Ракурс;
- Композиція;
- Світло;
- Колір;
- Рух камери.

Так, масштаб зображення в кадрі є тим, на чому зосереджується режисер, а також частиною об'єктивної реальності, що є важливою для просування дії, емоційної напруги твору. Ракурс використовується для представлення об'єкта під певним кутом, щоб найповніше розкрити його унікальні властивості, а також забезпечити емоційне навантаження. Композиція створюється через розміщення об'єктів різного розміру, які були взяті під певним кутом, утворюючи загальну будову твору. Ще одним важливим засобом виразності є світло, яке дає можливість зробити предмет «влонним» для плівки чи іншого світлочутливого елемента. Колір використовується як своєрідний семіотичний маркер і як інструмент для позначки зміни емоційного стану. Рух камери, у свою чергу, є тим засобом виразності, який активно сформувався після приходу звуку. Наразі цей елемент стає все більш важливим, оскільки дає можливість підкреслити певні особливості руху об'єкта (Железняк, 2018а).

Важливо підкреслити, що засоби виразності в українському кінематографі розвивалися поступово, водночас із розвитком українського кінема-

тографа, зокрема і в другій половині ХХ ст. Так, наприклад, важливим аспектом цього процесу є поява звуку. У 1930-х рр. вперше почали з'являтися фільми, які мали повноцінний звуковий супровід. Водночас зауважимо, що до 1930-х рр. українські фільми не були повністю німими — вони використовували мелодії та музичні композиції, які дозволяли підкреслити емоційний характер сцени, зміни в настроях героїв, зміни в загальному настрої фільму тощо, тобто повноцінно інтегрували атмосферу та колорит кінокартини, створюючи особливий зображальний простір. Тобто, звук та музика виконували роль інструмента для вибудовування звукової драматургії.

У другій половині ХХ ст. відбулася еволюція такого засобу виразності, як звук, оскільки вдосконалювалися технології звукозапису, вдосконалювалися підходи до інтеграції мелодій та звуків у кінострічки. Так, наприклад, у 1945 р. з'явилася магнітна технологія звукозапису та грамзапису, що надало можливість удосконалити звучання в кінофільмах (Хренов, 2018), а також сприяло винайденню нових засобів виразності та тембральних характеристик. Звукорежисери вдавалися до експериментів, використовуючи багатоплановість та накладаючи різні звуки на звуковий простір фонограми музики. Також український кінематограф характеризувався появою нових засобів редагування звуку, який вже був записаний, що надавало можливість звукорежисерам здійснювати монтаж музики. Також із 1978 р. в українському кіномистецтві поступово починає інтегруватися цифрова технологія звукозапису (Хренов, 2018). З'являється та розвивається цифровий звукозапис, що, своєю чергою, став поштовхом для створення нових засобів виразності за допомогою звуку. Зокрема, в цей час почали застосовувати спеціалізовані прилади, які призначені для обробки звуку і завдяки яким існувала можливість забезпечити імітацію звуків та спецефектів. Тобто, українські кінострічки, які з'являлись у цей період, наприклад — «Астенічний синдром» Кіри Муратової (1989); «Бич Божий» Олега Фіалка (1988); «Розпад» Михайла Белікова (1990) та інші, почали створюватись із використанням технологій цифрового звукозапису. Це значно покращило якість звукового супроводу в кінокартинах, а також створило нові умови для розвитку творчості звукорежисерів (Хренов, 2018).

Особливої уваги заслуговує підхід до звукорежисури у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), що є яскравим прикладом розвитку звуку як засобу виразності в українському кінематографі другої половини ХХ ст. Звукове наповнення цього фільму характеризувалось значною

цільністю, було використано авторську музику М. Скорика, традиційне музичне мистецтво гуцулів, різноманітні звуки народних музичних інструментів, звуки обрядів та звичаїв, крім того, у процесі звучання поступово змінювалось змістове навантаження звуку. Усе це мало глибинний зміст у кожному епізоді фільму, у такий спосіб забезпечуючи створення його образності. Звук посідав важливе місце в цій картині, водночас звуковий супровід забезпечувався за допомогою сучасних на той час технологій. Цікавими були також підходи до використання звуку для створення особливого ритму, за допомогою якого вдалося відокремити сфери життя та кохання (Хренов, 2018).

Також цікавим з точки зору використання музики та звуку як засобів виразності є фільм «Голод-33», який є одним із перших українських фільмів доби Незалежності. У фільмі відображено трагічні події штучного голодомору в Україні 1932–1933 рр., тож автор, використовуючи низку засобів виразності, намагався передати всю атмосферу жаху, відчаю та безвиході, яка панувала на той час. Особливим є звукове оформлення фільму — тиша використовується як засіб виразності, адже відсутність музики робить сцени ще більш емоційно насиченими, підкреслюючи безмовність смерті та відчаю. Враховуючи такий унікальний підхід, цей фільм можна справді вважати своєрідним прикладом еволюції засобів виразності, адже, замість звичних звуків та мелодій, використано насамперед тишу, яка змогла якнайкраще передати ту гнітючу атмосферу, що панувала в часи голодомору. Також як засіб виразності використовувалась і музика, що створювала похмуру атмосферу, водночас посилюючи трагічний настрій фільму (Колодко, 2016).

Наступними засобами виразності, які активно розвивалися в кінематографі другої половини ХХ ст., були монтаж, простір і час. Перші фільми знімали лише одним кадром, однак від початку ХХ ст. технології монтажу поступово розвивалися, розроблялись нові прийоми, наприклад, вмонтований крупний план, аналітичний і синтетичний монтаж, монтаж паралельних дій тощо. Монтаж використовували для того, аби відтворити особливий емоційний стан, який панував у фільмі, а також певним чином вплинути на художній час та простір (Наумова, 2016). Підходи до монтажу в українських фільмах другої половини ХХ ст. відповідали тим тенденціям, які панували в європейському кінематографі в цей період.

Крім того, у другій половині ХХ ст. еволюціонують підходи до відеозйомки, що також можна вважати одним з елементів еволюції засобів виразності в екранному мистецтві. Наприклад, на

початку ХХ ст. в хронікально-документальному кіно набувають популярності нові способи зйомки: кадр навмисно дезорганізується, зображення освітлюється й «труситься», тобто «ефект присутності» досягається всіма засобами. Протягом наступних десятиліть певні прийоми відеозйомки трапляються у фільмах технічного зору, які використовують репортажну техніку зйомки для отримання фактографічної інформації. У цей час розвиток відеозйомки є уніфікованим і для кінематографа, і для телебачення, проте з часом у кіно почали використовувати унікальні підходи до відеозйомки, змінюючи план, ракурс та масштаб, тим самим підкреслюючи певні зміни в настрої, що панує у фільмі, привертаючи увагу до певних сцен, подій та окремих персонажів тощо. Водночас у кожному фільмі підходи до відеозйомки мають своєрідний характер, що залежить від майстерності оператора та особливостей його творчості (Куяшкo, 2019).

Також важливим аспектом еволюції засобів виразності в екранному мистецтві в контексті українського кінематографа є розвиток таких засобів, як символи. Символізм використовується в кінематографі ще від самого початку його розвитку — кінострічки, що створювалися на початку ХХ ст., містили чимало символів, за допомогою яких автори передавали глибинний сенс, який не могли передати за відсутності звуку. Також символ, як важливий компонент кінематографа, був характерним і для екранного мистецтва України початку ХХ ст. (Рибченко, 2022).

Використання символів у другій половині ХХ ст. мало своєрідний характер. Так, до прикладу, у фільмі «Голод-33», про який вже було згадано, символічні елементи були представлені у вигляді зруйнованих будівель, порожніх хат, мертвих тварин, які символізували не лише знищення фізичного життя, але й духу українського народу. Використовуючи такі засоби виразності, як символи, автори мали можливість представляти глядачам певні загадки, могли передавати прихований сенс, що було особливо важливим у роки радянської цензури. Крім того, використання символів дозволило митцям створювати фільми філософського змісту, фільми, які можна віднести до категорії артгаус, які не призначені для широкої аудиторії тощо.

Також важливо звернути увагу на еволюцію засобів виразності в українському кінематографі в контексті основних змін та перетворень, які відбувалися на той час в Україні:

– У 1950-х рр. тривало післявоєнне відновлення, однак на український кінематограф суттєво впливала радянська ідеологія, тож переважали

такі засоби виразності, як героїзація персонажів, використання драматичних і патетичних музичних супроводів, також робився акцент на колективізм та оптимізм;

– У 1960-х рр., у часи хрущовської відлиги з'явилися нові можливості для творчого вираження; українські кінострічки відображали соціальні проблеми, внутрішній світ героїв та історичні проблеми. Серед засобів виразності переважали тонша психологічна гра акторів, метафори, символи, експерименти з монтажем та кольоровою гамою;

– У 1970-х рр. зміцнювалася національна ідентичність, тому поглиблювався інтерес до національної історії, фольклору та міфології. Серед засобів виразності переважали національні мотиви, природні пейзажі, створення ліричної та меланхолійної атмосфери;

– У 1980-х рр., у часи «перебудови», почали з'являтися фільми, що критикували радянське минуле, досліджувались проблеми відчуження, а також низка соціальних проблем. Використовувались документальні прийоми, більш жорсткий реалізм, а також символічні та абстрактні образи.

Висновки

Отже, еволюція засобів виразності в екранному мистецтві в контексті українського кінематографа знаменується постійним удосконаленням засобів виразності відповідно до загального розвитку кінематографа, а також використанням тих засобів виразності, що відповідали особливостям українського кінематографа в досліджуваній період. Розвивалися такі засоби виразності, як звук, колір, монтаж, ракурс, використовувалися нові технології, вдосконалювалась режисерська, операторська та звукооператорська діяльність, що сприяло розвитку засобів виразності. Крім того, засоби виразності також трансформувалися під впливом складних історичних та культурних змін, які відомі український кінематограф, сприяли розвитку суто українського кіно, в якому переважали національні ідеї, соціальні проблеми, психологізм, символізм тощо. Саме для того, щоб підкреслити ці особливості розвитку кінематографа, і розвивалися засоби виразності.

Наукова новизна полягає у визначенні основних аспектів розвитку засобів виразності в екранному мистецтві на прикладі українського кінематографа другої половини ХХ ст., що до цього не було систематично досліджено. Також встановлено взаємозв'язок між етапами розвитку українського кінематографа та еволюцією засобів виразності.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні особливостей

розвитку окремих засобів виразності в досліджуваній період, а також дослідженні еволюції розвитку засобів виразності в екранному мистецтві у ХХІ ст.

Список посилань

- Алієв, Е. М. (2016). Феномен українського кіно. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Філософія*, 46(2), 164–170. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.58735>
- Бодрут, А. (2022). Феномен українського діаспорного кіномистецтва в контексті канадської політики мультикультуралізму. *Науковий вісник Ужгородського університету*, 1(46), 140–145. [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(46\).2022.257132](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(46).2022.257132)
- Гориславець, Є. (2021). Культурологічний дискурс еволюції екранної мови. *Культура України*, 73, 28–34. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Железняк, С. (2018а). Еволюція виразних засобів кіно. Частина 1: Діахронний вимір естетики та візуальний інструментарій кіно. *European Philosophical and Historical Discourse*, 4, 58–64.
- Железняк, С. (2018б). Еволюція виразних засобів кіно. Частина 2: Художні можливості звуку в кіно; монтаж, простір та час. *European Philosophical and Historical Discourse*, 4, 89–95.
- Колодко, А. (2016). Масове кіно України періоду незалежності. *Народознавчі зошити*, 1(127), 201–209.
- Конівіцька, Т. (2024). *Історія кіно*. ГАЛІЧ-ПРЕС.
- Ландяк, О. (2017). «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(36), 213–223.
- Миславський, В. Н. (2016). *Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій*. Друкарня Мадрид.
- Миславський, В. Н. (2018а). *Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи* (Т. 2). Дім Реклами.
- Миславський, В. Н. (2018б). Становлення виробництва культурфільмів в Україні протягом 1922–1930-х років. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(38), 140–155. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(38\).2018.135911](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(38).2018.135911)
- Миславський, В. Н. (2018с). *Українське кіномистецтво 20-х років ХХ століття: організаційно-творчі трансформації* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Наумова, Л. (2016). Теорія монтажної побудови фільму Л. Скрипника. *Культурологічна думка*, 9(1), 128–133.
- Подлісецька, О. О. (2014). Зображально-виражальні аспекти художності. *Вісник Одеського національного*

- університету. Серія: Філологія, 19, 1(7), 65–71. <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ea9e4d8d-8465-411b-a75b-2e232572c44f/content>
- Рибченко, О. (2022). Символ і художній образ як основні компоненти аналізу творчості провідних митців в українській сценографії початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49, 23–27. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-4>
- Холодинська, С. М. (2012). Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія*, 4, 96–102.
- Хомутецька, О. П. (2023). Еволюція гриму в кінематографі України 1920-х – 2023 років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 33, 139–143. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291487>
- Хренов, Д. (2018). Роль звукорежисури в становленні та розвитку українського кіно та телемистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 39, 85–93. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153664>
- Ширман, Р., & Мирошниченко, Д. (2019). Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), 188–199. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185704>
- Kyiashko, Yu. (2019). Ways of understanding of visual interpretation of reality with expressive means in cinema and television during formation and differentiation. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 3(39), 37–43.
- Aliiev, E. M. (2016). Fenomen ukrainskoho kino [The phenomenon of Ukrainian cinema]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Seria: Filozofia*, 46(2), 164–170. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.58735> [in Ukrainian].
- Bodruh, A. (2022). Fenomen ukrainskoho diasporneho kinomystetstva v konteksti kanadskoi polityky multykulturalizmu [The phenomenon of Ukrainian diasporic cinema in the context of canadian multiculturalism policy]. *Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*, 1(46), 140–145. [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(46\).2022.257132](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(46).2022.257132) [in Ukrainian].
- Horyslavets, Ye. (2021). Kulturolohichniy dyskurs evoliutsii ekrannoi movy [Cultural discourse of the cinematic language evolution]. *Culture of Ukraine*, 73, 28–34. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03> [in Ukrainian].
- Kholodynska, S. M. (2012). Kinematohraf i telebachennia – "Polifonichni" vydy mystetstva (estetyko-khudozhni osoblyvosti) [Cinematograph and television – "Polyphonic" arts (aesthetic and artistic features)]. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 4, 96–102 [in Ukrainian].
- Khomutetska, O. P. (2023). Evoliutsiia hrymu v kinematohrafi Ukrainy 1920-kh – 2023 rokiv [The evolution of make-up in Ukrainian cinema of the 1920s – 2023]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 33, 139–143. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291487> [in Ukrainian].
- Khrenov, D. (2018). Rol zvukorezhysury v stanovlenni ta rozvytku ukrainskoho kino ta telemystetstva [The role of sound engineering in the formation and development of Ukrainian cinematographic and television art]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 39, 85–93. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153664> [in Ukrainian].
- Kolodko, A. (2016). Masove kino Ukrainy periodu nezalezhnosti [The mass Ukrainian movies of independence period]. *The Ethnology Notebooks*, 1(127), 201–209 [in Ukrainian].
- Konivitska, T. (2024). *Istoriia kino* [History of cinema]. HALYCh-PRES [in Ukrainian].
- Kyiashko, Yu. (2019). Ways of understanding of visual interpretation of reality with expressive means in cinema and television during formation and differentiation. *State and Regions. Series: Social Communications*, 3(39), 37–43 [in English].
- Landiak, O. (2017). "Audiovizualne mystetstvo" yak kontsept u suchasnomu mystetstvovnavchomu dyskursi ["Audiovisual art" as a concept in the contemporary art criticism discourse]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 1(36), 213–223 [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2016). *Stanovlennia kinohaluzi v Ukraini 1922–1930 rokiv: Protyrichchia chasu i rozmaist tendentsii* [The formation of the cinema industry in Ukraine in 1922–1930: Contradictions of time and diversity of trends]. Madrid Printing House [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2018a). *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: Fakty i dokumenty* [History of Ukrainian cinema 1896–1930: Facts and documents] (Vol. 2). Dim Reklamy [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2018b). *Stanovlennia vyrobnytstva kulturfilmiv v Ukraini protiahom 1922–1930-kh rokiv* [Development of cultural film production in Ukraine

- in 1922–1930]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(38), 140–155. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(38\).2018.135911](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(38).2018.135911) [in Ukrainian].
- Myoslavskiy, V. N. (2018c). *Ukrainske kinomystetstvo 20-kh rokiv XX stolittia: Orhanizatsiino-tvorchi transformatsii* [Ukrainian cinema of the 20s of the 20th century: Organizational and creative transformations] [Doctoral Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Naumova, L. (2016). Teoriia montazhnoi pobudovy filmu L. Skrypnyka [The editing theory of film construction by L. Skrypnyk]. *The Culturology Ideas*, 9(1), 128–133 [in Ukrainian].
- Podlisetska, O. O. (2014). Zobrazhalno-vyrazhalni aspekty khudozhnosti [Figurative and expressive aspects of artistry]. *Odessa National University Herald. Series: Philology*, 19, 1(7), 65–71. <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ea9e4d8d-8465-411b-a75b-2e232572c44f/content> [in Ukrainian].
- Rybchenko, O. (2022). Symvol i khudozhnii obraz yak osnovni komponenty analizu tvorchosti providnykh myttsiv v ukrainskii stsenohrafi pochatku XX stolittia [Symbol and artistic image as the main features of the analysis of the works of prominent artists in the Ukrainian scenography of the early XXth century]. *Current Issues of the Humanities*, 49, 23–27. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-4> [in Ukrainian].
- Shyrman, R., & Myroshnychenko, D. (2019). Ukrainyky teatr i kinematohraf na pochatku XX stolittia: Aspekty vzaiemodii ta novatorski tendentsii [Ukrainian theater and cinematograph at the beginning of the XX century: Aspects of interaction and innovative trends]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 2(2), 188–199. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185704> [in Ukrainian].
- Zheliezniak, S. (2018a). Evoliutsiia vyraznykh zasobiv kino. Chastyna 1: Diakhronnyi vymir estetyky ta vizualnyi instrumentarii kino [Evolution of cinema expressive means. Part 1: Diachronic dimension of aesthetics and visual film tools]. *European Philosophical and Historical Discourse*, 4, 58–64 [in Ukrainian].
- Zheliezniak, S. (2018b). Evoliutsiia vyraznykh zasobiv kino. Chastyna 2: Khudozhni mozhlyvosti zvuku v kino; Montazh, prostir ta chas [Evolution of cinema expressive means. Part 2: Artistic capabilities of sound in film; Montage, time and space]. *European Philosophical and Historical Discourse*, 4, 89–95 [in Ukrainian].

Evolution of Expression Means in Screen Art (on the Example of Ukrainian Cinematography of the Second Half of the 20th Century)

Yuliia Shevchuk¹, Roman Artiukh^{1*}

¹PHEE “Kyiv University of Culture”, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* grounds on analysing the evolution of expression means in screen art using the example of Ukrainian cinematography of the second half of the 20th century on the basis of both scientific sources and certain samples of films by Ukrainian directors of this period. *Results.* Peculiarities of expressive means are analysed on the example of Ukrainian films. An analysis of peculiarities of the Ukrainian cinema development until the second half of the 20th century is carried out. General aspects of expression means used in cinema are researched, namely: scale, angle, composition, light, colour, camera movement, etc. Features of the evolution of expression means, which were previously determined, are studied using the example of the Ukrainian directors' certain films of the second half of the 20th century. Evolution peculiarities of the means of expressiveness in Ukrainian cinematography in the second half of the 20th century under the influence of external events, such as Soviet ideology, historical aspects of the Ukrainian state development and social changes, are determined. *The scientific novelty* consists in determining the main aspects of expression means development in screen art on the example of Ukrainian cinematography of the second half of the 20th century, which had not been systematically studied before. Additionally, interconnections between the stages of the Ukrainian cinematography development and the evolution of expression means are established. *Conclusions.* The characteristic features of the evolution of expression means in screen art (particularly, in Ukrainian cinematography of the second half of the 20th century) are the following: the constant improvement of expression means in accordance with the general development

of cinematography; the use of those means of expressiveness that corresponded to the peculiarities of Ukrainian cinematography in a certain period of its development.

Keywords: screen art; expression means; Ukrainian cinematography; evolution of expression means; scale; angle; composition

Відомості про авторів

Юлія Шевчук, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-4774-2277, e-mail: julia2017shevchuk@gmail.com

Роман Артюх, аспірант PhD, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0004-5460-9417, e-mail: maffinlife@gmail.com

Information about the authors

Yuliia Shevchuk, PhD in Social Communications, Associate Professor, PHEE “Kyiv University of Culture”, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4774-2277, e-mail: julia2017shevchuk@gmail.com

Roman Artiukh*, PhD Student, PHEE “Kyiv University of Culture”, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0004-5460-9417, e-mail: maffinlife@gmail.com

*Corresponding author





Стильове розмаїття українського церковно-монодійного співу (на прикладі жанру кондака)

Богдан Жулковський

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, Україна

Анотація. *Мета статті* — виявити стильове розмаїття сакральної монодії Київської митрополії за понад тисячолітню історію розвитку (на прикладі жанру кондака). *Результати дослідження.* Історію побутування кондака в українській церковно-співацькій традиції поділено на чотири періоди: 1) XI–XIV ст. — мелізматичні кондаки фіксували в Кондакарях, а силабічні — у знаменних або ненотованих Мінеях і Тріодях; 2) XV – перша половина XVI ст. — кондаки записували виключно в ненотованих рукописах та стародруках; 3) від середини XVI ст. кондаки наявні в невменних і нотолінійних Ірмологіонах, а також у ненотованих Анфологіонах, Мінеях і Тріодях (містили спеціальні діакритичні символи); 4) від другої чверті XIX ст. пісенні трапляються у нотованих Гласопіснях, Напівниках, Простопінях та Піснословах (створених в Україні та за кордоном) і в ненотованих кодексах (Октоїхи, Мінеї, Тріоді Постові й Цвітні). *Наукова новизна* полягає в: 1) констатації стильового розмаїття богослужбового співацького мистецтва Київської митрополії протягом її довготривалої історії; 2) обґрунтуванні тягlosti та консеквентності процесу побутування монодійного співу на українських землях від Княжої доби до новітньої епохи; 3) визначенні стилів і наспівів, типових для українських кондаків (кондакарний і знаменний у добу Середньовіччя; київський, грецький і болгарський у ранньомодерну епоху; галицький та закарпатський у XIX–XXI ст.); 4) підтвердженні стильової спадковості між кондакарним (пападичним) стилем і болгарським наспівом, що наявний в українських нотолінійних Ірмологіонах; 5) зауваженні усної традиції передачі монодійних наспівів (на глас і подобен), котра існувала паралельно до писемної фіксації кондака упродовж всієї його історії. *Висновки.* Попри значні зміни в ступені розспівності (мелізматичний, невматичний, силабічний), манері та способі виконання (респонсорний, гімнічний) і методах фіксації (невменний, нотолінійний, без нотації), кондаки зберегли монодійний склад, який допомагав вірянам «єдиними устами та єдиним серцем» оспівувати Бога.

Ключові слова: монодійний спів; жанр кондака; пападичний стиль; кондакарний стиль; київський наспів; грецький наспів; болгарський наспів

Для цитування

Жулковський, Б. (2024). Стильове розмаїття українського церковно-монодійного співу (на прикладі жанру кондака). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 92–99. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318360>

Вступ

Українська сакральна монодія має понад тисячолітню історію. Церковний спів поширився на теренах Київської Русі одразу після прийняття Християнства за східним (візантійським, православним) літургічним обрядом. Жанр кондака з'явився у константинопольському кафедральному богослужінні на рубежі V–VI ст. Він виконувався грецькими протопсалтами та лампадаріями сольоно в кульмінаційні моменти Пісенного Послі-

дування. Кондак виформував власний жанровий стиль, що дістав назву «пападичний» (Візантія) або «кондакарний» (Київська Русь). Останній був мелізматичним та віртуозним (орнаментальним, колористичним, юбіляційним) і віддзеркалював символ трансцендентності (недосяжності) божественних енергій. Пападичний (кондакарний) стиль був під силу добре підготовленим солістам, а тому міг звучати виключно в патріарших і митрополичих соборах або ж у ставропігійних монастирях.

Аналіз попередніх досліджень. Грецький пападичний та слов'яно-руський кондакарний жанрові стилі стали предметом досліджень сучасних музикологів-медієвістів Костянтина Флороса (Floros, 2009), Грегори Маєрса (Myers, 2009) та Крістіана Ганніка (Hannick, 2009). Огляд наукових праць кращих візантиністів і палеославів щодо семітсько-сирійсько-грецького кондака та киево-руського кондакарного співу за понад двохсотлітній період їхньої появи подано в дисертації та в науковій статті Богдана Жулковського (2015, 2022).

Українські кондаки київського, болгарського, грецького та деяких інших наспівів вивчали Олена Шевчук (1995, 2008), Євгенія Ігнатенко (2010), Любов Терлецька (2010) і Марія Качмар (2015). Богдан Жулковський (2021a, 2021b) звернув увагу на феномен міжжанрової дифузії в піснеспівах тропарної групи й рецепцію пападичного та кондакарного жанрових стилів у наспівах Київської митрополії XV–XXI ст. Йому ж належить ідея впровадження візантійської та української сакральної монодії до освітнього процесу (Жулковський, 2019).

Мстислав Юрченко (2022) залучив до наукового обігу, здійснив музикознавчий і виконавський аналіз кондака Різдва Христового Миколи Лисенка, в якому було використано давній наспів Києво-Печерської лаври в значно трансформованому вигляді. Ольга й Валентин Лігуси (2019) на основі аналізу наукової бібліографії узагальнили теоретичні проблеми музичного стилю й виокремили його основні різновиди: історичний, національний, індивідуальний.

У сучасному вітчизняному науковому дискурсі існує брак спеціальних праць, присвячених літургічному співу Київської Русі та його зв'язкам із подальшими епохами в історії української музики. У синтетичних дослідженнях тема сакральної монодії подається оглядово, без урахування конкретних нотованих і ненотованих церковно-співацьких манускриптів та стародруків. А в спеціальних медієвістичних розвідках не завжди акцентується увага на тягlostі та консеквентності раритетних церковно-співацьких традицій від Княжої доби до ранньомодерної епохи. Жанр кондака унікальний, оскільки на його зразках можна досліджувати не лише пападичний та кондакарний стилі Середньовіччя, а й болгарський, грецький, київський, галицький і закарпатський наспіви XVI–XX ст., які записані читабельним нотолінійним письмом.

Мета статті — виявити стильове розмаїття богослужбової сакральної монодії Київської митрополії від Княжої доби до сучасності (на прикладі жанру кондака) та виокремити стильові періоди його розвитку.

Результати дослідження

Для зручності викладення історії розвитку жанру кондака в українському церковному монодійному співі зазначимо її *періодизацію*:

1) XI–XIV ст. — мелізматичні кондаки фіксувалися в Кондакарях, а силабічні — в знаменних або ненотованих Мінеях і Тріодях;

2) XV – перша половина XVI ст. — кондаки записувалися виключно в ненотованих рукописах і стародруках (Мінеях, Тріодях);

3) від середини XVI ст. кондаки наявні в невменних та нотолінійних Ірмологіонах (рукописних, друкованих) і в ненотованих Анфологіонах, Мінеях та Тріодях (котрі містили спеціальні діагностичні символи);

4) від другої чверті XIX ст. такі піснеспіви трапляються в нотованих Гласопіснях, Напівниках, Простопініях та Піснословах (створених в Україні та за її межами) і в ненотованих Октоїхах, Мінеях та Тріодях.

Перший період. Протягом XI–XIII ст. мелізматичний *кондакарний* стиль фіксувався за допомогою витіюватої нотації, яка містила два рядки невм — великі іпостасі та малі знаки (Рис. 1). Він був спільним для кондаків, іпакоїв, киноників, пасапноаріїв, асматика та деяких інших гімнографічних жанрів. До наших днів збереглося шість Кондакарів, котрі зберігаються в бібліотеках, музеях і галереях Москви та Санкт-Петербурга, хоча мають українську (київську) генезу. Станом на сьогодні чотири Кондакарі видані факсимільним способом, а три викладені на сайтах глобальної мережі «Інтернет» (Жулковський, 2022).



Рис. 1. Троїцький невменний Кондакар, початок XIII століття. Джерело: (Myers, 1994).

У давніх Кондакарях містилося близько 50 самогласних, 20 самоподобних і 120 подобних кондаків, присвячених, зокрема, першим києво-руським святам (Борису та Глібу й Феодосію Печерському). Багато з них мають такі музичні форми: AAB, AA1BB1C, AA1BCC1D, AA1BCC1C2D чи AA1BB1CDD1E (Floros, 2009). Крім мелізматичного віртуозного кондакарного стилю, в цих нотованих книгах наявні окремі піснеспіви невматичного (вибрані стихири, степенні антифони) та силабічного стилів (псалми), записані знаменною нотацією.

Успішні спроби дешифровки кондакарної нотації (методом зіставлення з медіавізантійською) належать західноєвропейським та американським ученим Кеннету Леві (Levy, 1966), Константину Флоросу (Floros, 2009), Грегорі Маєрсу (Myers, 2009) та Аналізі Донеді (Doneda, 1999). Сучасні медієвісти одноставні в думці, що кондакарний спів був респонсорним (соліст — хор) і був під силу віртуозам, але розходяться в поглядах щодо його подальшої модифікації. Дехто вважає продовженням кондакарного стилю демественний та болгарський наспіви (останній поширений в Ірмологіонах).

Крім Кондакарів, у Княжу добу кондаки могли міститися в знаменних або нотованих літургічних кодексах. Вони були менш розлогіми — невматичного або силабічного стилю. Іноді кондаки вичитувалися *recto tono* (буденні дні) або *lectio solemnis* (недільні й святкові дні). *Знаменна* традиція виконання кондаків Київської Русі, як і усна традиція їх побутування (на глас та подобен), потребує подальших студій. На сьогодні не відомо жодного монострофного кондака XI–XIV ст., зафіксованого фітними або екфонетичними невменними нотаціями (Жулковський, 2019). Таких записів, вочевидь, не існувало.

Другий період. Протягом XV – першої половини XVI ст. у Київській митрополії були відсутні невменні та нотолінійні рукописи. Їх певною мірою заміняли нотовані стародруки, які містили спеціальні діакритичні позначення (зірочки, хрестики, коми, крапки, крапки з комами тощо). Наспіви силабічного й невматичного стилів передавали усно (за допомогою системи гласів і подобнів). У Єрусалимських Савайтських Типіконах, створених на теренах України у XV–XVI ст., щодо кондаків існують ремарки «глаголем» і «чтем». Натомість усі інші гімни вказано «співати». Кондаки могли звучати *recto tono* на буденних або менш урочистих богослужіннях добового й річного кіл.

Третій період. У другій половині XVI ст. формується нотолінійний Ірмологіон як особли-

вий поліжанровий тип співацького кодексу. У сакральній монодії виникає явище багаторозспівності (Шевчук, 1995, 2008), яке стосується також жанру кондака. Найпопулярнішим наспівом для монострофних кондаків XVII–XVIII ст. був *болгарський*. Саме його музикознавці-медієвісти Іван Вознесенський (1891) та Мирослав Антонович (Antonowuch, 1990) вважали спадкоємцем мелізматичного й віртуозного кондакарного стилю Київської Русі. Кондаки болгарського наспіву також досліджували Олександра Цалай-Якименко (2002), Олена Шевчук (2008) і Любов Терлецька (2010). Нерідко в нотолінійних Ірмологіонах кондаки болгарського наспіву занотовані без атрибуції (Жулковський, 2015).

Найпоширенішим кондаком болгарського наспіву є «Взбранной Воеводи», присвячений Благовіщенню та Похвалі Пресвятої Богородиці. Згідно з настановами Єрусалимського Типікону цей гімн виконувався «со сладкопінієм» та «косно» (повільно). Для нього характерний рух від континуальної організації мелосу до дискретної, перевага рядкового принципу побудови над поспівковим, тяжіння до акцентної метрики й тактової системи, перехід від модального типу мислення до тонального. За моделлю кондака «Взбранной Воеводи» розспівані проіміони седмичних акафістів. Серед інших кондаків болгарського наспіву вирізняється гімн на Різдво «Дівая днесь» з Львівського нотолінійного Ірмологіону, музична форма якого має рондальні риси: ABCA1DC1A2D1C2A3E.

В українських нотолінійних Ірмологіонах присутні два кондаки *грецького* наспіву (Різдва Христового й Хрещення). Обидва зберегли оригінальну грецьку мелодіку силабічного стилю XVI ст. Євгенія Ігнатенко (2010) встановила, що у вітчизняних монодійних джерелах наявні два типи кондаків грецького наспіву: 1) з грецьким текстом і точним контуром мелодики (Львівський, Кутейнський та Межигірський Ірмологіони); 2) з церковнослов'янським текстом і адаптованим інтонаційним рельєфом (Осмогласник Калістрата). У кондаку Богоявлення трапляється неправильна транслітерація деяких грецьких слів, яку пояснюють як помилку переписувача (Жулковський, 2015).

Помітного поширення в українських нотолінійних Ірмологіонах набули кондаки *київського* наспіву, а також різних його локальних відгалужень (іноді без атрибуції). Олена Шевчук (1995) провела компаративні студії кондака «Взбранной Воеводи» київського, межигірського, острозького та руського наспівів і виявила спільний архетип та деякі відмінності. Для кондаків київського наспіву характерні такі ознаки: ладова модальність, будо-

ва з поспівок (центон-композиція) або силабічних рядків, вільний несиметричний ритм. Інтонаційний матеріал кондака «Со святими упокой» супрасльського наспіву з однойменного Ірмологіону містить мутацію — зміну ключів та звукорядів (Рис. 2).



Рис. 2. Супрасльський нотолінійний Ірмологіон, 1598–1601 роки. Джерело: *(Ірмологіон (Супрасльський), 1598–1601).*

Четвертий період. Починаючи з другої чверті XIX ст. на Заході України формується новий тип співацької антології — Гласопіснець (інша назва — Напівник), що містить вибраний репертуар недільних і святкових піснеспівів. Серед них — воскресні кондаки третього, четвертого, шостого й восьмого гласів невматичного стилю, які розспівані на мелодії, відмінні від тропарів. Більшість кондаків *галицького* наспіву витримані в межах канонічної традиції, утім деякі з них мають паралітургічну генезу. Наприклад, кондак великого канону «Душе моя» з Напівника Ігнатія Полотнюка взятий із почаївських Боговійних пісень, а наспів кондака великого акафіста з цієї ж антології близький до другого голосу триголосної кантової фактури. Наявність п'яти мелодичних версій приспіву до цього гімну в Гласопіснці Ісидора Дольницького (1894) і приспіву до кондака Великої суботи в Напівнику Церковному Ігнатія Полотнюка (1902) свідчить про збереження респонсорного (іпофонного) звучання кондаків на межі XIX–XX ст.

Закарпатський наспів представлений у Простопініях та Піснословах, які видавалися в Україні та за її межами впродовж усього XX ст. На відміну від галицьких кондаків, закарпатські містять мелодії силабічного стилю, в яких трапляються модальні ладові звороти, формульна будова наспівів та порушення просодії словесного тексту. Кондаки закарпатського наспіву мають однорядкові (серіації) й дворядкові форми (арсис — тезис), хоча іноді бувають з одним-двома додатковими

мелорядками. Стефан Рейнольдс (Reynolds, 1980) та Джоан Роккасальво (Roccasalvo, 1985) зауважили спорідненість закарпатського наспіву з малим знаменним розспівом, відомим на теренах Київської митрополії з доби Середньовіччя. Присутність приспіву до кондака Великої суботи у Церковному Простопінії Іоанна Бокшая та Йосипа Малинича (1906) наштовхує на думку щодо респонсорного співу кондаків на Закарпатті (соліст — хор).

Висновки

У дослідженні охарактеризовано український церковно-монодійний спів від його зародження в сакральному мистецтві Київської Русі до сьогодення. Приділено значну увагу кондакарному (пападичному) жанровому стилю, що походить від давнього візантійського «Пісенного Послідування» й поширився в Україні в XI–XIII ст. Цей мелізматичний і юбіляційний музичний феномен відродився як болгарський наспів в українських нотолінійних Ірмологіонах XVII–XVIII ст.

Грекомовні кондаки Різдва Христового та Хрещення Господнього з українських Ірмологіонів зберегли самобутні візантійські мелодії, що помітила Євгенія Ігнатенко. Кондаки місцевих наспівів (київський, острозький) увібрали чимало поспівок українського осмогласся. Консеквентність монодійної традиції виконання кондаків виявилася на прикладі двох західноукраїнських локальних осередків XIX–XX ст. — галицького та закарпатського.

Чотири періоди розвитку жанру кондака в українській сакральній монодії демонструють чимало спільних ознак щодо музичної стилістики цих особливих гімнів. Попри значні зміни у градації наспівності (мелізматичний, невматичний, силабічний), способі звучання (респонсорний, гімнічний) і фіксації (невменній, нотолінійній, без нотації), кондаки зберегли монодійний склад, який допомагав вірянам «єдиними устами і єдиним серцем» оспівувати Бога.

Новизна праці полягає в: 1) констатації стильового розмаїття церковного співацького мистецтва Київської митрополії протягом її довготривалої історії; 2) обґрунтуванні тягlosti та консеквентності процесу побутування монодійного співу на українських землях від Княжої доби до новітньої епохи; 3) визначенні стилів і наспівів, типових для українських кондаків (кондакарний і знаменний у добу Середньовіччя; київський, грецький і болгарський у ранньомодерну епоху; галицький та закарпатський у XIX–XXI ст.); 4) підтвердженні стильової спадковості між кондакарним (пападичним) стилем і болгарським наспівом, що на-

явний в українських нотолінійних Ірмологіонах; 5) зауваженні усної традиції передачі монодійних наспівів (на глас і подобен), котра існувала паралельно до писемної фіксації кондака упродовж тривалої його історії.

Перспективами дослідження є розгляд стильового розмаїття української сакральної монодії на прикладі інших літургічних жанрів.

Список посилань

- Бокшай, І. В., & Малинич, І. І. (Сост.). (1906). *Церковное Простопѣніе*. Унгарь.
- Вознесенский, И. (1891). *Осмогласные распѣвы трех послѣднихъ вѣковъ Православной русской церкви. Ч. 2. Болгарскій распѣвъ*. Типографія С. В. Кульженко.
- Дольницькій, І. (Сост.). (1894). *Гласопѣснецъ, или Напѣвникъ церковный: По образу общаішему пѣнія Галицко-Русскихъ Церквей*. Типографія Ставропигийского института.
- Жулковський, Б. Є. (2015). *Жанр кондака в українському церковно-монодійному співі XV–XIX століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Жулковський, Б. Є. (2019). Сакральна монодія Візантії та Київської Русі як засіб духовного розвитку молоді. *Мистецтво та освіта*, 4(94), 2–6. <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2019-4-2-6>
- Жулковський, Б. Є. (2021a). Міжжанрова дифузія у православної гімнографії (на прикладі піснеспівів тропарної системи). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), 64–78. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233116](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233116)
- Жулковський, Б. Є. (2021b). Рецепція греко-візантійського пападичного та киево-руського кондакарного жанрових стилів в українській сакральній монодії XV–XXI століть. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2(21), 173–184. <https://doi.org/10.33287/222135>
- Жулковський, Б. Є. (2022). Семітсько-сирійсько-грецький кондак і киево-руський кондакарний спів у західноєвропейській та американській візантиністиці й палеославістиці. *Рукописна та книжкова спадщина України*, 28, 404–420. <https://doi.org/10.15407/rksu.28.404>
- Ігнатенко, Є. (2010). Поняття «перевод» у контексті україно-білоруського грецького «напіву» XVI–XVIII століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(8), 86–98.
- Ірмологіон (Супрасльський)*. (1598–1601). (Фонд 1 Рукописні книги, Одиниця зберігання 5391), Інститут рукопису, Національна бібліотека України імені
- В. І. Вернадського, Київ, Україна. <https://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000281>
- Качмар, М. (2015). Музична форма кондака: від знака до принципу. *Українська музика*, 4(18), 25–33.
- Лігус, О. М., & Лігус, В. О. (2019). Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях XX – початку XXI століття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 40, 106–111. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172685>
- Полотнюк, І. (1902). *Напѣвникъ Церковный: По образу пѣнія Галицко-Русскихъ церквей*. Типографія Джульинського.
- Терлецька, Л. (2010). Кондак «Взбранной воеводи» у богослужінні Церкви східного обряду. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 19–20, 185–195.
- Цалай-Якименко, О. С. (2002). *Київська школа музики XVII століття*. Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка.
- Шевчук, О. (1995). Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півних книг XVI–XVIII століть). В А. Іваницький (Ред.), *Збірник наукових і науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії* (с. 86–107). Київський державний інститут культури.
- Шевчук, О. (2008). Сербські і болгарські редакції південнослов'янських піснеспівів в українській і білоруській церковно-співацькій практиці XVII століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 78, 105–125.
- Юрченко, М. (2022). Різдвяний кондак «Діва днес Пресущественного раждает» М. Лисенка: технічна характеристика, виконавські особливості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(2), 162–177. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269645>
- Antonowych, M. (1990). *Ukrainische geistliche Music: ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas*. Komitee des Wissenschaftlichen Kongresses zum Millenium des Christentums in der Ukraine, Ukrainische Freie Universität.
- Doneda, A. (1999). Hyperstases' in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation: Relationscips and Interchangeability. In C. Troelsgård (Ed.), *Palaeobyzantine Notations* (Vol. 2, pp. 23–36). Brediusstichtung.
- Floros, C. (2009). *The origins of Russian music: Introduction to the kondakarian notation*. Peter Lang.
- Hannick, C. (2009). Le Kontakion dans l'histoire de la musique ecclésiastique byzantine. *Ostkirchliche Studien*, 58, 57–66.
- Levy, K. (1966). Die slavische Kondakarien-Notation. In L. Mokry (Ed.), *Anfänge der Slavischen Musik* (pp. 77–92). Verlag der Slowakischen Akademie der

- Wissenschaften. <https://storage.ning.com/topology/rest/1.0/file/get/9126568254?profile=original>
- Myers, G. (Comp.). (1994). *The Lavrsky Troitsky Kondakar*. Heron Press.
- Myers, G. (2009). *A Historical, liturgical and musical exploration of kondakarnoie pienie: The deciphering of a medieval Slavic enigma* (E. Toncheva & S. Kujumdzieva, Eds.). Cyrillo-Methodian Research Centre at the Bulgarian Academy of Sciences.
- Reynolds, S. (1980). *The Lesser Znamennyj and Kiev Chants their Carpathion Counterparts: The Stichiry Samohlasnyja* [PhD Dissertation, University of Oregon].
- Roccasalvo, J. L. (1985). *The plainchant tradition of Southwestern Rus': Kiev-Lviv-Subcarpathian Rus'* [PhD Dissertation, The Catholic University of America].
- Kyiv, Ukraine. <https://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000281> [in Old Slavonic].
- Kachmar, M. (2015). Muzychna forma kondaka: Vid znaka do pryntsyphu [Musical structure of kondak: From sign to music principle]. *Ukrainian music*, 4(18), 25–33 [in Ukrainian].
- Levy, K. (1966). Die slavische Kondakarien-Notation [The Slavic Kondakaria notation]. In L. Mokry (Ed.), *Anfänge der Slavischen Musik* [Beginnings of Slavic Music] (pp. 77–92). Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften. <https://storage.ning.com/topology/rest/1.0/file/get/9126568254?profile=original> [in German].
- Lihus, O. M., & Lihus, V. O. (2019). Teoretychni aspekty problemy stylu v muzykoznavchyykh doslidzhenniakh XX – pochatku XXI stolittia [Theoretical aspects of the style problem in the musicological research of the 20th – the beginning of 21st century]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, 106–111. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172685> [in Ukrainian].
- Myers, G. (Comp.). (1994). *The Lavrsky Troitsky Kondakar*. Heron Press [in English].
- Myers, G. (2009). *A Historical, liturgical and musical exploration of kondakarnoie pienie: The deciphering of a medieval Slavic enigma* (E. Toncheva & S. Kujumdzieva, Eds.). Cyrillo-Methodian Research Centre at the Bulgarian Academy of Sciences [in English].
- Polotnyuk, I. (1902). *Napevnik" Tserkovnyi: Po obrazu peniya Galitsko-Russkikh tserkvei* [Church Chanter: Based on the singing of the Galician-Russian churches]. Tipografiya Dzhulyn'skogo [in Church Slavonic].
- Reynolds, S. (1980). *The Lesser Znamennyj and Kiev Chants their Carpathion Counterparts: The Stichiry Samohlasnyja* [PhD Dissertation, University of Oregon] [in English].
- Roccasalvo, J. L. (1985). *The plainchant tradition of Southwestern Rus': Kiev-Lviv-Subcarpathian Rus'* [PhD Dissertation, The Catholic University of America] [in English].
- Shevchuk, O. (1995). Kyivskyi naspiv u konteksti bahatorozspivnosti (za materialamy pivchykh knykh XVI–XVIII stolit) [Kyiv chant in the context of multi-song (based on the materials of half-books of the 16th–18th centuries)]. In A. Ivanytskyi (Ed.), *Zbirnyk naukovykh i naukovo-metodychnykh prats kafedry folkloru ta etnografii* [Collection of scientific and scientific-methodological works of the Department of Folklore and Ethnography] (pp. 86–107). Kyivskyi derzhavnyi instytut kultury [in Ukrainian].
- Shevchuk, O. (2008). Serbski i bolharski redaktsii pivdenoslovianskykh pisnespiviv v ukrainskii i biloruskii tserkovno-spivatskii praktytsi XVII
- Antonowych, M. (1990). *Ukrainische geistliche Music: ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas* [Ukrainian Sacred Music: A Contribution to Church Music of Eastern Europe]. Komitee des Wissenschaftlichen Kongresses zum Millenium des Christentums in der Ukraine, Ukrainische Freie Universität [in German].
- Bokshai, I. V., & Malinich, I. I. (Comps.). (1906). *Tserkovnoe Prostopenie* [Church Simple Singing]. Ungvar" [in Church Slavonic].
- Dol'nitskii, I. (Comp.). (1894). *Glasopesnets', ili Napevnik" tserkovnyi: Po obrazu obshchaishemu peniya Galitsko-Ruskikh" Tserkvei* [Glasopesnets, or Church Chanter: According to the image of the general chant of the Galician-Russian Churches]. Tipografiya Stavropigiiskogo instituta [in Church Slavonic].
- Doneda, A. (1999). Hyperstases' in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation: Relationscips and Interchangeability. In C. Troelsgård (Ed.), *Palaeobyzantine Notations* (Vol. 2, pp. 23–36). Brediusstichtung [in English].
- Floros, C. (2009). *The origins of Russian music: Introduction to the kondakarian notation*. Peter Lang [in English].
- Hannick, C. (2009). Le Kontakion dans l'histoire de la musique ecclésiastique byzantine [The Kontakion in the history of Byzantine ecclesiastical music]. *Ostkirchliche Studien*, 58, 57–66 [in French].
- Ihnatenko, Ye. (2010). Poniattia "perevod" u konteksti ukraino-biloruskoho hretskoho "napivu" XVI–XVIII stolit [The concept of "translation" in the context of the Ukrainian-Belarusian Greek "half" of the 16th–18th centuries]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(8), 86–98 [in Ukrainian].
- Irmolohion (Supraslskyi)* [Irmologion (Supraslsky)]. (1598–1601). (Fund 1 Rukopysni knyhy, Storage Unit 5391), Vernadsky National Library of Ukraine,

- stolittia [Serbian and Bulgarian editions of South Slavic hymns in Ukrainian and Belarusian church singing practice of the 17th century]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 78, 105–125 [in Ukrainian].
- Terletska, L. (2010). Kondak "Vzbranoi voievodi" u bohosluzhinni Tserkvy skhidnoho obriadu [Kondak "Elect Voivode" in the liturgy of the Church of the Eastern Rite]. *Newsletter Precarpathian University. Art studies*, 19–20, 185–195. <http://lib.pnu.edu.ua/files/Visniki/visnyk-myst-2010-19-20.pdf> [in Ukrainian].
- Tsalai-Yakymenko, O. S. (2002). *Kyivska shkola muzyky XVII stolittia* [The Kyiv School of Music of the 17th Century]. Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Voznesenskii, I. (1891). *Osmoglasnye rospevy trekh" poslednikh" vekov" Pravoslavnoi russkoi tserkvi: Ch. 2. Bolgarskii rospiev* [The Chants of the Octoechos of the last three centuries of the Orthodox Russian Church: Pt. 2. Bulgarian chant]. Tipografiya S. V. Kul'zhenko [in Church Slavonic].
- Yurchenko, M. (2022). Rizdviani kondak "Diva dnes Presushchestvennoho razhdaet" M. Lysenka: Tekhnichna kharakterystyka, vykonavski osoblyvosti [M. Lysenko's Christmas kontakion "Today the Virgin gives birth to the Transcendent One": Technical Characteristics, Performance Features]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(2), 162–177. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269645> [in Ukrainian].
- Zhulkovskyi, B. Ye. (2015). *Zhanr kondaka v ukrainskomu tserkovno-monodii nomu spivi XV–XIX stolit* [The genre of kontakion in the Ukrainian ecclesiastic monody singing of the 15th–19th centuries] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Zhulkovskyi, B. Ye. (2019). Sakralna monodiia Vizantii ta Kyivskoi Rusi yak zasib dukhovnoho rozvytku molodi [The sacral monody of Byzantium and Kyivan Rus as a means of youth spiritual development]. *Art and Education*, 4(94), 2–6. <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2019-4-2-6> [in Ukrainian].
- Zhulkovskyi, B. Ye. (2021a). Mizhzhandrova dyfuziia u pravoslavni himnografii (na prykladi pisnespiviv troparnoi subsystemy) [Intergenred diffusion in orthodox hymnography (On the example of canticles of the troparion subsystem)]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(50), 64–78. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233116](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233116) [in Ukrainian].
- Zhulkovskyi, B. Ye. (2021b). Retseptsiiia hreko-vizantiiskoho papadychnoho ta kyievo-ruskoho kondakarnoho zhanrovkykh styliv v ukrainskii sakralnii monodii XV–XXI stolit [Reception of Greco-Byzantine papadic and Kyivan-Ruthenian kondakarion genre styles in the Ukrainian sacred monody of the XV–XXI centuries]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 2(21), 173–184. <https://doi.org/10.33287/222135> [in Ukrainian].
- Zhulkovskyi, B. Ye. (2022). Semitsko-syriiskohretsnyi kondak i kyievo-ruskyi kondakarnyi spiv u zakhidnoievropayskii ta amerykanskyi vizantynistytsi y paleoslavistytsi [Semitic-Syrian-Greek kontakion and Kyivan Rus kondakarion singing in Western European and American Byzantine and Paleoslav studies]. *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 28, 404–420. <https://doi.org/10.15407/rksu.28.404> [in Ukrainian].

Stylistic Variety of Ukrainian Church Monody Singing (on the Example of the Kontakion Genre)

Bohdan Zhulkovskyi

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to reveal the stylistic variety of the sacred monody of Kyiv Metropolis over the thousand-year history of development (on the example of the kontakion genre). *Results.* The history of the kontakion presence in the Ukrainian church singing tradition is divided into four periods: 1) 11th–14th centuries — melismatic kontakia were recorded in Kondakarions, and syllabic kontakia — in notated or unnotated Menaions and Triodions; 2) 15th – first half of the 16th centuries — kontakia were recorded exclusively in unnotated manuscripts and old prints; 3) since the middle of the 16th century, kontakia were presented in neumes and staff-notation Heirmologions, as well as in unnotated Anphologions, Menaions and Triodions (they contained special diacritical symbols); 4) since the second quarter of the 19th century, hymns appeared in notated Glasopisntsi, Napivnyky, Prostopiniia, Pisoslovy (created in Ukraine and abroad) and in unnotated coded messages (Octoechos, Menaions, Triodions, Post and Tsvitni). *The scientific novelty* consists

in the following: 1) ascertaining the stylistic variety of liturgical singing art of Kyiv Metropolis during its long term history; 2) grounding the duration and consistency of the process of monody singing in Ukrainian lands from the Palatine era to the modern times; 3) determining styles and chants typical of Ukrainian kontakia (kontakarion and prominent in the Middle Ages; Kyiv, Greek and Bulgarian in the early modern era; Galician and Transcarpathian in the 19th–21st centuries); 4) confirming a stylistic heredity between the kontakarion (papadic) style and the Bulgarian chant, which was present in the Ukrainian staff-notation Heirmologions; 5) observing an oral tradition of transmission of monodic chants (echos, podoben), which existed simultaneously to the written record of the kontakion during all its history. *Conclusions.* In spite of significant changes in the degree of singing (melismatic, neumatic, syllabic), manner and method of performance (responsorian, hymnic) and methods of fixation (neumes, staff-notation, without notation), kontakia preserved a monodic composition, that helped spiritual people to praise God “with one mouth and one heart”.

Keywords: monophonic singing; kontakion genre; papadic style; kontakarion style; Kyiv chant; Greek chant; Bulgarian chant

Відомості про автора

Богдан Жулковський, кандидат мистецтвознавства, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8435-5201, e-mail: eisodikon@gmail.com

Information about the author

Bohdan Zhulkovskyi, PhD in Art Studies, Associate Professor, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8435-5201, e-mail: eisodikon@gmail.com



Інтелектуальний контекст у сонаті для альтгорна (валторни або саксофона) з фортепіано П. Гіндеміта

Марія Оболенська

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

Анотація. *Мета статті* — виявити приховані елементи інтелектуального пазла в сонаті для альтгорна з фортепіано Пауля Гіндеміта, які впливають на моделювання сюжетно-сміслового виміру твору. *Результати дослідження.* Виявлено приховані сенси, які композитор зашифрував у нотному та вербальному текстах. Так, у другій частині сонати висвітлено код абетки Морзе, подано варіанти його тлумачення, що допомагає виконавцям і слухачам розкрити секрети інтелектуального контексту твору. З'ясовано, що Пауль Гіндеміт, знавець і поціновувач образотворчого мистецтва, залучив у свою музику акронім, який запозичив у швейцарського живописця XVI ст. Ніклауса Мануеля Дойча. Композитор зробив це не за допомогою назв нот, а завдяки ритмічному паттерну, що є репрезентантом коду Морзе. Враховуючи воєнний час, в якому створювалася Соната (1943 р.), використання абетки Морзе є символічним. *Наукова новизна.* Вперше в українському музикознавчому середовищі конструюється змістовий шар сонати для альтгорна з фортепіано Пауля Гіндеміта, який є втіленням інтелектуального підходу композитора до створення музичних опусів. Запропоновано адаптацію вірша П. Гіндеміта українською мовою. Проаналізовано літературний текст, у якому композитор означив ідейну фабулу сонати — зіткнення «величного минулого» й «метушливого сьогодення». Оскільки сам композитор запропонував варіабельність солуючого інструмента, розглянуто, яким чином використання валторни й саксофона замість альтгорна впливає на інтерпретаційні інтенції виконавців. *Висновки.* На основі виявлених підказок, які криються не тільки в словах, ритмах, інтонаціях та індивідуальному баченні форми твору, а й у виборі солуючого інструмента, в назві якого прихована цікава гра слів, змодельовано сюжетно-смісловий вимір Сонати.

Ключові слова: творчість Пауля Гіндеміта; камерна соната; музична інтерпретація; ансамблеве виконавство; інтелектуальний контекст музичного твору

Для цитування

Оболенська, М. (2024). Інтелектуальний контекст в сонаті для альтгорна (валторни або саксофона) з фортепіано П. Гіндеміта. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 100–107. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318361>

Вступ

Музика Пауля Гіндеміта стала широко відомою не за свої естетичні переваги, а завдяки іншому виміру задоволення — інтелектуальному. Математично-теоретичний підхід до поліфонії, конструювання форми твору як архітектурної споруди, філософські інтенції, закодовані в музичному тексті — все це є відмінною рисою індивідуального стилю німецького композитора. Виконуючи твори П. Гіндеміта, надважливим завданням постає розуміння інтелектуальних завдань і головоломок, зашифрованих композитором, без чого інтерпре-

тація його музики просто неможлива. В царині камерної музики П. Гіндеміт створив сонати майже для всіх інструментів симфонічного оркестру із супроводом фортепіано. Кожна камерна соната унікальна як за змістом, так і за формою.

Соната для альтгорна (1943 р. написання) посідає важливе місце серед інших камерних композицій. Ця соната є інтелектуальною грою з шифрами й відсиланнями, в яку композитор запрошує зіграти виконавців (а з їх допомогою й слухачів). Музика сонати є зразком дорослого мистецтва, в якому порушуються філософські питання екзистенційного характеру.

«Родзинкою» сонати є вірш, створений самим композитором, який визначив місце твору між третьою та четвертою частинами циклу. Вірш може трактуватися і як розгорнутий епіграф до фіналу, і як самостійна не музична частина твору. Зі слів вірша випливає ідейна фабула сонати, що ґрунтується на зіставленні минулого й сучасності. Композитор залучає літературний текст для додавання філософської глибини й символічного змісту своїй музиці, що допомагає розширити межі суто музичного вираження, надаючи твору концептуальної ідейної основи.

Однією з енігм сонати є захований у другій частині код абетки Морзе. Символічним є те, що в рік написання сонати використання абетки Морзе було надпопулярним у контексті війни, а сам композитор натякає на неї словами свого вірша про «напругу в мідних дротах», якими на той час відбувалася передача інформації. Занурення в здогадки дослідників творчості П. Гіндеміта дає змогу наблизитися до розшифрування змісту таємного послання автора.

Аналіз попередніх досліджень. Творчий і життєвий шлях німецького композитора неодноразово ставав предметом музикознавчих досліджень. У контексті вивчення проблематики статті варто навести роботи В. Ю. Батанова (2019), який дослідив творчість П. Гіндеміта з позиції її універсалізму, що проявляється в єдності наукової й композиторсько-виконавської сфери. Автор стверджує, що: «не "правда почуттів" або "правда характеру" становить основу вираження в його музиці, але правда ідеї і Віри (позаконфесійного й навіть позацерковного вирішення) представляє суттєву значеннєвість його творів» (с. 291). Серед головних виразників стилю П. Гіндеміта автор виділяє марш-крок як «знак того, що Повинно Бути», в результаті чого «... істинно особистісним виявляється надособистісний стрижень установки індивіда» (с. 291). Така глибока філософія скеровує виконавців музики німецького митця до занурення в багатозаровість та багатовимірність музичного мистецтва Новітньої історії.

Один із важливих складників композиторського стилю П. Гіндеміта, а саме техніку *ракоходу*, досліджує Н. Гнатів (2014). Аналізуючи технічні та семантичні аспекти, авторка резюмує, що *ракохід*, як різновид музичного паліндрому, закономірно приваблював композитора — професіонала у сфері інтелектуальних головоломок.

Окремі камерні сонати досліджено в наукових статтях О. Андріянової (2019), С. Дікарева (2021), в дисертаціях О. Дубки (2020), С. Вайлдмана (Wildman, 2014), Л. Ленсдаун (Lansdown, 2004), Б. Тейлор (Taylor, 2017). Цікавими є мате-

ріали буклета Концертної програми *The Library of Congress* (2015–2016), присвяченої пам'яті Бориса й Соні Кройт (Brown, 2015). У буклеті стисло подано історію й умови створення сонати для альтгорна, а також представлено структурний аналіз тематичного матеріалу сонати. Протягом 2018–2019 рр. провідні європейські музиканти записали всі камерні сонати П. Гіндеміта для духових інструментів із фортепіано. Стислий, але змістовний опис всіх творів надав музикознавець Марко Мойраї (Moiraghi, 2021). Питання залучення П. Гіндемітом маловживаних інструментів висвітлює у своїй дисертації Карен Вайлі (Wylie, 2002). Автор ґрунтовно досліджує популярну в часи життя П. Гіндеміта філософію *Gebrauchsmusik*, що була спрямована на створення музики утилітарного характеру. Німецький музикознавець Вальтер Сальмен (Salmen, 1969) докладно аналізує використання П. Гіндемітом старих німецьких мелодій, згадуючи й про Сонату для альтгорна.

Тему містерії в альтгорновій сонаті Пауля Гіндеміта розкриває американська дослідниця Дженіфер Гемкен (Hemken, 2015), яка говорить про деякі «енігми і аномалії» сонати. Ця наукова праця водночас із практичним досвідом виконання сонати послугувала рушієм для нашого дослідження.

Мета статті полягає у виявленні прихованих елементів інтелектуального пазла в сонаті для альтгорна з фортепіано Пауля Гіндеміта, які впливають на моделювання сюжетно-сміслового виміру твору.

Результати дослідження

Німецького композитора-неокласика Пауля Гіндеміта неабияк захоплювала естетика епохи Ренесансу й Бароко. В часи, коли композитор працював професором композиції в берлінській консерваторії (Hochschule für Musik Berlin, 1927–1937), він тісно спілкувався з віолончелістом Е. Фюерманом (Emanuel Feuermann) та піаністом А. Шнабелем (Artur Schnabel), які були всесвітньовідомими прихильниками старовинної музики. А згодом, коли П. Гіндеміт став професором Єльського Університету (Yale University), він запровадив спеціальну навчальну програму зі старовинної музики, пропагуючи гру на автентичних інструментах; нерідко виступав як віртуозний виконавець не лише на скрипці й альті, а ще й на бароковій віолі дамор (viola d'amore). Його пристрасть до Німецького Ренесансу вилилась у створення опери «Художник Матіс» (Mathis der Mahler, 1938), у якій композитор зображав жит-

тя й страждання Матіаса Грюневальда (Matthias Grünewald), великого майстра епохи Відродження.

Окрім опери та шедевра фортепіанного мистецтва «Ludustonalis», ім'я Пауля Гіндеміта тісно асоціюється з камерними сонатами. Двадцять шість камерних сонат створено в період між 1935 та 1955 рр. Одним із цікавих для аналізу зразків є соната для альтгорна з фортепіано, яка виділяється з-поміж інших сонат наявністю віршованого епіграфа, що міститься перед фінальною частиною композиції. Такий оригінальний хід привертає як виконавську й слухачку, так і дослідницьку увагу.

Соната Пауля Гіндеміта для альтгорна з фортепіано складається з чотирьох частин та вірша. Сонатний цикл є репрезентантом жанру барокової сонати. Дослідниця Дж. Гемкен (Hemken, 2015) однозначно класифікує жанр сонати як церковну сонату (*sonatadachiesa*) (р. 14). Але, на нашу думку, форму сонати не просто однозначно класифікувати, бо вона відображає типові ознаки барокової сонати, в жанрових рамках якої можна побачити елементи як сонати *dacamera*, так і *dachiesa*. В структурі «повільно-швидко-повільно-швидко» друга частина циклу викладена *fugallegro*, що типово для церковних сонат. А четверта частина вже не є фугою й насичена танцювальними ритмами, що типово для світської камерної сонати. Для всього циклу наявним є широке залучення поліфонічних технік, які майстерно переплітаються з доволі вільним трактуванням танцювальності, але на протигагу світській сонаті короткі мотиви й прості мелодії майже відсутні (винятком є тема псевдостаровинної пісні, яка проводиться солюючим інструментом в четвертій частині сонати). З іншого боку, в сонаті для альтгорна завдяки саме танцювальності можна помітити ознаки сюїтності, де функціонально перша частина може відігравати роль прелюдії, друга — алеманди, третя — сарабанди й четверта — жиги, а вірш виконує функцію речитативу. Але, враховуючи те, що П. Гіндеміт означив жанр твору саме як соната, всі наведені спекуляції можуть слугувати лише для кращого проникнення виконавців у смисловий шар твору. Як зазначає дослідник В. Батанов (2019), аналізуючи сонату П. Гіндеміта для контрабаса з фортепіано: «У побудові тричастинного циклу Хіндеміт дотримується загального критерію сонатно-сюїтної конструкції, типової для німецької традиції, при тому, що, в принципі ігнорується конкретика традиційного трактування кожної зі складових частин» (с. 293). Єдине, що можна відзначити напевно, це індивідуальне трактування форми німецьким композитором, що стало як важливою рисою його авторською стиллю, так і течії неокласицизму в музиці загалом.

Перша частина сонати (*Ruhigbewegt*) написана в тричастинній репрізній формі АВА. Протягом всієї частини фортепіано вторить солісту — то виступаючи як відлуння, то нашаровуючись канонно, утворюючи типову для стиллю композитора «терпку» поліфонію, наповнену кватро-квінтовими інтонаціями. Спокійна в русі, ця частина ще не містить тих інтонаційних ребусів, які виконавцю треба буде розгадувати впродовж наступних розділів циклу.

Друга частина (*Lebhaft*) також написана у тричастинній репрізній формі. Дві теми, які виконують умовно роль головної й побічної, конструюються з типових кватро-квінтових гіндемітівських інтонацій та наділені стрибково-танцювальним характером. Найцікавішою знахідкою цієї частини представляється ритмічний мотив, який звучить у середньому розділі форми й завдяки метричній нерівномірності сприймається як спотворений та неправильний (Рис. 1).



Рис. 1. П. Гіндеміт. Соната для альтгорна й фортепіано. II частина.

Така ритмічна модель є дуже незручною для виконавців через додаткову (зайву) чверть у кінці кожного чотиритакту. Цей ритмічний паттерн вжитий композитором не безпідставно, а являє собою код абетки Морзе: —.—.—.—.—, що дорівнює літерам NKAW з німецького алфавіту. Вперше це помітив французький дослідник Бруно Гуссе (Bruno Gousset) у 1990 р. (Hemken, 2015, р. 16). Оскільки в момент написання сонати (1943 р.) Друга світова війна була в гострій фазі, а П. Гіндеміт дуже болісно переживав ці події, перебуваючи в еміграції через своє критичне ставлення до нацистського режиму в тогочасній Німеччині, дослідник Б. Гуссе пов'язав залучення коду Морзе саме з воєнними реаліями. Але пізніше цей автор знайшов зачіпки в малюнках швейцарського художника шістнадцятого століття Ніклауса Мануеля (1484–1530). На двох малюнках Н. Мануеля, «Нерівна пара» (1510 р.) та «Дівчина з розпаланим волоссям» (1507–1515 рр.), які зберігаються в Базельському художньому музеї, можна знайти надпис «NKAW», який розшифровується як *Niemandkannalswüssen* — Ніхто не може знати все (Рис. 2).



Рис. 2. Н. Мануель «Нерівна пара»(1510 р.); «Дівчина з розпатланим волоссям» (1507–1515 рр.).
Базельський художній музей (Manuel, 1510, 1514/1515).

Версія з акронімом здається правдоподібною, враховуючи те, якою мірою П. Гіндеміт цінував художнє мистецтво, а також знаючи його захоплення мистецькими надбаннями епохи Відродження. Художник Ніклаус Мануель доволі часто використовував різні акроніми у своєму живописі, що могло привабити П. Гіндеміта — любителя інтелектуальних ігор. Пропонуємо ще одну спекуляцію стосовно розшифровки акроніму. Якщо під аббревіатурою NKAW мати на увазі *Niemandkannalswissen* (Ніхто не може знати все), то це вказує на обмеженість людських знань. Відомо, що в часи, коли жив і творив Ніклаус Мануель, був популярний сценічний персонаж Ніхто (Niemand), який робив жартівливі проповіді, а згодом став уособлювати в одному образі і Ніщо, і Все. Тому акронім NKAW також можливо розтлумачити як *Niemandkannalleswissen* (Ніхто може знати все), де Ніхто виступає у філософській ролі Всього (Бога, Всесвіту тощо).

Ритмічний мотив, що пропонує П. Гіндеміт, значно легше виконувати, якщо замість гри звичних тривалостей представляти, що засобами музичного інструмента передаєш код Морзе. У цьому разі остання чверть мотиву сприймається як виправдана в інтонаційно-фабульному розвитку, а не зайва.

Окрім гри слів, в альтгорновій сонаті наявна й гра чисел. Американська дослідниця Дж. Гемкен (Hemken, 2015) наводить цікаві матеріали стосовно нумерології в опері «Художник Матіс» П. Гіндеміта, де особливо містикою наділяються цифри 11 та 5 (р. 24). Якщо порахувати всі мотиви NKAW

у другій частині сонати для альтгорна, то бачимо, що фортепіано виконує цей ритмічний малюнок 11 разів, а солюючий інструмент — 5 разів. Хоч така математика жодним чином не впливає на інтерпретацію твору, та вона демонструє спосіб композиторського мислення німецького митця.

Третя частина сонати (*Sehrlangsam*) також має цікаві композиційні рішення. Так, наприклад, починаючи з інтонаційно доволі напруженого й похмурого діалогу інструментів, у фортепіанній інтерлюдії чітко схоплюється вплив американського спірічуелсу. Така стилістична аллюзія пояснюється перебуванням композитора в еміграції в США, де і створювалась ця соната. Та найцікавішим є те, як композитор працює з кульмінаційним піком, який в партії солюючого інструмента настає на долю раніше, ніж у фортепіано. Тому кульмінація третьої частини сприймається як деформована в несподіваному місці.

Четверта частина (*Lebhaft*) фіналізує сонатний цикл. Вона починається з великого фортепіанного соло, яке викликає «... відчуття хаосу, тривоги та темряви, символізуючи неспокійне сьогодення» (Brown, 2015, р. 4). Коли після тривалої паузи нарешті вступає соліст, його тема звучить різким контрастом з попереднім матеріалом. Розмір змінюється з 9/8 на 6/8, в якому проводиться неспішна псевдонародна мелодія, яка схожа на більшість стандартних валторнових творів епохи романтизму. В репризі соліст продовжує виконувати цю мелодію, тоді як фортепіано повертається до «метушливості». Композитор нашаровує два різні розміри

(6/8 та 9/8) один на одного, вони доволі гармонійно поєднуються в єдину концепцію сонати — протиставлення минулого й сьогодення.

На перетині третьої та четвертої частин міститься вкрай важливий елемент композиції — вірш, складений композитором. Він є невід’ємним складником загальної концепції сонати й дає ключ до розуміння глибинних смислів, на яких і конструюється вся архітектоніка твору. Оригінал закономірно написаний німецькою мовою, в якому кожне слово ретельно підібране П. Гіндемітом. Існує англomовний переклад, у якому збережено структуру й зміст першоджерела, і майже ідентичний переклад французькою мовою. Також є російськомовна адаптація вірша, що міститься в радянській редакції нот. Вона передає загальний зміст, але в ній превалює художній складник збереження й передачі слів оригіналу. Перекладів іншими мовами на момент написання статті не знайдено. Пропонуємо адаптацію вірша українською мовою, що є перекладом оригінального й англomовного текстів із творчим пошуком лексем, які б не тільки передавали зміст, а й відповідали законам жанру «білого вірша» з аудіальною милозвучністю української мови.

ПОШТОВИЙ РІГ

Соліст:

В метушливому сьогоденні звук рогу
наче аромат давно зів’ялих квітів,
чи мов знебарвлена стара тканина,
чи вирвані листки пожовклих фоліантів.
Чи не здається нам звук рогу
дзвінким візитом з тих часів,
коли галопом коней
швидкість виміряли,
а не напругою у мідних проводах.
Він гість із тих давен,
коли, щоб щось нове пізнати —
нові країни підкоряли,
а не підручника сторінки.
Якусь меланхолійну тугу
навіює нам рогу звук чарівний...

Піаніст:

Старе давно минуло.
Чи в цьому полягає його цінність?
З новим живемо ми —
не на багато воно краще.
Зміст щастя нам доступний лиш тією мірою,
в якій його ми здатні осягнути.
І наше головне завдання в тому,
щоб серед шуму, поспіху і плутанини
вловити й усвідомити ту тишу,
в якій і сконцентровано весь сенс буття.
Знайди його, пізнай і збережи.

Назва вірша відсилає до духового інструмента — поштового рогу, який використовували в німецьких містах і селах в епоху Середньовіччя для сповіщення про надходження нових листів і посилок, а згодом зображення поштового рогу стало міжнародним символом пошти. Дженіфер Гемкен (Hemken, 2015) у своїй дисертації, посилаючись на статтю Віллі Рафа в *Віснику Йельського* університету за 1987 р., припускає, що вибір саме поштового рогу як головного об’єкта поеми обумовлений ностальгічними почуттями німецького композитора до свого дитинства, в якому ще зберігалась традиція розвезення пошти кінними повозками та сповіщення поштарем населення за допомогою рогового сигналу (р. 11).

Нерідко музиканти виконують сонату, уникаючи декламації вірша. Вважаємо це актом виконавської недоброчесності та неповаги до публіки, яка залишається без найважливішого елементу в розумінні авторського замислу. До того ж, вербальна частина твору надає змогу музикантам трохи перепочити, переключившись на інший різновид творчої діяльності. Особливо це стосується піаніста, розгорнутим соло якого починається фінальна частина сонати.

Зі слів вірша стає зрозумілою центральна ідея, навколо якої вибудовується фабула твору — діалектика минулого й сучасності. Альтгорн — інструмент, для якого й створена соната, символізує за авторським задумом поважне минуле, а фортепіано є звуковим втіленням метушливого сьогодення. Альтгорн не є традиційним інструментом симфонічного оркестру, але є досить широко вживаним у воєнних та духових ансамблях. Його коріння сягає старовинних рогів, які, зокрема, залучалися на пошті. Хоча альтгорн є доволі молодим інструментом — сконструйований Адольфом Саксом у 1840 р. — сама його назва має символічне значення. В назві інструмента вбачаємо цікаву гру слів, де слово *althorn* може перекладатися і як альтова валторна, і як старовинний ріг (слово *alt* з німецької — старий, давній), що є одним із головних елементів гіндемітівського пазла.

Частіше як солоючий інструмент можна побачити валторну або альтовий саксофон. Виконання на альтгорні є певною екзотикою. Хоча сам композитор позначив варіабельність інструментів, саме гра на альтгорні є оптимальним варіантом з точки зору технічних труднощів. Як зазначає О. Андріянова (2019): «Характер і конструктивний вигляд хіндемітовських сонат завжди залежить від реальних можливостей інструмента, обраного для сольного виконання» (с. 52). На валторні важче виконувати віртуозні частини сонати, що нерідко диктує уповільнення темпу. Саксофон, навпаки,

провокує виконавця на швидкі темпи та певні текстові зміни. Так, фінал сонати має велику за розмірами експозицію, яку виконує сольне фортепіано. Під час гри з валторною або альтгорном така велика пауза є виправданою з огляду на загальну концепцію так і як перепочинок для амбушюра духовика. В ансамблі з саксофоном можливий інший варіант нотного тексту, в якому партія саксофона виконує віртуозну партію правої руки піаніста, що, з одного боку, спрощує життя піаністу, а з іншого — порушує змістовий складник авторського задуму, де функцію «метушливості» перетягує на себе солюючий інструмент. До того ж під час виконання сонати саксофоністом, який має читати вірш про поштовий риг, який є прашуром валторни, а не саксофона, виникає артистична дилема, слухачі втрачають повноту образів, закладених композитором. Тому важливим елементом концертного виступу стає пояснення конферансьє публіці всіх ідей і сенсів, закладених композитором у сюжет сонати. Без усвідомлення філософської повноти цього твору всіма учасниками творчого процесу виконання сонати для альтгорна з фортепіано ризикує перетворитися на порожнє відтворення нотного матеріалу.

Висновки

Унікальність композиторського стилю Пауля Гіндеміта полягає в його здатності поєднувати інтелектуальну складність із музичною ясністю та новаторським підходом до форми, гармонії та інструментування. П. Гіндеміт активно використовував старовинні форми та жанри, наповнюючи їх новим змістом, переосмислюючи їх у контексті модернізму. Мистецтво німецького Ренесансу й Бароко захоплювало П. Гіндеміта і мало неабиякий вплив на його творчість. Соната для альтгорна є яскравим прикладом втілення естетики минулих епох, де сучасні для часів П. Гіндеміта ідеї й сенси огорнуті в форму, яка за своїми композиційними ознаками є зразком старовинних жанрів.

Композитор приділяв значну увагу деталям кожного інструмента, відкриваючи нові можливості для їх використання. Оскільки альтгорн має м'який, темний тембр, який контрастує з такими інструментами, як валторна чи труба, П. Гіндеміт використовує цей специфічний тембровий колорит, підкреслюючи його особливості в діалозі з фортепіано. Як і багато інших творів П. Гіндеміта, соната для альтгорна вирізняється складною поліфонічною фактурою. Композитор майстерно використовує техніку контрапункту, створюючи складні, але прозорі музичні тексти, де голоси незалежно розвиваються, утворюючи єдине ціле.

П. Гіндеміт відомий своїм глибоким інтелектуальним підходом до музики, і Соната для альтгорна не є винятком. Музичний матеріал пронизаний загадками, які вимагають від виконавців дослідницької зацікавленості й допитливості. Так, у другій частині циклу код абетки Морзе захований у нетривіальну ритмічну структуру, яку без усвідомлення її змісту досить важко виконувати в ансамблі. Зміст фінальної частини циклу розкривається через віршований епіграф, що йому передує. Зіставлення жвавого руху фортепіанної партії з псевдонародною мелодією розміреного характеру пояснюється ідеєю навмисного зіткнення «поважного минулого» й «метушливого сьогодення». Підіймаючи одвічні екзистенційні теми, П. Гіндеміт виводить Сонату за межі суто музичних форм, підкреслюючи концептуальний вимір твору. Інтелектуальний контекст твору додає нових шарів змісту, які можуть бути інтерпретовані як символічні. П. Гіндеміт створив музику, яка не лише експериментує з інструментальними можливостями, а й кидає виклик виконавцеві й слухачеві, спонукаючи їх до глибокої рефлексії.

Наукова новизна: вперше в україномовному музикознавчому середовищі конструється змістовний шар сонати для альтгорна з фортепіано Пауля Гіндеміта, який є втіленням інтелектуального підходу композитора до створення музичних опусів. Вперше надається адаптований українською мовою вірш, який є невід'ємним складником сонати. Набуває подальшого розвитку концепція головоломок і шифрів, притаманна композиторському стилю Пауля Гіндеміта.

Перспективи подальших досліджень. Музика Пауля Гіндеміта пропонує багатий спектр дослідницьких перспектив завдяки його унікальному композиторському стилю, теоретичним працям, інноваційним підходам до музичних форм та гармонії, а також його зв'язку з історичним і культурним контекстом ХХ ст. П. Гіндеміт був відомий своїм інтересом до рідкісних і нетрадиційних інструментів. Його твори для альтгорна, валторни, труби, альта та інших інструментів залишають багато можливостей для дослідження інструментальної техніки, нових засобів вираження та пошуків прихованих смислів.

Список посилань

- Андріянова, О. (2019). Соната для труби і фортепіано Пауля Хіндеміта як зразок індивідуального стилю композитора. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(40), 47–54.
- Батанов, В. Ю. (2019). Універсалізм творчої діяльності П. Хіндеміта. *Вісник Національної академії керівних*

кадрів культури і мистецтв, 1, 290–295. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166983>

Гнатів, Н. (2014). Техніка ракоходу як один із принципів тематичної організації в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчі студії*, 32, 306–317.

Дікарев, С. Г. (2021). Жанрово-стильова специфіка сонати для контрабаса та фортепіано Пауля Гіндеміта. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 127–147.

Дубка, О. С. (2020). *Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].

Brown, N. A. (2015, December 11). Paul Hindemith, Sonata for alto horn and piano. In *Concert from the Library of Congress, 2015–2016. Program* [Brochure] (pp. 2–5). Library of Congress, Coolidge Auditorium. <https://blogs.loc.gov/music/files/2015/12/Ruske-Frautschi-Chien.12112015.PROGRAM.pdf>

Hemken, J. A. (2015). *The Mystery of the "Althorn (Alto Horn) Sonata" (1943) by Paul Hindemith* [Doctoral Dissertation, University of North Texas].

Lansdown, L. (2004). *Paul Hindemith's sonatas for viola and piano. Master of music degree* [Master's thesis, University of Stellenbosch]. SUNScholar. <http://hdl.handle.net/10019.1/50056>

Manuel, N. (1510). *Ungleiches Paar* [Image]. Artvee. <https://artvee.com/dl/ungleiches-paar#00>

Manuel, N. (1514/1515). *Die Flötenspielerin* [Image]. Artvee. <https://artvee.com/dl/die-flotenspielerin#00>

Moiraghi, M. (2021). Sonatas for wind instruments and piano by Paul Hindemith (K. Singleton, Trans.). In *Hindemith: Complete sonatas for wind instruments and piano* (pp. 4–9). Brilliant Classics. <https://www.brilliantclassics.com/media/1622022/95755-hindemith-booklet-04.pdf>

Salmen, W. (1969). "Alte Töne" und Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1, 89–122. <https://doi.org/10.2307/767636>

Taylor, B. (2017). *Tonal shift, cadence and transition in the brass sonatas of Paul Hindemith* [Master's thesis, University of Louisville]. ThinkIR. <https://ir.library.louisville.edu/etd/2658/>

Wildman, S. R. (2014). *A comparative analysis of Paul Hindemith's Sonata for bassoon (1938) and Sonata for tuba (1955)* [Doctoral Dissertation, University of Georgia]. http://getd.libs.uga.edu/pdfs/wildman_simon_r_201405_dma.pdf

Wylie, K. (2002). *Gebrauchsmusik in Paul Hindemith's works for saxophone: The place of "Konzertstueck fuer Zwei Altsaxophone"* [Doctoral Dissertation, University of Houston].

References

Andriianova, O. (2019). Sonata dlia truby i fortepiano Paulia Hindemitha yak zrazok individualnoho styliu kompozytora [Sonata for trumpet and piano of Paul Hindemith as an example of a composer's individual style]. *Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 1(40), 47–54 [in Ukrainian].

Batanov, V. Yu. (2019). Universalizm tvorchoi diialnosti P. Hindemitha [Universality to creative activity of P. Hindemith]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 290–295. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166983> [in Ukrainian].

Brown, N. A. (2015, December 11). Paul Hindemith, Sonata for alto horn and piano. In *Concert from the Library of Congress, 2015–2016. Program* [Brochure] (pp. 2–5). Library of Congress, Coolidge Auditorium. <https://blogs.loc.gov/music/files/2015/12/Ruske-Frautschi-Chien.12112015.PROGRAM.pdf> [in English].

Dikariev, S. H. (2021). Zhanrovo-stylova spetsyfika sonaty dlia kontrabasa ta fortepiano Paulia Hindemitha [Genre and style specifics of Sonata for Double Bass and Piano by Paul Hindemith]. *Aspects of Historical Musicology*, 24, 127–147 [in Ukrainian].

Dubka, O. S. (2020). *Sonata dlia trombona u tvorchoi zarubizhnykh ta ukraïnskykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolit* [Sonata for the trombone in the creative works of foreign and Ukrainian composers of the 20th – the beginning of the 21st centuries] [PhD Dissertation, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Art] [in Ukrainian].

Hemken, J. A. (2015). *The Mystery of the "Althorn (Alto Horn) Sonata" (1943) by Paul Hindemith* [Doctoral Dissertation, University of North Texas] [in English].

Hnativ, N. (2014). Tekhnika rakokhodu yak odyin iz pryntsyypiv tematychnoi orhanizatsii v instrumentalnykh tvorakh Paulia Hindemitha [Palindrome technique as one of the thematic organization principles in instrumental works of Paul Hindemith]. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv. Musicology Studies*, 32, 306–317 [in Ukrainian].

Lansdown, L. (2004). *Paul Hindemith's sonatas for viola and piano. Master of music degree* [Master's thesis, University of Stellenbosch]. SUNScholar. <http://hdl.handle.net/10019.1/50056> [in English].

Manuel, N. (1510). *Ungleiches Paar* [Unequal Couple] [Image]. Artvee. <https://artvee.com/dl/ungleiches-paar#00> [in German].

Manuel, N. (1514/1515). *Die Flötenspielerin* [The flute player] [Image]. Artvee. <https://artvee.com/dl/die-flotenspielerin#00> [in German].

Moiraghi, M. (2021). Sonatas for wind instruments and piano by Paul Hindemith (K. Singleton, Trans.). In *Hindemith: Complete sonatas for wind instruments*

- and piano* (pp. 4–9). Brilliant Classics. <https://www.brilliantclassics.com/media/1622022/95755-hindemith-booklet-04.pdf> [in English].
- Salmen, W. (1969). "Alte Töne" und Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths ["Old sounds" and folk music in compositions by Paul Hindemith]. *Yearbook of the International Folk Music Council, 1*, 89–122. <https://doi.org/10.2307/767636> [in German].
- Taylor, B. (2017). *Tonal shift, cadence and transition in the brass sonatas of Paul Hindemith* [Master's thesis, University of Louisville]. ThinkIR. <https://ir.library.louisville.edu/etd/2658/> [in English].
- Wildman, S. R. (2014). *A comparative analysis of Paul Hindemith's Sonata for bassoon (1938) and Sonata for tuba (1955)* [Doctoral Dissertation, University of Georgia]. http://getd.libs.uga.edu/pdfs/wildman_simon_r_201405_dma.pdf
- Wylie, K. (2002). *Gebrauchsmusik in Paul Hindemith's works for saxophone: The place of "Konzertstueck fuer Zwei Altsaxophone"* [Doctoral Dissertation, University of Houston] [in English].

Intellectual Context in Sonata for Althorn (French Horn or Saxophone) with Pianoforte of P. Hindemith

Mariia Obolenska

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

Abstract. *The aim of the article* is to reveal hidden elements of the intellectual puzzle in the sonata for althorn with pianoforte of Paul Hindemith, which affect the modeling of the plot and semantic dimension of the art work. *Results.* Hidden meanings that the composer encrypted in the musical and verbal texts are highlighted. Thus, in the second part of the sonata, the Morse code is shown, and options for its interpretation are presented. It helps performers and listeners to uncover the secrets of the intellectual context of the creative work. It is found out that Paul Hindemith, a proficient and a connoisseur of fine arts, included an acronym in his music that he borrowed from a Swiss painter of the 16th century, Niklaus Manuel Deutsch. The composer created this not with the help of note names, but due to the rhythmic pattern, which is a representative of the Morse code. Taking into account the wartime in which this sonata was created (1943), the use of the Morse code is symbolic. *Scientific novelty.* For the first time in the Ukrainian-speaking musicological sphere, the semantic layer of the sonata for althorn with pianoforte of Paul Hindemith is constructed. It is an embodiment of the composer's intellectual approach to creating musical opuses. An adaptation of the poem by P. Hindemith in the Ukrainian language is offered. The literary text in which the composer defines the ideological plot of the sonata, the collision of the "grand past" and the "fussy present", is analysed. According to the fact that the composer himself suggests the variability of the solo instrument, it is considered how the use of the French horn and saxophone instead of the althorn affects the performers' interpretative intentions. *Conclusions.* Based on the identified clues, which are hidden not only in words, rhythms, intonations and individual vision of the work form, but also in the choice of the solo instrument, in the name of which an interesting play on words is hidden, the plot and semantic dimension of the Sonata is modelled.

Keywords: creative work of Paul Hindemith; chamber sonata; musical interpretation; ensemble performance; intellectual context of a musical work

Відомості про автора

Марія Оболенська, кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-4044-9633, e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Information about the author

Mariia Obolenska, PhD in Art Studies, Leading Accompanist, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4044-9633, e-mail: marieobolenchik@gmail.com





Пластично-хореографічні конфігурації художніх образів у рок-опері Ю. Саєнка «Вірую»

Оксана Лань

Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна

Анотація. *Мета статті* — з урахуванням духовно-морального виховного потенціалу постановки провести мистецтвознавчий аналіз пластично-хореографічного вирішення, мізансценувань та художньо-образної символіки рок-опери «Вірую» (1993) композитора Юрія Саєнка на тексти Богдана Стельмаха в інтерпретації режисера Григорія Шумейка й хореографа-постановника Оксани Лань. *Результати дослідження.* У статті надано характеристику соціокультурному контексту постановки і пластично-хореографічному вирішенню рок-опери «Вірую», способам творення мізансцен вистав («Покайтеся!», «Розпни його, розпни!», «Біжить, біжить Марія Магдалина...»), символам художньої образності; досліджено творчість авторів мистецького проекту та виконавців головних персонажів (Йоан — Олег Лихач, Магдалина — Леся Бонковська (вокал), Юлія Левіна (танець), Фома – Віктор Морозов (вокал), Сергій Агапов (танець), Предтеча — Григорій Шумейко); висвітлено співпрацю художників-постановників сценографії (Антоніна Денисюк, Сергій Сініцин) з хореографом і режисером; в різних мізансценах визначено оригінальність застосування квадратного червоного полотна — символу художнього образу вистави. *Наукова новизна.* Уперше викладено й проаналізовано авторську концепцію О. Лань зі створення пластично-хореографічної образності рок-опери Ю. Саєнка «Вірую» (1993). *Висновки.* Духовно-моральне виховання молоді України — це основа формування світогляду української нації. Вагомим складником такого виховання є мистецтво, зокрема синтезовані сценічні твори духовного спрямування, де використано широкий спектр виразових засобів. Аналіз мізансцен рок-опери «Вірую» Ю. Саєнка дає змогу стверджувати, що творчий внесок хореографині О. Лань разом із артистами творчих колективів Львова (модерн-балет «Акверіас», камерний хор «Євшан») є важливим конструктивним складником в режисурі цього мистецького проекту, зокрема виконує формотворчі функції щодо втілення художніх образів вистави. Рок-опера за ідейним наповненням є одним з творів, що стали підґрунтям формування світогляду молоді Незалежної України.

Ключові слова: рок-опера «Вірую»; Юрій Саєнко; Оксана Лань; пластично-хореографічні конфігурації; хореографія; танець; художній образ; модерн-балет

Для цитування

Лань, О. (2024). Пластично-хореографічні конфігурації художніх образів у рок-опері Ю. Саєнка «Вірую». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 108–115. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318362>

Вступ

Сценічне мистецтво як важливий складник соціокультурного життя виконує важливу функцію духовно-морального виховання. Серед творів, що реалізовані на етапі становлення Незалежної України та пов'язані з духовним відродженням нації — рок-опера «Вірую» Ю. Саєнка (Львів, 1993). Важливою віхою історії духовного зростання молоді в Незалежній Україні є 17 вересня

1990 року, коли у Львові було утворено першу молодіжну християнську організацію «Українська Молодь — Христові» (УМХ) (Кутнів, б.д.). Згуртувавши 30 тисяч молодих українців навколо ідей духовності та збереження природи, 2–3 липня 1993 року у Львові відбувся з'їзд УМХ під гаслом «Екологія віри». За історичною довідкою організації УМХ з'їзд був присвячений 60-річному ювілею Свята «Українська Молодь — Христові», яке відбулося 1933 року і проходило під гаслом

«Блаженні ті, що не бачили й увірували». «Запам'ятався цей з'їзд також присутністю офіційного представника Риму Кардинала Бернардина. Одним із завдань на цьому з'їзді було залучення інших конфесій до творення екуменічного діалогу, оскільки УГКЦ недавно вийшла із підпілля, то потрібно було відновлювати стосунки з іншими Церквами та церковними спільнотами. На цьому з'їзді була організована досить велика культурна програма для молоді» (Кутнів, б.д.).

Однією зі знакових подій культурної програми фестивалю-з'їзду «Українська Молодь — Христіві» 1993 року став мистецький проєкт — рок-опера «Вірую» українського композитора Юрія Саєнка (Hertsyk, 2023). Християнське виховання молоді засобами мистецтва є значним складником духовного розвитку українського суспільства. Проблема актуалізується з початку 1990-х років — часів розбудови незалежної України. Збереження та вивчення мистецьких творів, зокрема рок-опери «Вірую», є важливим для відтворення поступу українського сценічного мистецтва (драми, музики, танцю та ін.).

Аналіз попередніх досліджень. Мистецтвознавці, культурологи, історики звертаються до різних аспектів розвитку сучасного українського сценічного мистецтва, зокрема хореографічного, виявляючи тенденції синтезування та прояви синкретичності. Серед таких праць дослідження Д. Бернадської (2013), А. Дем'янчука та Р. Кундаса (2019), К. Лук'яненко (2023), А. Підлипської (2017), М. Татаренко (2015) та ін. К. Мосєсова (2020), розглядаючи творчість модерн-балету «Акверіас», наводить певні відомості про участь трупи в рок-опері «Вірую». Також окремі відомості про постановку цієї рок-опери можна знайти у працях О. Лань (2019, 2024). Однак спеціальної уваги пластично-хореографічному складнику рок-опери «Вірую» критики та науковці не приділяли, що додатково підтверджує актуальність дослідження.

Мета статті — з урахуванням духовно-морального виховного потенціалу постановки провести мистецтвознавчий аналіз пластично-хореографічного вирішення, мізансценувань та художньо-образної символіки рок-опери «Вірую» (1993) композитора Юрія Саєнка на тексти Богдана Стельмаха в інтерпретації режисера Григорія Шумейка і хореографа-постановника Оксани Лань.

Результати дослідження

Прем'єра рок-опери «Вірую» відбулась 4 липня 1993 року на сцені Львівського національного

академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Сценарій вистави, поставленої для хору, балету та солістів, створений за фрагментом Євангеліє, що розповідає про момент розп'яття Христа, про віру, любов та жертвовність (Мосєсова, 2020, с. 30).

У програмці вистави зазначено авторів та виконавців: композитор — Юрій Саєнко, автор віршів — Богдан Стельмах, постановка пластики — Оксана Лань, сценографія — Тетяна Денисюк та Сергій Сініцин, режисер (та актор) — Григорій Шумейко. Задіяний Галицький камерний хор «Євшан» під керівництвом Богдана Стельмаха, хормейстер — Богдан Генгало, та Модерн-балет Оксани Лань «Акверіас». Солісти (вокал) — Олег Лихач, Віктор Морозов, Леся Бонковська. Солісти балету — Юлія Левіна, Сергій Агапов (Мосєсова, 2020, с. 87).

Вистава розпочинається монологом Предтечі (заслужений артист України Г. Шумейко) «Покайтеся!». Застиглі постаті безмовного народу (учасники хору «Євшан») не чують і не бачать Предтечі, що звертається до них. Монолог супроводжується пластичним акомпанементом (артисти модерн-балету «Акверіас») — зображенням основних гріхів людства: гордині, жадібності, хтивості, заздрості, ненажерливості, гніву та лінощів. Виразною характерною пластикою «гріховні» персонажі демонструють свою сутність, все більше народу втягуючи у вир гріха. Подієвий рад зображено вільною пластикою, частково використовується пантоміма, яка доповнена декількома характерними танцювальними позами та рухами. Безперервне «гріховне коло» закручується у вир, який зупиняє лише гучний звук церковних дзвонів. Для драматургічного акцентування сюжету вистави хореографія О. Лань застосовує прийом «стоп-кадру» в мізансцені, особливо на короткій музичній фразі — німому «голосі» Магдалини (Л. Бонковська), яка простягає руки до неба, та під час арії Іоана (О. Лихач). Відповіддю Іоану звучить арія-монолог невидимого Бога (В. Морозов). Хореографія прийомом «збільшення» переміщує людський гурт по центру вглиб сцени та ущільнює до тісного гурту, який повільно обертається проти часової стрілки. Люди згортаються в непевності, затискаючи свої вуха руками, тупотом виказують незадоволення, а незабаром і злість.

Оригінальною знахідкою в хореографічній режисурі вистави є використання червоного полотна розміром 8x8 м.кв. Дослідниця К. Мосєсова (2020) зауважує: «Цікаво відмітити, що для відтворення різних мізансцен і передачі настрою певних епізодів вистави Оксаною Лань було використано червоне полотно, запропоноване художниками-постановниками в якості допоміжного елемента.

Та в процесі над постановкою воно перетворилось у справжній художній образ вистави: полотно використовувалося як шлях, яким біжить Марія Магдалена; як криваве море, що накривало народ, яке «стелив» цар Ірод, страчуючи невинних або невинних йому людей» (с. 50).

В епізоді вистави «Розпни його, розпни!» (хор «Євшан», модерн-балет «Акверіас») тісна людська маса, погрозливо розмахуючи кулаками, атакує авансцену та, розсипавшись в дві сторони, розкриває на підлозі полотно «червоного квадрату», на який ходою з акцентом на одну ногу заходить балетна група в чорних костюмах. Дзеркало сцени миттєво перетворюється на кроваву пательню або безодню під ногами завдяки контрасту червоного та чорного кольорів.

Танцювальний фрагмент створено в агресивній і жорсткій манері та підсилено виразними підтримками в парах, дещо аб'юзного характеру. Характерним жестом в епізоді є підняті над головою руки артистів балету, які утворюють натягнутий лук або спис, що приготували до кидка: права рука витягнута вгору на 45 градусів (в діагональ, праве плече подано вперед за рукою). У цей час ліва рука зігнута в лікті на рівні лівого плеча. Хореографією застосовано положення рук за принципами джаз-танцю. Цей жест проходить лейтмотивом протягом всього дійства, стає символічним.

Хор та актори мімансу піднімають червоне полотно та накривають ним людську масу, негайно створюючи образ «червоної гори», яка «дишає», а точніше, Голгофи, над якою видніються приречені на розп'яття жертви.

Варто зазначити, що важливою ансамблевою складовою рок-опери «Вірую» є хореографічні художні образи, створені артистами модерн-балету «Акверіас», які беруть упродовж усієї вистави, в усіх епізодах та мізансценах.

Хореографія О. Лань для створення точних образних конфігурацій використовує на лише лексику модерн-танцю; в хореографії присутні виразні положення тіла та рухи, притаманні джаз-танцю, використані пантоміма та виразна характерна акторська пластика.

Чуттєва музика Юрія Саєнка пронизує тканину вистави. Музичні теми, що характеризують головних персонажів вистави, змінюють одна одну, створюючи суцільну палітру із безпорадності, жертвності та пошуку смислів. Підхопивши музичний ряд пластичним висловом, застосовано чіткі форми положень тіла, символічні пози та жести. К. Мосесова (2020) зазначає, що була використана хореографічна лексика танцю модерн, джаз-танцю та пантоміми. Окрім

хореографії Оксаною Лань були запропоновані і введені у дію певні реквізити, які створювали художній образ рок-опери. Одним із них є «червоне квадратне полотно розміром 8 на 8 м, яке у виставі перетворюється на “море”, “розп'яття”, “Голгофу”, “могилу”» (с. 31).

В епізоді «Розп'яття» «червоно-кривава Голгофа» породжує «крабів», що виповзають, на спинах яких розпластані «люди-жертви». Повільну ходу «крабів» супроводжує пронизлива трагічність музичного ряду (Рис. 1). Розвиток музичної теми в її модуляції хореограф підсилює використанням в діагоналях сцени мізансценою з проходками і підтримками. Політ з розкритими в сторони руками в позі «ластівки» різко переривається умовною миттєвою «карою», після якої живе тіло «покидає душа», воно повисає на руках артистів балету — «руках-хрестах долі, що несе». За величезним дерев'яним хрестом, який проносять мимо, останньою пташкою «летить» Магдаліна (Ю. Левіна), закінчуючи свій політ в скорботі на колінах (Рис. 2, 3). Образність та символізм хореографічного почерку постановника спостерігаємо протягом усієї вистави, в усіх її пластично-хореографічних епізодах.



Рис 1. Голгофа. Джерело: фото автора.



Рис 2. Розп'яття (1). Джерело: фото автора.



Рис. 3. Розп'яття (2). Джерело: фото автора.

Оригінальною знахідкою в режисурі вистави є дублювання образу Магдалини у виконанні вокалістки-акторки Л. Бонковської, яка уособлює живу людську постать героїні, та солістки модерн-балету «Акверіас» Ю. Левіної, яка відтворює проявлений хореографічний образ душі Магдалини (Рис. 4).

Мізансцена починається звуком сильного вітру, його візуально підсилює акомпанемент пластики балетної групи в чорних костюмах, що зникають в кулісах, відкривши глядачеві постать «розп'ятої на хресті» Магдалини та її Душі в спільній дзеркальній пластичній позі. Скульптура роздвоюється, розділивши єдиний образ на умовно матеріальну та духовну складові персонажу.



Рис. 3. Магдалина. Виконавці — О. Бонковська (вокал), Ю. Левіна (балет). Джерело: фото автора.

Балетну варіацію супроводжує підголосок жіночого кордебалету, який доповнює звучання музичної теми, створюючи хореографічний образ скорботного жіноцтва. Використавши прийом дуальності в контрапункті, постановниця хореографії О. Лань таким чином надала можливість розширенню художнього образу, проявленню його синкретизму.

Синкретизм, за Ф. Канаком (2002), (від грецьк. *συνκρητισμός* — об'єднання) — нерозчленованість явища, якою характеризуються по-

чатковій стадії його розвитку, а також неприродна з'єднаність різнорідних елементів у певній цілісній сукупності, напр., поєднання різнорідних принципів у еклектичних філософських системах, релігійних догматів різноманітного походження в одному віровченні, різних стилів у мистецькій традиції тощо (с. 581). Визначення синкретизму (первісна нерозчленованість) у мистецтві — відсутність поділу на види (поезію, музику, танець, живопис), жанри (наприклад, не має розподілу мелодій на пісні, танцювальні, марші тощо), роди (епос, драма, лірика). Іншими словами — жанро-родовидова аморфність (Шитик, 2024).

Балетна варіація Душі та арія Магдалини ведуть діалог та воз'єднуються у фіналі в єдиній дзеркальній пластичній позі (Рис. 5).



Рис. 5. Дуальний образ Магдалини. Джерело: фото автора.

Режисер Г. Шумейко та хореографія О. Лань вдруге застосують у виставі принцип створення сценічного образу персонажа в двох різних площинах — вокалу та балету — для персонажа Фоми. Драматичну роль Фоми виконав артист театру «Не журись!», співак В. Морозов, водночас балетний образ Фоми втілює соліст модерн-балету «Акверіас» С. Агапов.

В епізоді «Біжить, біжить Марія Магдалина...» знову з'являється квадрат червоного полотна, який розстеляють на сцені, займаючи майже весь її центральний простір. Тепер червоне полотно втілює образ бурхливого «моря». В його хвилях, що здіймаються вгору, ледве видно тонку постать Магдалини. Хореограф яскраво демонструє драматичність відчаю героїні витонченістю лінії балетного соло. Біг Магдалини по колу, злегка торкаючись стопами ніг вібруючого полотна, символізує ходу по воді. Так хореограф проводить паралель з одним із чудес Ісуса Христа. Червоне полотно куполом піднімається догори, випускаючи на авансцену жіноцтво, що простягає руки

до небес. Остання хвиля «червоного моря» відко-
чується в глибину, затихає та зникає.

Художня уява хореографа підсилила сцено-
графічний складник вистави, пластичні рішення
у взаємодії з архітектонікою сценічного простору
посилили не лише візуальний ряд, а й драматичний
зміст. Серед ефектних декораційних рішень — ве-
ликий хрест, що звисав над сценою. Він став го-
ловним символом, увиразненням теми вистави та
надав відчуття загостреності конфлікту.

Художньо-образне вирішення рок-опери
«Вірую» вирізняється лаконічністю кольорової
гами: білий, червоний та чорний кольори (Рис. 6).
Їх контрастність наче відсікає все зайве та несут-
тєве: хор — у білому, балет — у чорному, Магда-
лина — в червоному. Характеристику сценічних
костюмів подає К. Мосесова (2020): «...балетом
використовувалися білі палантини — шалі, які
були одягнені то як туніки або шалі для покриття
голови людям, що давало відчуття характерного
одягу того часу і тої місцевості. Загалом балет та
солісти були одягнуті стримано, але одяг переда-
вав дух епохи» (с. 50).



Рис. 6. Модерн-балет Оксани Лань «Акверіас».
Джерело: фото автора.

Розкриваючи важливість акторського мис-
тецтва та емоційного особистісного внеску ви-
конавців та створювачів у художню реалізацію
будь-якого сценічного твору, режисер Г. Шумейко
(від 2009 року — народний артист України) в ін-
терв'ю О. Паляничці зазначив:

Ми багато дискутуємо на цю тему з колега-
ми, від яких я часто чую, що в акторській май-
стерності манеру проживання можна замінити
технічними засобами і результат буде той самий.
А я не погоджуюся. Коли в роль вкласти емоцію,
коли ввійти у підсвідомість свого персонажа, то
лише тоді починається мистецьке одкровення.
У театральному мистецтві ти або жрець, або бла-

зень. Ти або сповідуєш театральне мистецтво,
або ні. (Шумейко, 2021)

Команда постановників рок-опери «Вірую»
сповідувала принцип емоційного одкровення та
застосування широкого спектру художньо ви-
правданих засобів на всіх етапах реалізації виста-
ви. Саме такою є позиція хореографині О. Лань:
«Жага до експериментів у творчості змушує мист-
киню поєднувати суто балетне мистецтво з інши-
ми видами мистецтв, використовувати засоби теа-
тралізації та перформансу, вважаючи, що художня
цілісність спектаклю має право досягатись всіма
можливими виразними засобами» (Мосесова,
2020, с. 50).

Проаналізувавши подальший творчий
шлях створювачів рок-опери «Вірую», тоді мо-
лодих митців, а тепер вже визнаних майстрів
(Ю. Саєнко — заслужений діяч мистецтв Украї-
ни (2009) (Саєнко Юрій Ростиславович, б.д.);
Б. Стельмах — заслужений діяч мистецтв Украї-
ни, автор численних поетичних та драматичних
творів, публіцистичних нарисів (Кремь, 2015);
О. Лань — заслужений діяч естрадного мис-
тецтва України (2011) (Факультет культури і мис-
тецтв, б.д.); О. Бонковська — народна артистка
України (2013) (Президент України, 2013); О. Ли-
хач — народний артист України (2013) (Президент
України, 2013); В. Морозов — відомий музикант,
композитор, поет, перекладач (Сіромський, 2019),
можна стверджувати, що проєкт 1993 року став не
лише сторінкою їхніх біографій, а й імпульсом для
подальшого творчого зростання, загалом — важ-
ливою подією у розвитку сценічного мистецтва
України.

Висновки

Духовно-моральне виховання молоді Украї-
ни — це основа формування світогляду українсь-
кої нації. Вагомим складником такого виховання
є мистецтво, зокрема синтезовані сценічні твори
духовного спрямування, де використано широ-
кий спектр виразових засобів. Аналіз мізансцен
рок-опери «Вірую» Ю. Саєнка дає можливість
стверджувати, що втілена хореографинею О. Лань
разом із артистами творчих колективів Львова —
модерн-балету «Акверіас» та камерного хору «Єв-
шан» — є важливою об'ємною конструктивною
складовою в режисурі цього мистецького проєк-
ту, виконує формотворчі функції щодо втілення
художніх образів вистави. Рок-опера за ідейним
наповненням є одним з творів, що стали підгрун-
тям формування світогляду молоді Незалежної
України.

Наукова новизна. У статті вперше викладено та проаналізовано авторську концепцію О. Лань щодо створення пластично-хореографічної образності рок-опери Ю. Саєнка «Вірую» (Львів, 1993).

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у проведенні мистецтвознавчого аналізу проєктів релігійної тематики, відтворенні панорами розвитку сценічного мистецтва в незалежній Україні крізь призму духовно-морального виховання.

Список посилань

- Бернадська, Д. (2013). Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 7, 78–86.
- Дем'янчук, А. Л., & Кундис, Р. Ю. (2019). Створення хореографічного образу засобами пластичних і часових мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 103–109. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191348>
- Канак, Ф. (2002). Синкретизм. В В. І. Шинкарук (Ред.), *Філософський енциклопедичний словник* (с. 581). Абрис.
- Кремінь, Т. (2015). Стельмах Богдан Михайлович. В О. В. Боронь & В. Л. Смілянська (Ред.), *Шевченківська енциклопедія* (Т. 5, с. 944–945). Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка.
- Кутнів, Х. (б.д.). *Історія*. Українська молодь Христові. Взято 14 серпня 2024 з <http://umh.org.ua/about-us/history/>
- Лань, О. (2019). *Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії: методична розробка. З досвіду роботи народного художнього колективу «Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «АКВЕРІАС»*. Камула.
- Лань, О. (2024). *Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект* [Дисертація доктора філософії, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Лук'яненко, К. А. (2023). Сучасний танець у балетмейстерському мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 117–121. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286887>
- Мосесова, К. І. (2020). *Модерн-балет Оксани Лань «Акверіас»: концептуальний підхід у сучасній хореографії України*. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Підлипська, А. М. (2017). Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 36, 86–94. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157682>
- Президент України. (2013, 27 березня). *Про відзначення державними нагородами України діячів театрального мистецтва* (Указ № 163/2013). Верховна Рада України. <https://bit.ly/4gbhQLo>
- Саєнко Юрій Ростиславович. (б.д.). Український музичний світ. Взято 14 серпня 2024 з <https://musical-world.com.ua/artists/sayenko-yurij-rostyslavovych/>
- Сіромський, Р. Б. (2019). Морозов Віктор Євгенович. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 21). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-68460>
- Татаренко, М. Г. (2015). Співпраця режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 32, 100–106. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158724>
- Факультет культури і мистецтв. (б.д.). Лань Оксана Богданівна. Взято 16 серпня 2024 з <https://kultart.lnu.edu.ua/employee/lan-oksana-bohdanivna>
- Шитик, Л. В. (2024). Синкретизм. В *Велика українська енциклопедія*. Енциклопедичне видавництво. <https://bit.ly/4iJvWW6>
- Шумейко, Г. (2021, 6 травня). *На сцені або священнодій, або йди з театру* (О. Паляничка, інтерв'юер). Збруч. <https://zbruc.eu/node/105189>
- Hertsyk, Yu. (2023, 1 вересня). *Рок опера Вірую. Львів 1993. В рамках фестивалю "Українська молодь Христові"*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g6lJXkIS2Ao>

References

- Bernadska, D. (2013). Suchasna khoreohrafiia v konteksti syntezy mystetstv [Contemporary choreography in the context of arts synthesis]. *Humanities Science Current Issues*, 7, 78–86 [in Ukrainian].
- Demianchuk, A. L., & Kundys, R. Yu. (2019). Stvorennia khoreohrafichnoho obrazu zasobamy plastychnykh i chasovykh mystetstv [Creation of a choreographic character by means of spatial and temporal arts]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 103–109. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191348> [in Ukrainian].
- Faculty of Culture and Arts. (n.d.). *Lan Oksana Bohdanivna*. Retrieved August 16, 2024, from <https://kultart.lnu.edu.ua/employee/lan-oksana-bohdanivna> [in Ukrainian].
- Hertsyk, Yu. (2023, May 6). *Rok opera Viruii. Lviv 1993. V ramkakh festyvaliu "Ukrainska molod Khrystovi"* [Rock opera I Believe. Lviv 1993. As part of the festival "Ukrainian youth for Christ"]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g6lJXkIS2Ao> [in Ukrainian].
- Kanak, F. (2002). Synkretyzm [Syncretism]. In V. I. Shynkaruk (Ed.), *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Philosophical encyclopedic dictionary] (p. 581). Abrys [in Ukrainian].

- Kremin, T. (2015). Stelmakh Bohdan Mykhailovych. In O. V. Boron & V. L. Smilianska (Eds.), *Shevchenkivska entsyklopediia* [Shevchenko's encyclopedia] (Vol. 5, pp. 944–945). Shevchenko Institute of Literature [in Ukrainian].
- Kutniv, Kh. (n.d.). *Istoriia* [History]. Ukrainska molod Khrystovi. Retrieved August 14, 2024, from <http://umh.org.ua/about-us/history/> [in Ukrainian].
- Lan, O. (2019). Metody rezhysury vydovyschno-teatralizovanykh zakhodiv u khoreografii: metodychna rozrobka. Z dosvidu roboty narodnoho khudozhnoho kolektyvu "Modern-balet ta shkola-studiia suchasnoho tantsiu "AKVERIAS"" [Methods of directing spectacular theatrical events in choreography: methodological development. From the experience of the national art collective "Modern ballet and school-studio of contemporary dance "AQUARIAS""]. Kamula [in Ukrainian].
- Lan, O. (2024). *Rezhysura odnoaktoi khoreografichnoi vystavy: teoretychno-praktychnyi aspekt* [Directing a one-act choreographic performance: theoretical and practical aspects, Ivan Franko National University of Lviv] [PhD Dissertation, Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka] [in Ukrainian].
- Lukianenko, K. A. (2023). Suchasnyi tanets u baletmeisterskomu mystetstvi Ukrainy [Contemporary dance in choreographic art of Ukraine]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 117–121. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286887> [in Ukrainian].
- Mosiesova, K. I. (2020). *Modern-balet Oksany Lan "Akverias": kontseptualnyi pidkhid u suchasni khoreografii Ukrainy* [Modern ballet by Oksana Lan "Aquerias": A conceptual approach in modern choreography of Ukraine]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. M. (2017). Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia ta problemy [Repertoire of the ballet theater of Ukraine of the end of the XX – beginning of the XXI century: Typology and problems]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 36, 86–94. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157682> [in Ukrainian].
- President of Ukraine. (2013, March 27). *Pro vidznachennia derzhavnymy nahorodamy Ukrainy diiachiv teatralnoho mystetstva* [On the awarding of state awards of Ukraine to figures of theatrical art] (Decree No. 163/2013). Verkhovna Rada of Ukraine. <https://bit.ly/4gbhQLo> [in Ukrainian].
- Saienko Yurii Rostyslavovych. (n.d.). Ukrainskyi muzychnyi svit. Retrieved August 14, 2024, from <https://musical-world.com.ua/artists/saienko-yurij-rostyslavovych/> [in Ukrainian].
- Shumeiko, H. (2021, May 6). *Na stseni abo sviashchenmodii, abo ydy z teatru* [Either act sacredly on stage or leave the theater] (O. Palianychka, Interviewer). Zbruch. <https://zbruc.eu/node/105189> [in Ukrainian].
- Shytyk, L. V. (2024). Synkretyzm [Syncretism]. In *Velyka ukrainska entsyklopediia* [Great Ukrainian encyclopedia]. Entsyklopedychne vydavnytstvo. <https://bit.ly/4iJvWW6> [in Ukrainian].
- Siromskiy, R. B. (2019). Morozov Viktor Yevhenovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 21). NASU Institute of Encyclopaedic Research. <https://esu.com.ua/article-68460> [in Ukrainian].
- Tatarenko, M. H. (2015). Spivpratsia rezhysera ta baletmeistera u protsesi stvorennia baletnoi vystavy [Collaboration between director and choreographer in the process of creating a ballet performance]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 32, 100–106. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158724> [in Ukrainian].

Plastic and Choreographic Configurations of Artistic Images in the Rock Opera *Viriuu (I Believe)* by Yu. Saienko

Oksana Lan

Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to conduct an art historical analysis of the plastic and choreographic choice, mise-en-scene system, artistic and figurative symbolism of the rock opera *Viriuu (I Believe)* (1993) by a composer Yurii Saienko based on the texts of Bohdan Stelmakh, interpreted by a director Hryhorii Shumeiko and a choreographer-producer Oksana Lan, taking into account the spiritual and moral educational potential of this performance. *Results.* The article provides a description of the socio-cultural context of the performance, a plastic and choreographic choice of the rock opera *Viriuu (I Believe)*, methods of creating the performance mise-en-scenes (*Repent!*, *Crucify him, crucify him!*, *Mary Magdalene is running, running...*), and symbols of artistic imagery; creativity of the artistic project authors and performers of the main characters is studied (Ioan — Oleh Lykhach, Magdalene — Lesia Bonkovska (vocals), Yuliia Levina (dance), Phoma — Viktor Morozov

(vocals), Serhii Ahapov (dance), Predtecha — Hryhorii Shumeyko; cooperation of the scenography designers (Antonina Denysyuk, Serhii Sinitsyn) with the choreographer and director is highlighted; uniqueness of using the square red canvas as a symbol of the performance artistic image in different mise-en-scenes is notified. *Scientific novelty*. For the first time, the author's concept of O. Lan on the creation of plastic and choreographic imagery of Yu. Saienko's rock opera *Viruiu (I Believe)* (1993) is presented and analysed. *Conclusions*. The spiritual and moral education of Ukrainian youth is a basis for the formation of the national worldview. An important component of such education is art, particularly, synthesised stage works of spiritual direction, which use a wide range of expressive means. The mise-en-scene analysis of the rock opera *Viruiu (I Believe)* by Yu. Saienko makes it possible to assert that the creative contribution of choreographer O. Lan together with the artists of Lviv creative collectives (modern ballet *Aquerias*, chamber choir *Evshan*) is an important constructive component in this artistic project direction, and performs formative functions in embodiment of the performance artistic images. In terms of ideological content, the rock opera is one of the art works that became a basis for grounding the worldview of the youth in Independent Ukraine.

Keywords: rock opera *Viruiu (I Believe)*; Yurii Saienko; Oksana Lan; plastic and choreographic configurations; choreography; dance; artistic image; modern ballet

Відомості про автора

Оксана Лань, доктор філософії, Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна, ORCID iD: 0000-0001-7550-7269, e-mail: oksana.lan@lnu.edu.ua

Information about the author

Oksana Lan, DSc in Philosophy, Associate Professor, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-7550-7269, e-mail: oksana.lan@lnu.edu.ua



«Українські балети» у творчості Олексія Ратманського

Зоя Макарова¹, Ольга Білаш^{2*}

¹Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна

²Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря», Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — проаналізувати творчий доробок балетмейстера Олексія Ратманського української тематики. *Результати дослідження.* Серед трьох балетів української тематики, поставлених О. Ратманським, «На Дніпрі» (2009) виявився найменш успішним, що пов'язано з контрастуванням музичної партитури та творчого методу О. Ратманського. «Пісні Буковини» (2017) та «Елегія воєнного часу» (2022), попри відсутність прямих політичних маніфестів, стали реакцією митця на події російсько-української війни, увиразнили позицію О. Ратманського з підтримки України. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що в ній вперше комплексно проаналізовано хореографічні постановки О. Ратманського, пов'язані з українською тематикою, як-от «На Дніпрі», «Пісні Буковини», «Елегія воєнного часу». *Висновки.* Впродовж 2009–2022 рр. О. Ратманський реалізує для провідних американських балетних компаній кілька постановок, які пов'язані з культурою України: одноактні балети «На Дніпрі» та «Пісні Буковини» для Американського театру балету (Нью-Йорк); «Елегія воєнного часу» для Тихоокеанського північно-західного балету (Сіетл) (2024 року балет реалізований на сцені Національної опери України (Київ)). У балеті «На Дніпрі» на зв'язок з Україною вказує назва твору та місце дії; у музичній основі балетів «Пісні Буковини» та «Елегія воєнного часу» присутня яскраво виражена українська мелодика, яку відображено в хореографічному тексті. У лексичній складовій є вкраплення та стилізація українських фольклорних елементів. Балетмейстерські пошуки О. Ратманського спочатку були зумовлені зверненням до власного коріння та визначенням власної ідентичності, надалі на творчість митця все більше впливає політична ситуація. Балет «Елегія воєнного часу» став однією з перших мистецьких рефлексій повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року на світовій балетній сцені. Творчість О. Ратманського, видатного балетмейстера сучасності, має вагоме значення для інтеграції української культури у світове хореографічне мистецтво.

Ключові слова: Олексій Ратманський; балет «На Дніпрі»; балет «Пісні Буковини»; балет «Елегія воєнного часу»; балет; класичний танець

Для цитування

Макарова, З., & Білаш, О. (2024). «Українські балети» у творчості Олексія Ратманського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 116–123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318364>

Вступ

Творчість видатного балетмейстера сучасності Олексія Ратманського, біографія якого пов'язана з Україною (роки дитинства, перші кроки професійного артиста балету на професійній сцені Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка, перші перемоги у міжнародних конкурсах балету в якості балетмейстера, зокрема, ім. С. Лифаря в Києві та

ін.), є предметом розгляду сучасних балетознавців та арт-критиків. Його внесок у розбудову світового балетного театру важко переоцінити. І серед великої кількості постановок одного з найпродуктивніших балетмейстерів сучасності помітне місце посідають вистави української тематики. Важливо, що творчість О. Ратманського сьогодні відіграє вагому роль у справі інтегрування української культури у світове хореографічне мистецтво.

Надійшла 06.08.2024; Прийнята 12.10.2024

Стаття була вперше опублікована онлайн 23.12.2024

* Автор для кореспонденції

Аналіз попередніх досліджень. Творчість О. Ратманського останнім часом потрапляє до кола наукової рефлексії, провокуючи різноаспектні дослідження. Зокрема, до його творчості зверталися З. Макарова (2016, 2018, 2021), М. Погоріла (2014, 2015, 2016), розглядаючи період творчості в Україні, балетні вистави класичної та радянської спадщини у його постановці, ряд оригінальних вистав, але не торкаючись балетів української тематики. Певних аспектів проблеми реалізування української тематики у балетмейстерській творчості О. Ратманського торкаються М. Харсс (Harss, 2023a, 2023b), О. Хадаріна (Khadarina, 2017), А. Небесник (2023). У їхніх працях висвітлено концептуальні особливості окремих «українських балетів» О. Ратманського, виявлено деякі особливості структури та композиції творів, музичної основи, хореографічного тексту та стилю, сценографії тощо. Проте комплексного аналізу таких балетів у творчому доробку О. Ратманського та виявлення фактору впливу російсько-української війни на творчість митця зроблено не було, що й зумовило актуальність цієї наукової розвідки.

Мета статті — проаналізувати творчий доробок балетмейстера Олексія Ратманського української тематики.

Результати дослідження

Проблема публічного визнання митцями своєї ідентичності й приналежності до української політичної нації набула актуальності від початку російсько-української війни 2014 року та особливої гостроти після повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року. Але пошук «українських коренів» у діячів культури минулого, на нашу думку, є менш важливим, ніж інформування суспільства про власну позицію видатними митцями сучасності — вихідцями з України. Одним з тих, хто чітко оголосив про свою підтримку України, є видатний балетмейстер Олексій Ратманський.

О. Ратманський народився 1968 р. в Ленінграді (сьогодні — Санкт-Петербург), до десяти років жив з родиною в Києві. Професійну хореографічну освіту отримав у Московському державному хореографічному училищі, по закінченні якого повернувся до Києва і розпочав свою танцювальну кар'єру у Національному академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Впродовж 1986–1997 рр. (з перервами) виконав понад двадцять провідних партій у виставах класичного репертуару, брав участь у всеукраїнських та міжнародних балетних конкурсах (Макарова, 2021, с. 235–236). У 1993 р. отримав почесне звання за-

служений артист України. Також із Києвом були пов'язані і перші балетмейстерські експерименти. Зараз постановки О. Ратманського прикрашають репертуар майже всіх провідних балетних театрів світу, як-от Королівський балет Великої Британії, Паризька національна опера, Нідерландський національний балет, Королівський балет Данії, Королівський балет Швеції, найкращі балетні компанії Сполучених Штатів Америки тощо. Впродовж 2004–2008 рр. був художнім керівником балету Большого театру (Москва). У 2009–2023 рр. Ратманський обіймав посаду постійного балетмейстера Американського театру балету (American Ballet Theatre, АБТ), від серпня 2023 р. і до сьогодні — балетмейстер Нью-Йорк Сіті Балет (New York City Ballet, NYCB).

Для Ратманського балет «На Дніпрі» став чи не найпершою даниною та присвятою країні, в якій він провів перші роки свого життя і де, після навчання у московському хореографічному училищі, він почав свою балетну кар'єру. Це був перший прояв визнання власної української ідентичності, про яку він раніше не дуже замислювався і яка почала проявлятися лише після приїзду до Сполучених Штатів Америки, звідки балетмейстер на значній відстані зміг оцінити роль української культури у формуванні власної особистості. Саме балет «На Дніпрі» став його першою великою роботою для Американського театру балету (American Ballet Theatre, АБТ) в якості постійного балетмейстера.

Музика для цього одноактного балету була написана С. Прокоф'євим у 1930–1932 роках на замовлення Паризької Опери, керівником якої у той час вже був Сергій Лифар. Прем'єра балету відбулась у 1932 році на сцені Гранд Опера під французькою назвою «Sur le Borysthène» («На Борисфені»). С. Лифар, був не тільки балетмейстером цього твору, а й співавтором лібрето. І хоча після невдалої прем'єри балет зник з репертуару, а його партитура залишалася поза увагою до кінця ХХ ст., «На Дніпрі» став ще одним багатозначним відкриттям О. Ратманського. Символічним є те, що обидва балетмейстери, і Серж Лифар, і Олексій Ратманський, — кияни.

Сюжет балету розповідає про повернення молодого солдата до рідного села на березі Дніпра після закінчення Першої світової війни. Повернувшись додому, Сергій розуміє, що змінився і більше не кохає свою наречену Наталію, з якою обіцяв одружитися перед від'їздом на фронт. Натомість, він закохується в іншу дівчину — Ольгу, яка змушена вийти заміж за чоловіка, якого не любить. Трагедія полягає в тому, що для того, аби двоє героїв знайшли щастя, двоє інших мають

страждати. Відчуття гнитючості нависає над балетом. За визначенням самого О. Ратманського, «головна ідея — це людина, яка повертається туди, де раніше жила, і починає шукати спосіб встановити свою ідентичність у цьому місці» (Harss, 2023a, p. 256). Саме сюжет і партитура привабили нового балетмейстера АВТ — компанії, яка відома своїми сюжетними балетами, а також танцівниками, акторський хист яких є дуже переконливим.

Марина Харсс, балетний критик та авторка біографії О. Ратманського, яка спостерігала за створенням «На Дніпрі», зазначає, що балетмейстер використовував рухи з лексики класичного танцю, але вони не виглядали академічно, оскільки були забарвлені манерою автора та його музичними та драматичними ідеями (Harss, 2023a, pp. 256–261). Тонке нюансування хореографічного тексту є характерним для авторського стилю О. Ратманського. Для кожного руху існує свій нюанс, пов'язаний або з координацією, або з динамікою музичної фрази, або з драматичною інтерпретацією. Його хореографія ніколи не була рівномірною чи монотонною, навпаки, у текстурі завжди присутні прискорення та сповільнення, піки та спади. Саме через це танець завжди виглядає живим, природним та віртуозним, а також неповним сенсом та енергією.

Прем'єра балету «На Дніпрі» відбулась 1 червня 2009 року на сцені Метрополітен-опера (Нью-Йорк) під час весняного сезону трупи Американського театру балету (АВТ). Вражали чудові декорації та костюми Саймона Пастуха та Галини Соловійової: квітучі вишневі дерева, опали пелюстки яких кружляли навколо ніг танцівників, коли ті бігли. Білі огорожі, вздовж яких рухалися танцівники, створювали відчуття замкнутості та відокремленості. У нічній картині над сценою світився величезний повний місяць. Жінки були одягнені в довгі сукні, чоловіки — у простий робочий одяг, з етнічними елементами, що відсилали до місця та часу розгортання дії. Вистава була схожа на балетну драму з іншого часу. М. Харсс (Harss, 2023a) зазначає: «Декому, особливо тим, хто бачив його стильніші, абстрактні роботи для New York City Ballet, це здалося занадто традиційним. Наративні балети, особливо драми, так довго не були в моді, що люди не зовсім розуміли, що з цим робити».

Але глибшою виявилася проблема, пов'язана з партитурою С. Прокоф'єва та реакцією на неї О. Ратманського. Музика «На Дніпрі» доволі потужно створює задумливий настрій, але їй не вистачає розвитку й динаміки. Балетмейстеру довелося за рахунок хореографії просувати сюжет, ніби тягнути музику за собою. Помітно, що у деяких епізодах інтенсивність та динаміка танцювально-

го тексту дещо переважає над динамікою музичного підґрунтя. Під час постановочного процесу балетмейстер навіть засумнівався у своєму виборі, але продовжив роботу. І хоча цей балет не визнано одним з найкращих творів постановника, він став знаковим у творчому доробку О. Ратманського.

Показом вистави «На Дніпрі» Американський театр балету у 2023 році завершив осінній сезон. Через повномасштабне вторгнення росії в Україну історія про солдата, який повертається з війни і виявляє себе зміненим, набуває нового резонансу, оскільки перегукується з тим, що відбувається наразі в Україні, де багато родин роз'єднані війною (Harss, 2023b). Цього ж сезону Американський театр балету змінив офіційне написання назви балету з «On the Dniereg» на «On the Dnipro», тобто, було припинено використання транскрипції російської назви у США (*On the Dnipro*, n.d.).

18 жовтня 2017 року на сцені театру Девіда Х. Коха (David H. Koch Theater) у Нью-Йорку відбулася світова прем'єра балету О. Ратманського «Пісні Буковини» (*Songs of Bukovina*), яка стала яскравою подією осіннього сезону Американського театру балету (АВТ). Балет поставлено на музику Л. Десятникова, а саме — на добірку уривків з «Буковинських пісень» (24 прелюдії для фортепіано), які було опубліковано незадовго до прем'єри. У музичну основу фортепіанних прелюдій покладено народні пісні Буковини — історико-географічного регіону Карпат, який свого часу входив до складу Австро-Угорської імперії, після Другої світової війни був поділений між Радянським Союзом та Румунією, а нині частина цієї території входить до складу України (Чернівецька область). Строкате поєднання української, румунської, єврейської та інших культур відображено в яскравих музичних традиціях цього краю. Л. Десятников трансформувал прості фольклорні мелодії у доволі еклектичній манері, яка відображала різні музичні стилі та епохи. В одній прелюдії використано гармонії Шуберта, в іншій відчувається вплив французького імпресіонізму, а у третій присутній джазовий настрій (Harss, 2023a, p. 377).

З 24 прелюдій балетмейстером обрано лише 12 творів, які дуже різняться між собою. Сам автор зазначив, що у твору має бути єдина драматургічна лінія, і йому необхідно було створити особливу динаміку — контрастність у настрої та швидкості, й саме задля цього музичний матеріал структуровано, із дотриманням контрасту й балансу між повільним і швидким, меланхолійним і радісним, між мелодійним і дисонансним (The Center for Ballet and the Arts at NYU, 2019).

Під час роботи над балетом О. Ратманський вивчав тексти пісень, які стали підґрунтям форте-

піанних прелюдій: багато з них дуже сумні і навіть трагічні, з відсиланням до нещасливого кохання, смерті й насильства. І хоча у танцювальних епізодах немає прямих посилань на конкретні тексти, хореографія відображає їх тональність, та відчувається прямий зв'язок з народною культурою. Марина Харсс називає «Пісні Буковини» альбомом «вражень, де спалахи жаху й болу чергуються з уривками тихої краси» (Harss, 2023a, p. 380).

Балет поставлено на ансамбль з чотирьох пар і дует солістів. За своєю композиційною структурою це танцювальна сюїта, хоча в ній немає окремих частин. Всі епізоди пов'язані між собою, зокрема й вибудованими переходами між груповими танцями та сольними партіями.

Художник Моріц Юнге, спираючись на фото аутентичного буковинського вбрання, створив костюми в мінімалістичному стилі, в яких найбільшою відсилкою до регіональної приналежності є кольорова гама. Червоні костюми солістів гармонійно поєднуються з вбранням кордебалету, що витримано у пастельних тонах, а жіночі легкі шифонові сукні доповнено фартухом і яскравим паском.

Хореографія балету дуже витончена, гармонійна та елегантна навіть у тих епізодах, де музика є дисонансною. Здебільшого лексична основа ґрунтується на академічних традиціях класичного танцю, але також використано значну кількість координаційних прийомів та рухів контемпорарі (сучасного) танцю. О. Ратманський навіть академічні рухи робить виправданішими та ґрунтовнішими. Сам балетмейстер зазначає, що сучасний балет вимагає збалансованості між пальцевою технікою, яка спрямована вгору, що створює, певним чином, ідеальну гармонію ліній, та сучасними прийомами, з набагато більшою кількістю пліє і більшим контактом з підлогою (The Center for Ballet and the Arts at NYU, 2019). Також, в хореографії присутні легкі, але знакові вкраплення у танцювальний текст фольклорних елементів, як от голубець чи вихиляс, які дають чітку відсилку до української ідентичності.

Ділячись своїми враженнями від прем'єри, балетний критик Оксана Хадаріна зазначає, що майстерне володіння О. Ратманським танцювальною лексикою та беззаперечне відчуття стилю вчоргове знаходять своє відображення у кожному моменті та лейтмотиві «Пісень Буковини». Використовуючи народні мотиви, автор створює плавну, але складну та вигадливу структуру хореографічного ансамблю, композиція якої нескінченно різноманітна та візуально приваблива (Khadarina, 2017).

Ця робота є своєрідною рефлексією та відповіддю на поточну політичну ситуацію. Для балет-

мейстера було важливим, що Буковина — це частина українського світу. Після російської агресії щодо України 2014 р. (анексія Криму та окупація частини Донбасу) О. Ратманський почав відчувати сильніший зв'язок із українським походженням, своїм та дружини Тетяни. Агресивні дії росії та байдужість до цього, яку О. Ратманський відчув серед своїх російських друзів, шокували його. Політична ситуація, зростання пропаганди та напруги між двома країнами спричинили занепокоєння у митця. «Хоч ми не говоримо про це відкрито, принаймні я можу говорити за себе: мені здається правильним звертатися до України, підтримувати її певною мірою» (Harss, 2023a, p. 378).

Світова прем'єра одноактного балету «Елегія воєнного часу» відбулася 26 вересня 2022 року в Сіетлі у театрі Pacific Northwest Ballet у виконанні американських танцівників. У 2023 році вистава була представлена українськими артистами-біженцями, яких об'єднала компанія United Ukrainian ballet, що була створена за сприяння О. Ратманського (Nomans, 2022). І вже у 22 та 23 червня 2024 року балет був представлений українському глядачу у Національній опері України. Як зазначила Ілона Михницька (2024), однією з родзинок цієї прем'єри був зірковий склад виконавців: «Чотири пари на сцені — вісім прим і прем'єрів театру, тобто одні з найбільш вправних і досвідчених артистів трупи, що побачити в одній виставі зазвичай майже неможливо» (Михницька, 2024). Мова йде про Наталію Мацак, Тетяну Льозову, Ольгу Голицю, Анастасію Шевченко, Микиту Сухорукова, Ярослава Ткачука, Сергія Кривоконя та Євгена Логвиненка, який замінив Яна Ваню. Саме такий склад виконавців був обраний постановником Олексієм Ратманським з вимогою, що задіяні можуть бути лише ці артисти. Причиною заміни виконавця може бути лише людський фактор, як це сталося у випадку заміни Яна Ваня — Євген Логвиненко (Ян Ваня травмувався). Створення «Елегії воєнного часу» для артистів Національної опери було не простим. Балетмейстер не мав змоги приїхати до Києва для постановочного та репетиційного процесів, тому танцівники виїжджали до Амстердаму, де протягом лише п'яти днів працювали з О. Ратманським, потім було багато самостійної роботи вдома і дві репетиції по відео зв'язку з балетмейстером.

«Елегія воєнного часу» триває близько двадцяти хвилин. Це структурований одноактний балет, що складається чотирьох частин, різних за емоційним наповненням. Перша та четверта частини — елегійні, створені на музику одного з найвідоміших українських сучасних композиторів Валентина Сильвестрова, що поставлені як

синтез «затяжних» класичних рухів, вільної пластики і, безумовно, відображають авторський стиль постановника.

Сценографічне оформлення в цих частинах створив художник Матвій Вайсберг, друг Олексія Ратманського. Зображення окремих фрагментів розбитої статуї мають конкретний прототип — це «Ніка Олімпійська» або «Ніка Пеонія». За словами М. Вайсберга, О. Ратманський попросив, аби художник намалював богиню перемоги: «Я пішов у мюнхенський музей і там побачив цих давньогрецьких воїнів, побитих, фрагментованих, які проте три тисячі років стоять. Їх якось так розставили в музеї, як на битві. Бо фриз — це взагалі військовий стрій. От фриз Парфенона... І мене просто розплющило, бо в нас був Маріуполь у цей час... Вона називається історично “Ніка Олімпійська”, але я наразі називаю її “Ніка Маріупольська”. Вона така у нас побита, але вона — богиня перемоги» (Михницька, 2024).

Музика В. Сильвестрова та оформлення М. Вайсберга доповнюють драматичний танець артистів. Важливо наголосити на значенні першої та останньої частин балету: якщо в першій частині присутнє тривожне передчуття, що наповнює тихий сумний танець, сповнений скорботних рухів, немов рух в нікуди, то в четвертій частині відчувається водночас втома та віра в перемогу, яку символізує остання поза танцівниці, що стоїть у першому арабеску, як символ статуї Перемоги Ніки.

Друга та третя частини — це чоловічий та жіночий танці у супроводі оркестру українських народних інструментів (можливо, троїстих музик), що виконують фольклорну музику західного регіону України. В сценографії цих двох частин використані роботи знаної української художниці Марії Примаченко, що працювала в стилі наївного мистецтва. Спочатку виконують чоловічий танець, що нагадує якусь гру або жарт, дає глядачу посыл енергії та «драйвовості», нібито скеровує глядача на насмішку над ворогом. Згодом жіночий танець, де дівчата вторять чоловічий грайливості, демонструючи «сміливі батмани, сповнені жвавих, палких порухів» (Михницька, 2024). Яскравим доповненням створених образів у цих частинах є костюми, створені Моріцем Юнге.

У публікаціях сучасних мистецтвознавців наголошено, що не варто шукати в «Елегії воєнного часу» політичних закликів (Номанс, 2022; Небесник, 2023), але фактор впливу російсько-української війни на його створення заперечувати важко. Ілона Михницька зазначає: «У цьому поєднанні хореографії, музики, сценографії й енергії прим з'являється відчуття надзвичайно сродне нашій

українській натурі, вивільняється тваринна енергія, що сягає коренів прадідів... що це саме той гіперактивний стан оптимізму, на голці якого тримались усі українці в перші тижні й місяці війни» (Михницька, 2024).

Висновки

Отже, упродовж 2009–2022 рр. О. Ратманський реалізує кілька постановок для найкращих американських балетних компаній, які безпосередньо пов'язані з Україною та українською тематикою. Це одноактні балети «На Дніпрі» (2009 р.) та «Пісні Буковини» (2017 р.) для Американського театру балету (Нью-Йорк), «Елегія воєнного часу» (2022 р.) для Тихоокеанського північно-західного балету (Сіетл). Згодом останній балет був реалізований на сцені Національної опери Україна (Київ, 2024 р.). У балеті «На Дніпрі» на дотичність до української тематики вказує назва твору та місце дії. У музичній основі балетів «Пісні Буковини», «Елегія воєнного часу» присутня яскраво виражена українська мелодика, яку відображено у хореографічному тексті. У лексичній складовій є інтегрування та стилізація українських фольклорних елементів. Балетмейстерські пошуки О. Ратманського спочатку були зумовлені зверненням до власного коріння та визначенням власної ідентичності, надалі на творчість митця все більше впливає політична ситуація. Балет «Елегія воєнного часу» став однією з перших мистецьких рефлексій повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року на світовій балетній сцені. Творчість О. Ратманського, видатного балетмейстера сучасності, має вагоме значення для інтеграції української культури у світове хореографічне мистецтво.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній вперше комплексно проаналізовано хореографічні постановки О. Ратманського, пов'язані з українською тематикою, як-от «На Дніпрі», «Пісні Буковини», «Елегія воєнного часу». Отже, упродовж 2009–2022 рр. О. Ратманський реалізує кілька постановок для найкращих американських балетних компаній, які безпосередньо пов'язані з Україною та українською тематикою. Це одноактні балети «На Дніпрі» (2009 р.) та «Пісні Буковини» (2017 р.) для Американського театру балету (Нью-Йорк), «Елегія воєнного часу» (2022 р.) для Тихоокеанського північно-західного балету (Сіетл). Згодом останній балет був реалізований на сцені Національної опери Україна (Київ, 2024 р.). У балеті «На Дніпрі» на дотичність до української тематики вказує назва твору та місце дії. У музичній основі балетів «Пісні Буковини», «Елегія

воєнного часу» присутня яскраво виражена українська мелодика, яку відображено у хореографічному тексті. У лексичній складовій є інтегрування та стилізація українських фольклорних елементів. Балетмейстерські пошуки О. Ратманського спочатку були зумовлені зверненням до власного коріння та визначенням власної ідентичності, надалі на творчість митця все більше впливає політична ситуація. Балет «Елегія воєнного часу» став однією з перших мистецьких рефлексій повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року на світовій балетній сцені. Творчість О. Ратманського, видатного балетмейстера сучасності, має вагомe значення для інтеграції української культури у світове хореографічне мистецтво.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній вперше комплексно проаналізовано хореографічні постановки О. Ратманського, пов'язані з українською тематикою, як-от «На Дніпрі», «Пісні Буковини», «Елегія воєнного часу».

Список посилань

- Макарова, З. М. (2016). Балети класичної спадщини М. Петіпа – П. Чайковського у балетмейстерській інтерпретації Олексія Ратманського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 22, 159–165.
- Макарова, З. М. (2018). Балет Дмитра Шостаковича «Світлий струмок» у редакціях Федора Лопухова та Олексія Ратманського: хореографічні трансформації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 406–410. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147623>
- Макарова, З. М. (2021). Значення творчості Олексія Ратманського для становлення українського балету кінця ХХ століття. *АРТ-платФОРМА*, 4(2), 229–245. <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.229-245>
- Михницька, І. (2024, 19 липня). *Белетризоване фуете, або балет «Елегія воєнного часу»*. Сенсор. <https://sensormedia.com.ua/theatre/beletryzovane-fuete-abo-balet-elegiya-voennogo-chasu/>
- Небесник, А. В. (2023, 21 квітня). Війна та танець: на прикладі балету «Елегія військового часу» В. Сильвестрова–О. Ратманського. В. А. Підлипська (Упоряд.), *Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві* (с. 90–92). Видавничий центр КНУКіМ.
- Погоріла, М. С. (2014). Хореографічне переосмислення Олексієм Ратманським відомих зразків балетного театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 49–56.
- Погоріла, М. С. (2015). Творчість Олексія Ратманського в контексті українського балетного театру

початку 90-х років ХХ століття. *Часопис Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського*, 3(28), 98–104.

- Погоріла, М. С. (2016). Трансформація класичного танцю в авторському балетному театрі Олексія Ратманського. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2016*, 8(19), 64–70.
- Harss, M. (2023a). *The boy from Kyiv: Alexei Ratmanskys' life in ballet*. Farrar, Straus and Giroux.
- Harss, M. (2023b). *You can't go home again*. Fjord. <https://fjordreview.com/fr/blogs/all/you-can-t-go-home-again>
- Homans, J. (2022, October 17). Alexei Ratmanskys' Dance for the War in Ukraine. "Wartime Elegy" is a jagged affair, but that may be part of the point, and the result is strangely. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/24/alexei-ratmanskys-dance-for-the-war-in-ukraine>
- Khadarina, O. (2017). *Songs of Bukovina*. Fjord. <https://fjordreview.com/blogs/all/american-ballet-theatre-songs-of-bukovina>
- On the Dnipro*. (n.d.). ABT: American Ballet Theatre. Retrieved May 3, 2024, from <https://www.abt.org/ballet/on-the-dnipro/>
- The Center for Ballet and the Arts at NYU. (2019, March 4). *Songs of Bukovina: A conversation with Alexei Ratmanskys* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=weWuuqzixuM&t=3575s>

References

- Harss, M. (2023a). *The boy from Kyiv: Alexei Ratmanskys' life in ballet*. Farrar, Straus and Giroux [in English].
- Harss, M. (2023b). *You can't go home again*. Fjord. <https://fjordreview.com/fr/blogs/all/you-can-t-go-home-again> [in English].
- Homans, J. (2022, October 17). Alexei Ratmanskys' Dance for the War in Ukraine. "Wartime Elegy" is a jagged affair, but that may be part of the point, and the result is strangely. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/24/alexei-ratmanskys-dance-for-the-war-in-ukraine> [in English].
- Khadarina, O. (2017). *Songs of Bukovina*. Fjord. <https://fjordreview.com/blogs/all/american-ballet-theatre-songs-of-bukovina> [in English].
- Makarova, Z. M. (2016). Balety klasycznej spadshchyny M. Petipa – P. Chaikovskoho u baletmeisterskii interpretatsii Oleksiia Ratmanskoho [Ballets of the classical heritage of M. Petipa – P. Tchaikovsky in the choreographic interpretation of Oleksiia Ratmanskys]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 22, 159–165 [in Ukrainian].
- Makarova, Z. M. (2018). Balet Dmytra Shostakovycha "Svitlyi strumok" u redaktsiikh Fedora Lopukhova ta

- Oleksii Ratmanskoho: Khoreografichni transformatsii [Dmytro Shostakovych ballet "The Bright Stream" in Fedir Lopukhov and Oleksii Ratmanskyy versions: Choreographic transformation]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 406–410. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147623> [in Ukrainian].
- Makarova, Z. M. (2021). Znachennia tvorchosti Oleksii Ratmanskoho dlia stanovlennia ukrainskoho baletu kintsia XX stolittia [The importance of Oleksii Ratmanskyy's art for development of Ukrainian ballet at the end of the XX century]. *ART-platFORM*, 4(2), 229–245. <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.229-245> [in Ukrainian].
- Mykhnytska, I. (2024, July 19). *Beletryzovane fuete, abo balet "Elehiia voiennoho chasu"* [Fictionalized fuete, or the ballet "Elegy of wartime"]. Sensor. <https://sensormedia.com.ua/theatre/beletryzovane-fuete-abo-balet-elegiya-voyennogo-chasu/> [in Ukrainian].
- Nebesnyk, A. V. (2023, April 21). Viina ta tanets: Na prykladi baletu "Elehiia viiskovoho chasu" V. Sylvestrova – O. Ratmanskoho [War and Dance: On the Example of the Ballet "Elegy of Wartime" by V. Sylvestrov – O. Ratmanskyy]. In A. Pidlypska (Comp.), *Fenomen kulturnoi travmy v ukrainskomu ta svitovomu khoreografichnomu mystetstvi* [The phenomenon of cultural trauma in Ukrainian and world choreographic art] (pp. 90–92). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- On the Dnipro*. (n.d.). ABT: American Ballet Theatre. Retrieved May 3, 2024, from <https://www.abt.org/ballet/on-the-dnipro/> [in English].
- Pohorila, M. S. (2014). Khoreografichne pereosmyslennia Oleksiiem Ratmanskym vidomykh zrazkiv baletnoho teatru [Choreography rethinking of known examples of ballet theatre by Oleksii Ratmanskyy]. *I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Bulletin*, 15, 49–56 [in Ukrainian].
- Pohorila, M. S. (2015). Tvorchist Oleksii Ratmanskoho v konteksti ukrainskoho baletnoho teatru pochatku 90-kh rokiv XX stolittia [The work of Oleksii Ratmanskyy in the context of the Ukrainian ballet theatre of the early 90s of the XX century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(28), 98–104 [in Ukrainian].
- Pohorila, M. S. (2016). Transformatsiia klasychnoho tantsiu v avtorskomu baletnomu teatri Oleksii Ratmanskoho [Transformation of a classical dance in Alexei Ratmanskyy's ballet theatre]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii '2016*, 8(19), 64–70 [in Ukrainian].
- The Center for Ballet and the Arts at NYU. (2019, March 4). *Songs of Bukovina: A conversation with Alexei Ratmanskyy* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=weWuuqzixuM&t=3575s> [in English].

“Ukrainian Ballets” in Oleksii Ratmanskyy’s Creativity

Zoia Makarova¹, Olha Bilash^{2*}

¹Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, Kyiv, Ukraine

²Choreographic Art College “Serge Lifar Kyiv Municipal Academy of Dance”, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is to analyse the creative work on Ukrainian themes of the ballet master Oleksii Ratmanskyy. Results.* Among three ballets on Ukrainian topics staged by O. Ratmanskyy, *On the Dnipro* (2009) appeared to be the least successful, that is caused by contrasting of the musical score and O. Ratmanskyy's creative method. Despite the absence of direct political manifestos, *Songs of Bukovyna* (2017) and *Elegy of Wartime* (2022) became the artist's reaction to the events of the Russian-Ukrainian war, making O. Ratmanskyy's position in support of Ukraine clear. *The scientific novelty* of the article lies in the fact that it is the first comprehensive analysis of O. Ratmanskyy's choreographic performances related to Ukrainian topics, such as *On the Dnipro*, *Songs of Bukovyna*, and *Elegy of Wartime*. *Conclusions.* During 2009–2022, O. Ratmanskyy has created several performances for leading American ballet companies in their interactions with the Ukrainian culture: the one-act ballets *On the Dnipro* and *Songs of Bukovyna* for the American Ballet Theater (New York); *Wartime Elegy* for the Pacific Northwest Ballet (Seattle) (in 2024, the ballet is performed on the stage of the National Opera of Ukraine (Kyiv)). In the ballet *On the Dnipro*, the connection with Ukraine is indicated by the title of the art work and the place of action. The musical basis of the ballets *Songs of Bukovyna* and *Elegy of Wartime* contains a vivid Ukrainian melody, which is reflected in the choreographic text. The lexical component encompasses interspersions and pastiche of Ukrainian folklore elements. O. Ratmanskyy's choreographic searches were initially determined by an appeal to his own roots and the definition of his own identity, still, later the artist's creative work was increasingly influenced by the political situation. The ballet *Elegy of Wartime* became one of

the first artistic reflections of the full-scale russian invasion of Ukraine on February 24, 2022 on the world ballet stage. The creativity of O. Ratmanskyi, an outstanding ballet master of our time, is of great importance for the Ukrainian culture integration into the world choreographic art.

Keywords: ballet; Oleksii Ratmanskyi; ballet *On the Dnipro*; ballet *Songs of Bukovyna*; ballet *Elegy of Wartime*; classical dance

Відомості про авторів

Зоя Макарова, доцент, заслужена артистка України, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2814-931X, e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com

Ольга Білаш, доцент, заслужений працівник культури України, Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря», Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-6910-2238, e-mail: bilash.olga96@gmail.com

Information about the authors

Zoia Makarova, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID ID: 0000-0003-2814-931X, e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com

Olha Bilash*, Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Choreographic Art College “Serge Lifar Kyiv Municipal Academy of Dance”, ORCID ID: 0000-0002-6910-2238, e-mail: bilash.olga96@gmail.com

*Corresponding author



DOI: 10.31866/2410-1176.51.2024.318366
УДК 792.82(477.83):792.071.2.027ТрегубовДослідницька стаття
© Чурпіта Т., 2024

Сценічне життя балету «Маруся Богуславка» в постановці Миколи Трегубова 1953 року

Тетяна Чурпіта

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — простежити сценічне життя балету «Маруся Богуславка» в постановці М. Трегубова 1953 р. та з'ясувати обставини зникнення цього спектаклю з репертуарної афіші Львівського театру опери та балету. *Результати дослідження.* Спираючись на нечисленні мистецтвознавчі праці, присвячені львівському втіленню балету А. Свечнікова-М. Трегубова «Маруся Богуславка», проаналізовано соціокультурні обставини та факти, пов'язані з постановкою. *Наукова новизна.* У статті вперше детально проаналізовано сценічний шлях балету «Маруся Богуславка» в постановці М. Трегубова у Львівському театрі опери та балету 1953 р., уточнено причини зникнення твору з репертуарної афіші. *Висновки.* Театральний сезон 1953–1954 рр. у Львівському театрі опери та балету для головного балетмейстера М. Трегубова розпочався з постановки історико-героїчної драми «Маруся Богуславка» на музику А. Свечнікова. Це була третя версія вистави (після київської та донецької) на театральних просторах України. За основу постановки балетмейстер обрав київський варіант С. Сергєєва 1951 р., який на вимогу керівництва театру неодноразово змінювали і в остаточній версії він мав значні недоліки в драматургії. Працюючи над постановкою, М. Трегубову довелося докласти чимало зусиль, щоб хоча б деякою мірою перебороти дивертисментність лібрето та знайти єдину лінію розвитку сценічної дії. Львівська прем'єра балету «Маруся Богуславка» М. Трегубова відбулася 27 грудня 1953 р. Водночас з оригінальними епізодами, цікавими образами головних героїв, вдалими масовими сценами та народними танцями критики відзначали відсутність єдиної лінії розвитку сценічної дії, перевагу дивертисментних танцювальних номерів, безпідставне використання пантоміми. Рішення М. Трегубова взяти за основу версію С. Сергєєва призвело до нетривалого сценічного життя вистави. Після прем'єри балет показали 20 разів упродовж чотирьох сезонів, що свідчить про неабиякий глядацький інтерес до твору, і лише в театральному сезоні 1958–1959 рр. постановка зникла з репертуару. На це вплинули не так прорахунки балетмейстера, як зазначають критики Ю. Станішевський та А. Терещенко, як природне оновлення репертуару, а також звільнення М. Трегубова з посади головного балетмейстера Львівського театру опери та балету ім. І. Франка за власним бажанням 15 жовтня 1958 р.

Ключові слова: Микола Трегубов; балет «Маруся Богуславка»; Львівський театр опери та балету; балетмейстер; балет

Для цитування

Чурпіта, Т. (2024). Сценічне життя балету «Маруся Богуславка» у постановці Миколи Трегубова 1953 року. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 124–130. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318366>

Вступ

Серед багатьох творів, поставлених заслуженим діячем мистецтв УРСР М. Трегубовим на сцені Львівського театру, балет «Маруся Богуславка» композитора А. Свечнікова залишається недостатньо вивченим. Аналіз сценічного шляху та з'ясування обставин, що призвели до зняття твору з репертуарної афіші театру, є своєчасним

не тільки для розуміння минулого, а й для розвитку вітчизняного балетознавчого дискурсу та хореографічного мистецтва в майбутньому.

Аналіз попередніх досліджень. Відомості про балет «Маруся Богуславка» на київській і львівській сценах знаходимо в працях фундаторів вітчизняної мистецтвознавчої думки М. Загайкевич (1978), Ю. Станішевського (1961, 1963, 1986), А. Терещенко (1989) та у рецензіях московських

хореографів Р. Захарова (1951), В. Кригер (1951). Серед останніх публікацій різні інтерпретації «Марусі Богуславки» згадують у своїх наукових розвідках О. Захарчук (2013), Н. Семенова (2019), О. Білаш (2020), О. Петрик (2020) та ін.

Варто зазначити, що в деяких дослідженнях, де йдеться про балетмейстерський доробок М. Трегубова, порушується хронологічна послідовність постановок, що призводить до хибних висновків. Так, наприклад, Н. Семенова (2019) пише, що: «Врахувавши недоліки “Марусі Богуславки”, М. Трегубов створив героїко-романтичний балет “Хустка Довбуша” А. Кос-Анатольського...» (с. 86). Проте факти свідчать про протилежне: спочатку була прем'єра балету «Хустка Довбуша» (1951 р. — оригінальна версія, 1953 р. — доопрацьований варіант), а «Маруся Богуславка» побачила світ лише в кінці 1953 р. Тож, розпочинаючи постановку «Марусі Богуславки», М. Трегубов спирався на досвід роботи над «Хусткою Довбуша», а не навпаки. Загалом, в останніх працях балет «Маруся Богуславка» у постановці М. Трегубова частіше згадується лише у переліку національних балетів та партій 50-х років ХХ ст. або в контексті вже відомих тез Ю. Станішевського та А. Терещенко про цей період, його не розглядають як самостійний предмет дослідження.

Мета статті — простежити сценічне життя балету «Маруся Богуславка» у постановці М. Трегубова 1953 року та з'ясувати обставини зникнення цього спектаклю з репертуарної афіші Львівського театру опери та балету.

Результати дослідження

Театральний сезон 1953–1954 рр. головний балетмейстер М. Трегубов розпочав з постановки історико-героїчного балету «Маруся Богуславка» на музику київського композитора А. Свечнікова. Він був третім балетмейстером в Україні, після С. Сергєєва у Києві та І. Карповича у Донецьку, який взявся за цікавий національний матеріал. В основу літературного сценарію твору лібретисти Н. Скорульська та В. Чаговець поклали мотиви історичної народної пісні «Про дівку-бранку Марусю Богуславку» і деякі сюжетні лінії драми українського драматурга-класика М. Старицького «Маруся Богуславка». У центрі — героїчний і хвилюючий образ прекрасної української дівчини-патріотки Марусі Богуславки, що віддала життя за визволення братів-козаків з турецької неволі (Станішевський, 1961, с. 24).

Музична партитура А. Свечнікова, що стала підґрунтям для створення оригінальної хореографічної вистави, базується на українських фоль-

клорних джерелах, вирізняється мелодійністю, національним колоритом.

Як зазначає О. Білаш (2020), «...створення балету “Маруся Богуславка” цілком вкладалося у концепцію репертуару, затребуваного часом: центр уваги тодішніх радянських балетмейстерів зосереджувався на історичній тематиці, головним героєм якої виступав борець за права народу» (с. 131).

М. Трегубов взяв за основу київський варіант С. Сергєєва. Останній неодноразово переробляв сюжетну лінію твору та характеристики головних героїв відповідно до вимог керівництва театру. Через це остаточна версія балету мала значні недоліки в драматургії. Попри це, балет був представлений на другій Декаді української літератури і мистецтва в Москві 1951 року і привернув увагу авторитетних хореографів Р. Захарова та В. Кригер, які написали рецензії у провідних тогочасних газетах. На сторінках преси всі проблемні місця постановки були детально висвітлені. Йшлося про сюжетні запозичення з балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва в постановці Р. Захарова, невиразну побудову окремих танцювальних мізансцен; відсутність чіткого визначення акторських завдань у танцівників; використання балетних штампів; перевагу дивертисментних танцювальних номерів над дієвими; недосконалу драматургію в музиці другої дії спектаклю; слабку динаміку розвитку сюжету тощо. Але загальне враження від вистави було позитивним. Так, наприклад, Р. Захаров (1951) писав: «У “Марусі Богуславці” чимало недоліків. Але все ж таки вони не можуть заступити її незаперечних достоїнств — ідейної змістовності та драматичності сюжету, ясності та мелодійності музики. Найцінніше ж у балетній виставі, показаній нам Київським театром опери та балету — органічна єдність елементів класичного та народного танцю».

В іншій рецензії колишня танцівниця В. Кригер (1951) зазначала: «Спектакль, поставлений народним артистом УРСР С. Сергєєвим, барвистий, оптимістичний, у ньому багато лірики та темпераменту. У балеті велика кількість масових танців, побудованих на українському фольклорі. Балетмейстер, беручи за основу народні танці, вміло вкладає їх у сценічні рамки. Барвіста побудова груп, різноманітність рухів створюють яскраве видовище. Багато танцювальних дуєтів добре розкривають настрої героїв, драматичні образи».

Після закінчення другої Декади багатьом учасникам (а їх було понад 2000) були вручені державні нагороди. За розвиток українського радянського мистецтва відзнаки отримали й учасники київського проекту «Маруся Богуславка».

Орден трудового червоного прапора отримали композитор А. Свечніков та головний балетмейстер С. Сергєєв, Орден «Знак пошани» — виконавці головних партій Л. Герасимчук — Маруся Богуславка, М. Апухтін — Софрон ([О награжденные орденами и медалями работников искусств Украинской ССР], 1951).

Тож, надихаючись успіхами своїх колег з Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка, спираючись на позитивний досвід роботи над історико-героїчним балетом «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (1951 рік), а також сповнюючись бажанням укотре зануритися у світ українського національного колориту, М. Трегубов розпочав підготовку постановки «Марусі Богуславки».

Сюжет спектаклю переносить нас в Україну, в мальовничий куточок Богуслава. Дівчата готуються до заручення своєї подруги Марусі з козаком Софроном, приходять гості, свати. І раптом — несподіваний набіг турків. Вони викрадають Марусю, ведуть у полон її брата Степана, забирають із собою кілька дівчат. Марусю привозять до палацу паші. Вона сумує за батьківщиною, бачить, як повз вікна палацу проводять полонених українців, виснажених каторжними роботами. За допомогою невольника Ахмета Марусі надається можливість тікати з палацу. Але вона не може залишити у неволі своїх братів-українців. З ризиком для життя Маруся звільняє з в'язниці полонених і разом із ними повертається на батьківщину.

Працюючи над постановкою, М. Трегубову довелося докласти чимало зусиль, щоб хоч деякою мірою перебороти дивертисментність лібрето та знайти єдину лінію розвитку сценічної дії. У цьому процесі балетмейстеру допомагали диригент С. Арбіт, художник О. Сальман та увесь творчий колектив театру.

Львівська прем'єра «Марусі Богуславки» відбулася 27 грудня 1953 року. Відшукати рецензію на виставу на сторінках львівських газет («Львівська правда», «Вільна Україна»), у яких зазвичай вони з'являлися, не вдалося. Можливо, ця подія пройшла повз увагу критиків. Але скласти уявлення та відтворити певні подробиці цього проєкту допомагають матеріали в мистецтвознавчих працях.

Найповніший аналіз львівської версії надає Ю. Станішевський (1963). Він зазначає, що у виставі М. Трегубова була «виразно розкрита тема патріотизму українського народу», у позитивному ключі критик відмічає «оригінальність деяких епізодів, що приваблювали винахідливістю композиційної будови, поетичністю й емоційною силою. Такими були, наприклад, адажіо Марусі

і Софрона, дует Марусі і Гірея, танець з кайданами, дівочий хоровод з останньої дії» (с. 146).

Цікаво, на думку Ю. Станішевського, постановник і артисти вирішили образи головних персонажів: «Мужніми й героїчними рисами наділив Софрона талановитий танцюрист О. Сталінський. Жорстоким і властолюбним малював мурзу М. Печенюк. Переконливими були І. Волкова у ролі Лесі та А. Обертен у партії Степана. Та найвищим акторським досягненням у виставі був образ Марусі Богуславки, створений народною артисткою УРСР Н. Слободян» (Станішевський, 1963, с. 146).

Аналізуючи виставу, критик пише про намагання балетмейстера «перебороти дивертисментність лібрето та знайти єдину лінію розвитку сценічної дії». Однак, як зауважує Ю. Станішевський, «свої задуми постановник втілював не в поетичному танці, а за допомогою примітивної побутової пантоміми. Побутовою жестикуляцією і міміюванням були сповнені навіть наскрізь танцювальні за музикою епізоди. Наприклад, варіація Софрона в першій дії, мелодичне адажіо Марусі й Ахмета та ін.» (Станішевський, 1963, с. 146).

Далі Ю. Станішевський (1963) переходить до характеристики масових українських та «східних» танців. На його думку, вони були позначені «хаотичністю, логічною незавершеністю й деякою одноманітністю» (с. 146).

У пізніших публікаціях Ю. Станішевський (1986) відзначає і те, що М. Трегубов у своїй сценічній версії «Марусі Богуславки» повторив прорахунки постановки С. Сергєєва, який пішов «вторинними стежками, наситивши спектакль прийомами помпезно-розважального “декадного” видовища» (с. 116). На жаль, саме ця цитата частіше за інші тиражується вітчизняними науковцями (Білаш, 2020, с. 134).

Аналізуючи роботи Ю. Станішевського, помічаємо, що думка мистецтвознавця з часом змінювалась. Цікаво, що у ранніх працях Ю. Станішевський (1961) називав постановку С. Сергєєва «значним творчим досягненням балетного колективу столичного театру» і писав про успішний показ твору на другій Декаді української літератури і мистецтва в Москві 1951 року (с. 24).

Ще один аналіз «Марусі Богуславки» у постановці М. Трегубова знаходимо в А. Терещенко (1989). Критик вітала бажання львівської трупи створити історико-героїчну виставу, відмічала сильне звучання патріотичної ідеї визволення козаків, яке проявилось в масових народних сценах, емоційно наповнені і цікаво за пластичним рішенням поставлені народні танці. Також критик відзначала виразне втілення головних персонажів

балету — милої селянської дівчини й водночас гнівної месниці Марусі (Н. Слободян), мужнього Софрона (О. Сталінський), жорстокого пожадливого мурзи (М. Печенюк). Далі А. Терещенко (1989) звертає увагу на прорахунки вистави: «Проте балетмейстерові все ж не вдалося уникнути дивертисментності, номерності, що дрібнило драматичну дію, позбавляло її цілісності. Не зміг М. Трегубов відмовитися і від пантоміми, якою подекуди безпідставно підмінювалися хореографічна пластика та емоційна виразовість класичного танцю. Все це, врешті-решт, і спричинилося до нетривалого життя на сцені цього талановитого, оригінального твору української балетної музики» (с. 42).

Варто зазначити, що ані Ю. Станішевський, ані А. Терещенко, аналізуючи постановку М. Трегубова, не дають жодних посилань на джерела. Тож виникає запитання: на чому базується їхній аналіз? Можливо, вони дивилися львівську виставу в 1953 році? Але на момент прем'єри Ю. Станішевському було 17 років (1936 р.н.), а А. Терещенко — 15 (1938 р.н.). Теоретично, вони могли переглянути виставу наживо й пізніше, але зробити ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз балетного твору (саме варіанту М. Трегубова, що важливо), звичайно, ні. Тож, можна припустити, що такі висновки вони зробили, спираючись на статті московських хореографів Р. Захарова та В. Кригер, написані 1951 року. А статті стосувалися попередньої версії балету у постановці С. Сергєєва. Саме у цих публікаціях знаходимо тези, що перегукуються з критикою Ю. Станішевського та А. Терещенко.

Необхідно сказати, що не всі фахівці вважали включення «побутової пантоміми» безпідставним. Н. Захарчук (2013) у своїй статті обґрунтовує доцільність її використання М. Трегубовим і робить висновок: «...щодо пантоміми М. Трегубов був значно далекоглядніший за опонентів-теоретиків — хореограф використовував у своїх балетах винятково танцювальну пантоміму, яка мала б органічно поєднуватися з танцювальною лексикою. І головним переконанням балетмейстера у цьому напрямі було те, що пантоміма, як виразний засіб, не повинна займати провідне місце, на чільному місці має бути танець, принципово збагачений новими виразовими засобами, оновлений сучасним світосприйняттям» (с. 221).

Тезу А. Терещенко про коротке сценічне життя «Марусі Богуславки» на сцені Львівського театру теж необхідно уточнити і відповісти на запитання: скільки часу тривало «нетривале життя» цього балетного твору? Аналізуючи репертуарну афішу львівського театру, ми з'ясува-

ли, що після прем'єри 27 грудня 1953 року виставу показали ще 20 разів: 16 разів у 1954 році, по два рази в 1955 та 1956 роках ([Сьогодні в театрі], 1954–1956). У репертуарі нового театрального сезону 1957–1958 років у переліку балетів знову знаходимо «Марусю Богуславку» (Шереметьєва, 1957, с. 4). Крім того, в репертуарній афіші Львівського театру опери та балету зазначені концерти і закриті вистави, на яких теж могли показувати виставу. Тож, за нашими підрахунками сценічне життя балету тривало чотири театральні сезони, що для проблемної вистави не так вже й замало.

Після прем'єри «Марусі Богуславки» М. Трегубов як головний балетмейстер театру продовжує активно працювати і «випускає» ще десять прем'єр. Так, у 1954 році на сцені Львівського театру з'являються балети «Сім красунь» та «Жігель», у 1955 році — «Лебедине озеро», «Пер Гюнт», «На березі моря», у 1956 році — «Баядерка», «Сойчине крило», у 1957 році — «Великий вальс», а в 1958 році — «Бахчисарайський фонтан» і «Пан Твардовський». Крім постановок М. Трегубова в репертуарі Львівського театру були представлені ще дві прем'єри на музику П. Чайковського — дипломна робота московського хореографа Л. Таланкіної «Франческа да Ріміні» (1956) та А. Шульгіної «Лускунчик» (1957). Паралельно з балетним репертуаром, наприклад, у сезоні 1957–1958 років, на сцені Львівського театру були широко представлені оперні вистави: «Наталка Полтавка», «Катерина», «Галька», «Лісова пісня» ([Сьогодні в театрі], 1958), «Іван Сусанін», «Князь Ігор», «Царева наречена», «Борис Годунов», «Пікова дама», «Євгеній Онегін», «Іоланта», «Молода гвардія», «Таня», «Продана наречена», «Севільський цирульник», «Аїда», «Бал маскаррад», вийшли прем'єри «Сільська честь», «Паяци» тощо. Цей потужний список оперних вистав складався із вітчизняної і зарубіжної класики, в деяких з них М. Трегубов був постановником танцювальної частини («Назустріч сонцю» А. Кос-Анатольського 1957 р., «Кармен» Ж. Бізе, «Лісова пісня» В. Кирейко, «Богема» Дж. Пуччіні 1958 р. (Паламарчук, 2007, с. 359–362).

15 жовтня 1958 року М. Трегубов за власним бажанням звільняється з посади головного балетмейстера Львівського театру опери і балету ім. І. Франка та переходить на роботу до Одеського театру опери та балету на посаду головного балетмейстера (*Трегубов Микола Іванович*, б.д., арк. 11). Звільнення балетмейстера і його перехід до іншого театру поставили остаточну крапку в питанні сценічного життя «Марусі Богуславки». Так, під

впливом різних обставин «Маруся Богуславка» зникає з репертуарної афіші Львівського театру опери і балету.

На жаль, не вдалося знайти фото-кіно матеріали балету «Маруся Богуславка» у постановці М. Трегубова. Але в інтернеті можна переглянути київську версію С. Сергєєва (спектакль 1951 року). Короткий варіант фільму-балету (трохи більше чотирнадцяти хвилин) дає уявлення про найбільш вдалі картини хореографічного твору (Ukrainian Opera Artists XX-th Century, 2021). Після перегляду фільму кожен зможе зробити свої висновки щодо мистецької якості балету, але те, що твір має великий потенціал для нових інтерпретацій, не викликає жодних сумнівів.

Сам факт здійснення постановки «Маруся Богуславка» в театрах України високо оцінила вітчизняний театрознавець М. Загайкевич (1978). Якщо не зважати на ідеологічну складову, яка присутня в літературі часів СРСР, то її думки набувають значної ваги для подальшого усвідомлення події. У своїй монографії вона писала: «Незважаючи на всі хиби драматургічної концепції, і насамперед підкорення засадам “теорії безконфліктності” та вимогам зовнішньої парадності, цей твір, поставлений у ряді театрів, відіграв помітну роль у розвитку не тільки українського, а й усього радянського балетного мистецтва» (с. 160).

Висновки

Театральний сезон 1953–1954 років у Львівському театрі опери та балету для головного балетмейстера М. Трегубова розпочався з нової цікавої роботи — постановки історико-героїчної драми «Маруся Богуславка» на музику А. Свечнікова. Це була третя версія вистави (після київської та донецької) на театральних просторах України. За основу постановки балетмейстер обрав київський варіант С. Сергєєва 1951 року, який на вимогу керівництва театру неодноразово змінювався і в остаточній версії мав значні недоліки драматургії. Працюючи над постановкою, М. Трегубову довелося докласти чимало зусиль, щоб хоч деякою мірою перебороти дивертисментність лібрето та знайти єдину лінію розвитку сценічної дії. Львівська прем'єра балету «Маруся Богуславка» М. Трегубова відбулася 27 грудня 1953 року. Поряд з оригінальними епізодами, цікавими образами головних героїв, вдалими масовими сценами та народними танцями, критики відмічали відсутність єдиної лінії розвитку сценічної дії, перевагу дивертисментних танцювальних номерів, безпідставне використання пантоміми.

Рішення М. Трегубова взяти за основу версію С. Сергєєва призвело до нетривалого сценічного життя вистави. Після прем'єри балет показували 20 разів упродовж чотирьох сезонів, що свідчить про неабиякий глядацький інтерес до твору, і лише в театральному сезоні 1958–1959 років постановка зникла з репертуару. На це вплинули не стільки прорахунки балетмейстера, як зазначають критики Ю. Станішевський та А. Терещенко, скільки природне оновлення репертуару, а також звільнення М. Трегубова з посади головного балетмейстера Львівського театру опери та балету ім. І. Франка за власним бажанням 15 жовтня 1958 року.

Наукова новизна статті полягає у тому, що в ній вперше детально проаналізовано сценічний шлях балету «Маруся Богуславка» у постановці М. Трегубова у Львівському театрі опери та балету 1953 року, уточнено причини зникнення твору з репертуарної афіші.

Перспективами подальших досліджень є з'ясування впливу львівського періоду діяльності М. Трегубова на формування творчого методу балетмейстера, поглиблення уявлення про роль постановки «Марусі Богуславки» у репертуарі Львівського театру опери та балету та в розбудові українського національного балетного театру загалом, виявлення інтерпретаційного потенціалу балету «Маруся Богуславка» композитора А. Свечнікова в сучасному мистецькому дискурсі та ін.

Список посилань

- Білаш, О. С. (2020). Балет «Маруся Богуславка» А. Свечнікова: між новаторським пошуком та «декадним» видовищем. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 130–134. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220418>
- Загайкевич, М. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.
- Захаров, Р. (1951, 26 июня). Маруся Богуславка. *Советское искусство*, 2.
- Захарчук, Н. В. (2013). Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 218–226.
- Кригер, В. (1951, 26 июня). Маруся Богуславка. *Известия*, 3.
- [О награждении орденами и медалями работников искусств Украинской ССР] (1951, 3 июля). *Советское искусство*, 1–2.
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.

- Петрик, О. О. (2020). *Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть: художньо-творчий аспект* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Семенова, Н. М. (2019). *Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Станішевський, Ю. (1961). *Розквіт українського балету*. Знання.
- Станішевський, Ю. (1963). *Український радянський балет*. Мистецтво.
- Станішевський, Ю. (1986). *Балетний театр Радянської України 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку*. Музична Україна.
- [Сьогодні в театрі]. (1954–1958). *Вільна Україна*, 1–6.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.
- Трегубов Микола Іванович. *Заслужений артист УРСР, доцент*. (б.д.). (Фонд Р – 1516, Опис 2, Справа 2623), Архів Київського національного університету культури і мистецтв, Київ.
- Шереметьєва, М. (1957, 5 вересня). *Новий театральний сезон*. *Вільна Україна*, 4.
- Ukrainian Opera Artists XX-th Century. (2021, January 14). *ukrainian ballet «Маруся Богуславка» Kyiv 1952* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L-zgqLu85EI>
- Petryk, O. O. (2020). *Baletna trupa Lvivskoho teatru opery ta baletu druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit: Khudozhno-tvorchyi aspekt* [Ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatry in the second half of the XXth – at the beginning of the XXIst century: Artistic and creative aspect] [PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Semenova, N. M. (2019). *Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit* [National ballet performance in Ukrainian choreographic culture in the 20th – early 21st century] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Sheremetieva, M. (1957, September 5). *Novyi teatralnyi sezon* [New Theater Season]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- [Sohodni v teatri [Today in the theater]]. (1954–1958). *Vilna Ukraina* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1961). *Rozkvit ukrainskoho baletu* [The flowering of Ukrainian ballet]. *Znannia* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1963). *Ukrainskyi radianskyi balet* [Ukrainian Soviet ballet]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1986). *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku* [Ballet Theater of Soviet Ukraine 1925–1985: Ways and problems of development]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikoviy tvorchyi shliakh* [Lviv State Academic Opera and Ballet Theater named after Ivan Franko: A half-century creative path]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Trehubov Mykola Ivanovych. *Zasluzhenyi artyst URSR, dotsent* [Tregubov Mykola Ivanovich. Honored Artist of the Ukrainian SSR, Associate Professor]. (n.d.). (Fund R – 1516, Inventory 2, File 2623), Archive of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Ukrainian Opera Artists XX-th Century. (2021, January 14). *ukrainian ballet "Marusia Bohuslavka" Kyiv 1952* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L-zgqLu85EI> [in Russian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Ballet dramaturgy]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
- Zakharchuk, N. V. (2013). *Tvorcha kontseptsii baletmeistera Mykoly Trehubova* [The creative concept of the choreographer Mykola Trehubov]. *Notes on art criticism*, 24, 218–226 [in Ukrainian].
- Zakharov, R. (1951, June 26). *Marusya Boguslavka*. *Sovetskoe iskusstvo*, 2 [in Russian].

References

- Bilash, O. S. (2020). *Balet "Marusia Bohuslavka"* A. Sviechnikova: Mizh novatorskym poshukom ta "dekadnym" vydovyshchem [Ballet "Marusya Boguslavka" made by A. Svechnikov: Between innovative search and show of the decade]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 130–134. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220418> [in Ukrainian].
- Kruger, V. (1951, June 26). *Marusya Boguslavka*. *Izvestiya*, 3 [in Russian; in English].
- [O nagrazhdenii ordenami i medalyami rabotnikov iskusstv Ukrainskoi SSR [On the awarding of orders and medals to art workers of the Ukrainian SSR]] (1951, July 3). *Sovetskoe iskusstvo*, 1–2 [in Russian].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskyykh teatriv (1776–2001)* [Musical Performances of Lviv Theaters (1776–2001)]. Publishing Centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].

The Scenic Life of the Ballet *Marusia Bohuslavka* in Mykola Trehubov's Performance (1953)

Tetiana Churpita

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Анотація. *The aim of the article* is to trace the scenic life of the ballet *Marusia Bohuslavka* staged by M. Trehubov in 1953, as well as to find out the circumstances of this performance disappearance from the repertoire poster of the Lviv Opera and Ballet Theatre. *Results.* Based on a few art historical works dedicated to the Lviv version of the ballet *Marusya Bohuslavka* by A. Sviechnikov–M. Trehubov, socio-cultural circumstances and facts related to the performance are analysed. *Scientific novelty.* For the first time, the article analyses in detail the stage creativity of the ballet *Marusya Bohuslavka* staged by M. Trehubov at the Lviv Opera and Ballet Theatre in 1953, and clarifies the reasons for this art work's disappearance from the repertoire. *Conclusions.* For the chief choreographer M. Trehubov, the theatre season of 1953–1954 at the Lviv Opera and Ballet Theatre began with producing the historical and heroic drama *Marusya Bohuslavka* to music by A. Sviechnikov. It was the third version of this performance (after Kyiv and Donetsk programmes) to be staged in Ukrainian theatres. The ballet master chose S. Serhieiev's Kyiv version (1951) as a performance basis, which was repeatedly changed at the request of the theatre's management and had significant shortcomings in the dramaturgy of the final edition. While working on this production, M. Trehubov had to make a lot of effort in order to overcome the diversity of the libretto to some extent and find a single line of the stage action development. The Lviv premiere of M. Trehubov's ballet *Marusya Bohuslavka* took place on December 27, 1953. Along with the original episodes, interesting images of the characters, successful mass scenes and folk dances, critics notified the lack of the unified line of the stage action development, the preference of the diversionary dance episodes and the unreasonable pantomime usage. M. Trehubov's decision to ground the art work on Serhii Serhieiev's version resulted in a short stage life for this performance. After the premiere, the ballet was performed 20 times over four seasons, which indicated a significant audience interest in this art work, and only in the 1958–1959 theatre season it disappeared from the repertoire. This was influenced not so much by the ballet master's gaps, as critics Yu. Stanishevskii and A. Tereshchenko mentioned, but by the simple repertoire renewal and M. Trehubov's resignation from the post of a chief choreographer of the Lviv Opera and Ballet Theatre named after I. Franko on October 15, 1958.

Keywords: Mykola Trehubov; ballet *Marusya Bohuslavka*; Lviv Opera and Ballet Theatre; ballet master; ballet

Відомості про автора

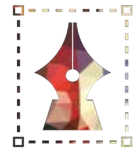
Тетяна Чурпіта, кандидат педагогічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-5412-404X, email: nikolaschurpita@gmail.com

Information about the author

Tetiana Churpita, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-5412-404X, email: nikolaschurpita@gmail.com



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



Інтерпретація актуальних воєнних подій студентами-дизайнерами в міжнародних виставкових проєктах

Андрій Будник

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — введення до наукового обігу нового знання щодо дизайнерсько-мистецьких подій, що відбулися в Кракові і Києві в період повномасштабного вторгнення Росії в Україну і які мають міжнародний характер і вплинули на формування молодих фахівців у дизайнерській сфері. *Результати дослідження.* Проведено огляд і порівняльний аналіз творів двох спільних польсько-українських виставок за участі студентів української університетської (КНУКіМ і КУК) спільноти «Креативний супротив» і групи графічних дизайнерів GR.UP, що діє при Інституті мистецтва та дизайну Педагогічного університету Кракова. *Наукова новизна.* Вперше проаналізовано специфіку підготовки спільних міжнародних виставок українськими та польськими студентами. На реальних прикладах періоду повномасштабного російського вторгнення розглянуто алгоритм підготовки й проведення виставок від стадії постановки завдань до конкретної події на локації. Виявлено спільне й відмінне в тематичному наповненні, арсеналі візуальних засобів, способах представлення художніх творів, впливах мистецьких шкіл, реакції відвідувачів виставок. Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості застосування набутого досвіду в подальших подібних виставкових і онлайн-проєктах. *Висновки.* Проведення спільних виставок українських та польських здобувачів, а також митців із країн Європи має велике мотиваційне й виховне значення, оскільки сприяє інтеграції креативної вітчизняної молоді в європейський культурний процес. Виконуючи важливу суспільну місію розголосу у світі про події в Україні, студентство реалізує велику кількість поточних творчих завдань. Такі заходи формують корисні навички спілкування з закордонною аудиторією, відточують фахові вміння роботи в графічних редакторах, розвивають уміння планувати проєктну діяльність і здатність працювати в команді. Завдяки безпосередній участі в організації та проведенні спільних заходів процес формування дизайнерів отримує додатковий імпульс модернізації через ознайомлення з методами й прийомами, які застосовують у європейських закладах. Порівняння вмінь українських здобувачів із вміннями західних ровесників підтверджує чи корегує правильність вектора розвитку вітчизняної освітньої траєкторії. *Ключові слова:* графічний дизайн; плакатні проєкти; мистецтво воєнного часу; художні виставки; креативний спротив російській агресії; дизайн-освіта; спільні студентські проєкти

Для цитування

Будник, А. (2024). Інтерпретація актуальних воєнних подій студентами-дизайнерами в міжнародних виставкових проєктах. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 131–141. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318368>

Вступ

Повномасштабне російське вторгнення потребує огляду поточного стану співробітництва між вітчизняними й закордонними вищими навчальними закладами у сфері культури й мистецтва. Можливість побачити наживо роботи іноземних митців є, безперечно, вагомим чинником налаштування оптики зору молоді людини на особисту творчість

у міжнародному контексті. Цікаво бачити візуальну реакцію закордонних митців різного віку на події воєнного часу в Україні. Також вкрай важливо діагностувати, наскільки твір українського дизайнера буде зрозумілим глядачеві з іншої країни. Під час підготовки проєктів, у період погоджень і перемовин, закордонні організатори вимагають надавати презентації не тільки з ілюстраціями та підписами, а й із двомовним описом творів і фотографіями ав-

торів. Наприклад, у випадку із виставкою в галереї Galeria Sztuki «W Przyziemiu» (Краків, Польща) її представники запросили короткі відеозвернення (тривалість — 1 хвилина) від учасників проєкту з описом мотивації створення певного плаката. Такі етапи підготовки дають творчій молоді змогу зрозуміти послідовність розробки дизайнерського проєкту, посилюють навички командної роботи, дозволяють практикуватися в іноземних мовах, створювати візуальні послання з використанням конвенційних символів для міжнародної аудиторії.

Аналіз попередніх досліджень. Питання виставкової діяльності розглядалося в парадигмі ще відносно мирних часів, коли можливим було проведення великих велелюдних фестивалів і конкурсів. Так, у тезах А. В. Будника (2019) йшлося про плакатні проєкти й конкурси як чинники професійного зростання майбутніх графічних дизайнерів. Практичну апробацію студентської творчості на вітчизняних локаціях було досліджено під кутом пост-модернізму на прикладах вуличних акцій періоду епідемії Covid-19 (Будник, 2021b). Аналіз міжнародних заходів, що проводилися протягом кількох років (2016–2019) на фестивалі «Карпатський простір», знайдемо в дослідженні А. В. Будника (2021a). За означений період у межах плакатного проєкту «Народжені Карпатами» було зроблено понад 200 творів, видано 3 каталоги (Будник, 2016, 2017, 2018), вийшли відповідні інформаційні публікації (Скаченко, 2018).

До аналізу й упорядкування графічного дизайну воєнного часу, зокрема плаката, зверталася невелика кількість сучасних українських дослідників. Це питання вивчали Л. Вежбовська (2022) й Н. Удріс-Бородавко (Udris-Borodavko, 2022). Решта науковців здебільшого присвячували власні чи колективні розвідки окремим тематичним аспектам жанру. До інтерпретації жіночих образів зверталися Г. Голубнича (Golubnycha, 2022), В. Олійник (2023); арт-проєкти як засіб боротьби проти насильства описано у В. Снісаренка та А. Снісаренко-Єржиковської (2023). Знаково-символічні системи як культурні коди в період війни аналізувала Т. Божко (2022).

Досвід експонування в закордонних галереях творів воєнного часу від української творчої молоді описано й проаналізовано в збірнику *University and War in Ukraine* (Budnyk & Donets, 2023). Перегляд плакатних творів іноземних митців різної вікової категорії на теренах України періодично організовує Триєнале екологічного плаката «4-й блок», яке тривало в травні 2024 р. в Харкові (Severina, 2023).

Важливість особистого контакту й творчої співпраці майстра (куратора, викладача, керівника

майстерні) з учнем (студентом, практикантом) висвітлено в статті Вадима Меллера (Budnyk, 2020), де йшлося про модель виховання творчої молоді за принципом *боттегі* епохи Відродження, коли метр і учні працювали й навіть жили єдиною комунією під одним дахом (Bottegaio, n.d.).

Емпіричною базою дослідження є низка виставок заснованої 3-го березня 2022 р. у КНУКіМ групи «Креативний спротив», які було організовано у співробітництві з іноземними закладами вищої освіти та за участі закордонних митців (Київський національний університет культури і мистецтв [КНУКіМ], 2023a).

Мета статті — введення до наукового обігу нового знання щодо дизайнерсько-мистецьких подій, що відбулися в Кракові і Києві в період повномасштабного вторгнення Росії в Україну і які мали міжнародний характер і вплинули на формування молодих фахівців у дизайнерській сфері.

Результати дослідження

На початках дизайнерської виставкової діяльності періоду повномасштабного російського вторгнення іноземна участь у виставках вітчизняних митців зводилася здебільшого до організаційних моментів — пошуку галерейної/музейної локації, друку творів, оформлення, обрамлення, рекламних дій тощо. Подекуди організатори вдавалися до виготовлення афіш для проведення заходів (Рис. 1), прикладом чого можуть бути рекламні носії (друковані афіші, банери для соцмереж) співробітниць бібліотеки філологічного факультету Ягеллонського університету Моніки Цуріло (Рис. 1a) й професора Збігнева Латали (Рис. 1б) з Краківської політехніки для виставок творів українських студентів. Названі плакати експонувалися як артефакти в дизайнерському проєкті «Рік незламності» (10 лютого – 10 березня 2023 року, Центральний будинок художника Національної спілки художників України), присвяченому першій річниці діяльності групи «Креативний спротив». Це надало події в Національній спілці художників України статусу міжнародної, до того ж на виставці були присутні ще два твори митця з Казахстану — Каната Сирлибаєва.

Другий рік війни позначився більшим залученням іноземних митців до рефлексії щодо подій воєнного часу й до посильної допомоги Україні. Це закономірно, оскільки творчий процес погано регулюється і є проявом спонтанних емоцій, відчуттів, які потребують певного часу для осмислення того, що відбувається. Припустимо, що успіхи українського війська на харківському й херсонському напрямках 2022 р. теж додали позитивних



1a.

1б.

Рис. 1. Афіші закордонних митців для виставок українських студентів.

1a. Моніка Цуріло. Польща, Краків. *Wystawa plakatów Twórczy Opór*. Афіша виставки у Кракові. 2022.

Комп'ютерна графіка, папір, цифровий друк. 90х60 см. Джерело: фото Андрія Будника.

1б. Збігнев Латала. Польща, Краків. *Twórczy Opór / Креативний супротив / Creative Resistance*. Афіша виставки у Кракові. 2023. Комп'ютерна графіка, папір, цифровий друк. 90х60 см. Джерело: фото Андрія Будника.

емоцій закордонним митцям, які, можливо, мали сумнів щодо перебігу війни.

Перша спроба масштабного об'єднання творчих зусиль на спільній локації митців із різних країн відбулася в Кракові в межах фестивалю *Cracow Art Week KRAKERS* 14–19 травня 2023 р. (КНУКіМ, 2023а). Тоді українські заклади вищої освіти — Київський національний університет культури і мистецтв (далі — КНУКіМ) та Київський університет культури (далі — КУК) представили колекцію патріотичних творів групи «Креативний спротив» разом із роботами студентів катедри візуальної комунікації Краківського педагогічного університету (Рис. 2). Місцем проведення став арт-простір *Skład Solny*, дати 14–19 травня 2023 р. Було влаштовано онлайн відкриття й обмін думками щодо ролі мистецтва під час бойових дій.

Цікавим (і корисним для розширення мистецького світогляду українського студентства) чинником стала більша сміливість польської молоді в мистецтві прямої дії — відео, живому перформансі, мистецькій акції на локації і под., що й було представлено в Кракові. Особливо приголомшував перформанс польської молоді — «Смукток» (Рис. 3). Публіці бракувало слів, і тільки в мовчанні зринали думки про те, яку надто високу ціну — людське життя — доводиться платити українцям у боротьбі за незалежність.



Рис. 2. Спільна експозиція творів українських (верхній ряд) і польських студентів (нижній ряд) у Кракові. *Cracow Art Week KRAKERS*, 14–19 травня 2023 року. Джерело: фото Олени Донець.



Рис. 3. Перформанс польського студента на тлі українських плакатів. Cracow Art Week KRAKERS, 14 травня 2023 року. Джерело: фото Олени Донець.

Художня відповідь відбулася влітку 2023 р. в столиці України. Організатором виступили секція плаката й графічного дизайну КОНСХУ (Київська організація Національної спілки художників України) спільно з КНУКіМ і КУК. 27 червня в галереї КОНСХУ «Митець» пройшло відкриття *Міжнародного арт-проєкту «Гвалт»*, ініційованого студентською молоддю телеграм-групи «Креативний супротив» КНУКіМКУК. Афішу розробила дизайнерка (на той час першокурсниця) Юлія Стужук, анімацію створив моушн-дизайнер 1-го курсу Данило Матвієць. Кураторами заходу виступили відомі українські митці, викладачі кафедри графічного дизайну КНУКіМ, заслужені художники України Андрій Будник і В'ячеслав Снісаренко (КНУКіМ, 2023b). Загалом було представлено 108 творів від 52 учасників. Один із авторів перебував безпосередньо на окупованих територіях (Донецьк). Розподіл творів за жанрами: анімація — 1, вільна графіка — 15, живопис — 1, колаж — 21, комікс — 1, станкова графіка (офорт) — 2, плакат — 57, скульптура — 2, цифрова графіка — 8.

Унікальність події полягала в тому, що вперше в Києві було представлено у такій кількості твори іноземних митців (долучилися 20 осіб), оскільки зазвичай твори українських художників виставля-

ються за кордоном, а от отримати роботи громадян Євросоюзу чи США для експозиції в Україні непросто. Втім, питання було вирішене завдяки особистим зв'язкам кураторів. Наприклад, художник із Нідерландів Рене ван Кемпен на початку 2000-х рр. виставлявся в Києві і тому не міг залишитися осторонь поточних подій в Україні, висловивши своє бачення несправедливої агресії й повномасштабного вторгнення в техніці колажування. Митець з Австрії Alex присвятив свою серію «Новий руський музей» банкрутству російської культури. Долучилися до проєкту й українські художниці, які зараз з відомих причин перебувають в інших країнах — Анна Бабич (Польща), Олена Голуб (США), Ганна Новіцька (США), Мелісса Лугова (Німеччина).

У межах проєкту «Гвалт» (у вітринах галереї «Митець») на запрошення української сторони пройшла й виставка плакатів *Poster Challenge* польської творчої молоді, організація якої стала відповіддю київських митців на спільну експозицію в Кракові. Польські студенти продемонстрували більш холоднокровну професійність, яку (на нашу думку) спричинила дистанційованість від безпосередніх бойових дій, обстрілів, психологічного, енергетичного й екологічного тероризму країни-агресора. Представлені у вітринах столичної галереї «Митець» плакати було виконано в межах завдання, коли творче завдання мало втілюватися в конкретний носій протягом 24 годин. Натомість український студент, який міг перебувати по кілька діб без електричного світла, інтернету й водопостачання, просто технічно був не в змозі виконати подібні завдання, не кажучи вже про стресовий стан та емоційно-психологічну пригніченість.

Отже, *Poster Challenge* — це виклик, ідея якого народилася в 2019 р. в науковій групі (GR.UP) графічних дизайнерів Педагогічного університету Кракова, що діє при Інституті мистецтва та дизайну. Проєкт складається з двох частин — дизайн-виклику та огляду найкращих надісланих плакатів. Завдання складається з чотирьох раундів, кожен із яких триває п'ять днів (з понеділка по п'ятницю). Учасники мають можливість зареєструватися на один або декілька раундів, і щодня вони отримують електронний лист від організаторів із підказкою-паролем, який стане джерелом натхнення для плаката. Плакат має бути розроблено протягом 24 годин, і обмежений час виконання змушує шукати швидку та точну відповідь. Плакати *Poster Challenge* — це свіжі та легкі роботи, певна недосконалість яких є внутрішньою, навіть бажаною рисою. За визначенням керівників це проєкти, які «застрагли» в творчому процесі. Ті, що часто ви-

никають імпульсивно і є відповіддю на актуальні та гострі проблеми сьогодення. На виставці в Києві були представлені плакати з колекції Poster Challenge 2022 та 2023 рр. (Рис. 4). Основне керівництво здійснювали викладачі Karolina Szafran, PhD, Olga Turkiewicz, PhD, Marcin Urbańczyk, PhD, Katarzyna Wojduła, PhD Педагогічного університету Кракова.



Рис. 4. Українські студенти біля виставки плакатів польських студентів з проекту Poster Challenge. Галерея «Митець». Джерело: (Асадчева, 2023).

Графічні композиції краківських студентів мають помітний вплив стилістики польської школи плаката й підкрюють символізмом візуальних рішень, які демонструють, що Польща сумує й відчуває біль разом з Україною. На одному з плакатів автора Якуба Гури (Jakub Gora) «Вітаємо у Польщі» (Рис. 5) зображено міцні обійми, якими зустрічають українців, надаючи їм допомогу й прихисток. На іншому аркуші (автор Кароліна Квятковська) кольорами прапорів України й Польщі на темному трагічному тлі викладено умовний перехід до нового життя жінок і дітей, яких прийняла братня країна (Рис. 6). Символічно, що саме цей твір було обрано для афіші заходу. Не менш емоційну метафору використала українська студентка Анастасія Антоненко, зобразивши білого орла з польського герба, який пригортає жовте й блакитне пташеня (Рис. 7).



Рис. 5. Якуб Гура (Краків). Вітаємо у Польщі. Плакат. Джерело: фото надане Педагогічним університетом Кракова.



Рис. 6. Афіша проекту з використанням плаката Кароліни Квятковської (Краків). Вітаємо у Польщі. Джерело: фото Андрія Будника.

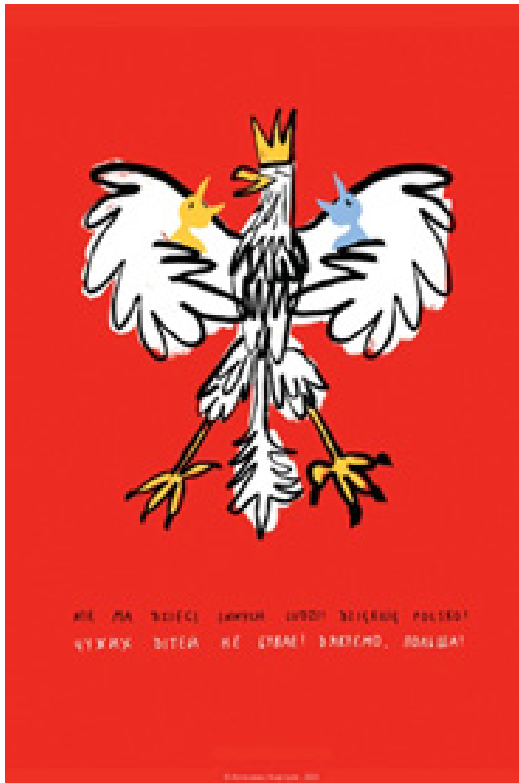


Рис. 7. Анастасія Антоненко (Бориспіль, Україна).
Чужих дітей не буває! Плакат.
Джерело: фото Анастасії Антоненко.

Однозначно негативне ставлення до керівництва держави-агресора демонструють польські плакати про російського очільника (Рис. 8, 9, 10). Метафора реалізується через ототожнення його персони зі свинею (Рис. 8), тарганами (Рис. 9) чи бездушною лялькою (Рис. 10).

Спільним знаменником українського та польського мистецтва плаката є поєднання експресивної, надзвичайно напруженої енергетики з поетичністю й ліризмом; використання широкого спектра асоціацій, метафор, алюзій та обертонів. Проте твори українських студентів несуть на собі відбиток більшої емоційної травми, яка іноді (зі зрозумілих причин безпосередньої залученості до перебігу війни) домінує над майстерністю виконання, композицією побудови, ретельністю проробки візуального матеріалу. Якщо українська студентка малює жіночий образ, який кричить «Буча», то це її особистий біль і персональна психо-емоційна рефлексія. Оскільки серед українських студентів-авторів були такі, що пережили окупацію, то їхні відчуття й реалізація задуму гостріші від європейських ровесників, які сприймають події в Україні на відстані. Польський студент не має особистого досвіду обшуків російськими військовослужбовцями при перетині блок-постів чи нічних сирен і обстрілів, що дозволяє йому поставитися до графічного виконання більш зважено й професійно.



Рис. 8. Павел Ольховий (Краків). Підлий. Плакат. Джерело: фото надане Педагогічним університетом Кракова.



Рис. 9. Павел Ольховий (Краків). Таргани. Плакат. Джерело: фото надане Педагогічним університетом Кракова.

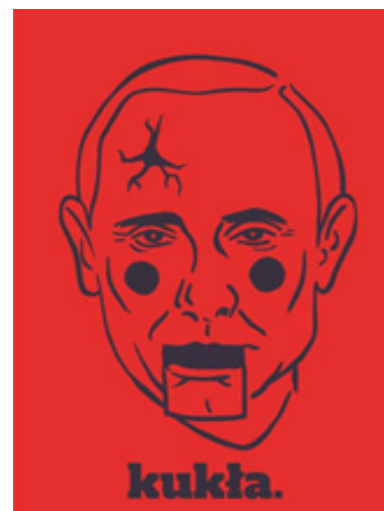


Рис. 10. Александра Сюдак (Краків). Лялька. Плакат. Джерело: фото надане Педагогічним університетом Кракова.

Спільним знаменником українського та польського мистецтва плаката є поєднання експресивної, надзвичайно напруженої енергетики з поетичністю й ліризмом; використання широкого спектра асоціацій, метафор, алюзій та обертонів. Проте твори українських студентів несуть на собі відбиток більшої емоційної травми, яка іноді (зі зрозумілих причин безпосередньої залученості до перебігу війни) домінує над майстерністю виконання, композицією побудови, ретельністю проробки візуального матеріалу. Якщо українська студентка малює жіночий образ, який кричить «Буча», то це її особистий біль і персональна психо-емоційна рефлексія. Оскільки серед українських студентів-авторів були такі, що пережили окупацію, то їхні відчуття й реалізація задуму гостріші від європейських ровесників, які сприймають події в Україні на відстані. Польський студент не має особистого досвіду обшуків російськими військовослужбовцями при перетині

блок-постів чи нічних сирен і обстрілів, що дозволяє йому поставитися до графічного виконання більш зважено й професійно.

У такій системі координат, коли польська модель уподібнює путіна до тварин (свині, таргана) — українські автори й глядачі трактують його одразу й категорично як абсолютне зло. Наприклад, як на плакаті Валерії Лазебнюк з Херсона «Luzifer» (Рис. 11) або у творі Ярослава Люшні «Stop Putler» (Рис. 12), де останній прирівнюється до Адольфа Гітлера. Цікаво, що обидва українські автори пережили окупацію (а твір Лазебнюк зроблено безпосередньо в захопленому росіянами Херсоні), що позначилося на їхній творчості.

Показово, що не всі інституції з західного боку сприйняли порівняння путіна з Гітлером. На прохання організаторів із Болгарії й Румунії довелося вилучати такі плакати з проєктів.



Рис. 11. Валерія Лазебнюк. (Херсон). Luzifer. Плакат.
Джерело: фото Валерії Лазебнюк.



Рис. 12. Ярослав Люшня. (Київ). Stop Putler. Плакат.
Джерело: фото Ярослава Люшні.

Висновки

Проведення спільних виставок українських та іноземних студентів, а також європейських митців має велике мотиваційне й виховне зна-

чення, оскільки сприяє інтеграції креативної вітчизняної молоді в міжнародний культурний процес. Виконуючи важливу суспільну місію розголосу у світі про події в Україні, студентство реалізує велику кількість поточних твор-

чих завдань. Такі заходи формують корисні навички спілкування з закордонною аудиторією, відточують фахові вміння роботи у графічних редакторах, розвивають уміння планувати проектну діяльність і здатність працювати в команді. Завдяки безпосередній участі в організації та проведенні спільних заходів процес формування дизайнерів отримує додатковий імпульс модернізації через ознайомлення з методами й прийомами, які застосовують у європейських закладах. Порівняння вмінь українських здобувачів із вміннями західних ровесників підтверджує чи корегує правильність вектора розвитку вітчизняної освітньої траєкторії.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано специфіку підготовки спільних міжнародних виставок українськими та польськими студентами. Розглянуто алгоритм підготовки й проведення виставок від стадії визначення завдань до конкретної події на локації на реальних прикладах періоду повномасштабного російського вторгнення. Виявлено спільне й відмінне в тематичному наповненні, арсеналі візуальних засобів, способах представлення мистецького продукту, реакції відвідувачів виставок. Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості застосування набутого досвіду в подальших подібних виставкових і онлайн-проектах.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні діапазону охоплення науковими розвідками під кутом війни, окрім плаката, інших різновидів графічного дизайну — ілюстрації, типографіки, етикетки, пакування. Також цікавим напрямом для аналізу є міграція плакатних сюжетів до муралів, стріт-арту й навіпаки, а також виконання настінного живопису в Україні іноземними митцями, що є також еквівалентом культурного обміну.

Список посилань

- Асадчева, Т. (2023, 3 липня). *Мистецтво проти насильства: столична галерея демонструє виставку плакатів*. *Вечірній Київ*. <https://vchirniy.kyiv.ua/news/85069/>
- Божко, Т. (2022). Знаково-символічні системи як культурні коди: упізнаваність та взаємодія символів. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 5(2), 171–187. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266900>
- Будник, А. (2019, 18–19 квітня). Плакатні проекти і конкурси як чинник формування професіоналізму та соціокультурного світогляду майбутніх графічних дизайнерів. В Н. С. Удріс-Бородавко (Ред.), *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій* [Матеріали конференції] (с. 37–42). Видавничий центр КНУКіМ.
- Будник, А. (2021b). Прийоми постмодернізму у плакатних проектах часів пандемії COVID-19. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 4(1), 8–20. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236115>
- Будник, А. (Упоряд.). (2016). *Народжені Карпатами: Плакатний проект в рамках Першого міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір»*. Софія-А.
- Будник, А. (Упоряд.). (2017). *Народжені Карпатами – II: Плакатний проект в рамках Другого міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір»*. Софія-А.
- Будник, А. (Упоряд.). (2018). *Народжені Карпатами – III: Плакатний проект в рамках Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір»*. Софія-А.
- Вежбовська, Л. (2022). Дизайн опору супроти дизайну війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 5(2), 152–153. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266897>
- Київський національний університет культури і мистецтв. (2023а, 24 травня). *Виставка актуального мистецтва молодих креаторів у Кракові*. <http://knukim.edu.ua/vystavka-aktualnogomystecztva-molodyh-kreatoriv-u-krakovi/>
- Київський національний університет культури і мистецтв. (2023б, 4 липня). *Міжнародний артпроект від дизайнерів-графіків*. <http://knukim.edu.ua/mizhnarodnyj-artproyekt-vid-dyzajneriv-grafikov/>
- Олійник, В. (2023). Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 6(2), 266–278. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292150>
- Скаченко, О. (2018, 4 травня). *Народжені Карпатами або плакатний проект як джерело візуальних емоцій*. *Український простір*. <https://uaprostir.pp.ua/narodzeni-karpatamy-abo-plakatnyj-proyekt-yak-dzherelo-vizualnyh-emotsij-24414/>
- Снісаренко, В., & Снісаренко-Єржиговська, А. (2023, 6 вересня). *Арт-проект «Гвалт» як візуальний засіб боротьби проти насильства*. Факультет дизайну і реклами КНУКіМ. <https://design.knukim.edu.ua/novyny/art-proyekt-gvalt-yak-vizualnyj-zasib-proty-proty-nasylstva>
- Bottegaio. (n.d.). In *Dictionaries24*. Retrieved May 3, 2024, from <https://is.gd/w4AIG6>
- Budnyk, A. (2020). The importance of Meller's model workshop experience for modern design education.

- Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 3(1), 69–84. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207544>
- Budnyk, A. (2021a). Born to the Carpathians Poster Project as a platform for young designers education. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 178–184. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235420>
- Budnyk, A., & Donets, O. (2023). The Project "Creative Resistance" of Ukrainian students and professors of Kyiv National University of Culture and Arts and Kyiv University of Culture in Poland. In K. A. Gajda & A. Z. Nowak (Eds.), *University and war in Ukraine* (Vol. 58, pp. 177–207). Peter Lang Group.
- Golubnycha, G. (2022). Female portrayal in disclosure of the emotional spectrum of wartime experiences. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 212–226. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266906>
- Severina, O. (2023, November 29). *The 4th block. 12th International Eco-Poster Triennial*. Association of Graphic Designers. <http://the4thblock.org/?p=1423>
- Udris-Borodavko, N. (2022). Creative resistance to Russian aggression as a socially responsible initiative of graphic designers of Ukraine: (On the example of the activities of the Department of graphic design of KNUCA). *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 154–170. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266899>
- References**
- Asadcheva, T. (2023, July 3). *Mystetstvo proty nasylstva: Stolychna halereia demonstruie vystavku plakativ* [Art against violence: The capital gallery presents an exhibition of posters]. *Vechirnyy Kyiv*. <https://vechirnyy.kyiv.ua/news/85069/> [in Ukrainian].
- Bottegaio [Shopkeeper]. (n.d.). In *Dictionaries24*. Retrieved May 3, 2024, from <https://is.gd/w4AIG6> [in Italian].
- Bozhko, T. (2022). Znakovo-symvolichni systemy yak kulturni kody: Upiznavanist ta vzaiemodiia symvoliv [Sign and symbolic systems as cultural codes: Recognition and interaction of symbols]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 171–187. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266900> [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2016). Narodzheni Karpatamy: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Pershoho Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho rehionu "Karpatskyi prostir" [Born by the Carpathians: A Poster Project within the Framework of the First International Festival of Arts of the Carpathian Region "Carpathian Space"]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2017). Narodzheni Karpatamy – II: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Druhoho Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi Prostir" [Born by the Carpathians – II: Poster Project within the Framework of the Second International Art Festival of the Carpathian Region "Carpathian Space"]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2018). Narodzheni Karpatamy – III: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi Prostir" [Born by the Carpathians – III: Poster Project within the Framework of the International Art Festival of the Carpathian Region "Carpathian Space"]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2019, April 18–19). Plakatni proekty i konkursy yak chynnyk formuvannia profesionalizmu ta sotsiokulturnoho svitohliadu maibutnix hrafichnykh dyzaineriv [Poster projects and competitions as a factor in the formation of professionalism and socio-cultural outlook of future graphic designers]. In N. S. Udris-Borodavko (Ed.), *Dyzain-osvita yak haluz kreatyvnykh industrii* [Design education as a branch of creative industries] [Conference proceedings] (pp. 37–42). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2020). The importance of Meller's model workshop experience for modern design education. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 3(1), 69–84. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207544> [in English].
- Budnyk, A. (2021a). Born to the Carpathians Poster Project as a platform for young designers education. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 178–184. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235420> [in English].
- Budnyk, A. (2021b). Pryiomy postmodernizmu u plakatnykh proiektakh chasiv pandemii COVID-19 [Postmodernism techniques in poster projects of the period of COVID-19 pandemic]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 4(1), 8–20. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236115> [in Ukrainian].
- Budnyk, A., & Donets, O. (2023). The Project "Creative Resistance" of Ukrainian students and professors of Kyiv National University of Culture and Arts and Kyiv University of Culture in Poland. In K. A. Gajda & A. Z. Nowak (Eds.), *University and War in Ukraine* (Vol. 58, pp. 177–207). Peter Lang Group [in English].
- Golubnycha, G. (2022). Female Portrayal in Disclosure of the Emotional Spectrum of Wartime Experiences. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 212–226. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266906> [in English].
- Kyiv National University of Culture and Arts. (2023a, May 24). *Vystavka aktualnoho mystetstva molodykh kreatoriv u Krakovi* [Exhibition of current art of young creators in Krakow]. <http://knukim.edu>.

- ua/vystavka-aktualnogo-mystecztva-molodyh-creatoriv-u-krakovi/ [in Ukrainian].
- Kyiv National University of Culture and Arts. (2023b, July 4). *Mizhnarodnyi artproiekt vid dyzaineriv-hrafikiv* [International art project from graphic designers]. <http://knukim.edu.ua/mizhnarodnyj-artproiekt-vid-dyzajneriv-grafikiv/> [in Ukrainian].
- Oliinyk, V. (2023). Transformatsiia zhinochoho obrazu v ukrainskii iliustratsii vid radianskykh chasiv do sohodennia [Transformation of the Female Image in Ukrainian Illustration from Soviet Times to the Present]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 6(2), 266–278. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292150> [in Ukrainian].
- Severina, O. (2023, November 29). *The 4th Block. 12th international eco-poster triennial*. Association of Graphic Designers. <http://the4thblock.org/?p=1423> [in English].
- Skachenko, O. (2018, May 4). *Narodzheni Karpatamy abo plakatnyi proiekt yak dzherelo vizualnykh emotsii* [Born by the Carpathians or the poster project as a source of visual emotions]. *Ukrainskyi prostir*. <https://uaprostir.pp.ua/narodzheni-karpatamy-abo-plakatnyj-proekt-yak-dzherelo-vizualnyh-emotsij-24414/> [in Ukrainian].
- Snisarenko, V., & Snisarenko-Yerzhykovska, A. (2023, September 6). *Art-proiekt "Gvalt" yak vizualnyi zasib borotby proty nasylstva* [Art project "Gvalt" as a visual means of fighting against violence]. Faculty of Design and Advertising KNUCA. <https://design.knukim.edu.ua/novyny/art-proiekt-gvalt-yak-vizualnyj-zasib-borotby-proty-nasylstva> [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. (2022). Creative resistance to Russian aggression as a socially responsible initiative of graphic designers of Ukraine: (On the example of the activities of the Department of graphic design of KNUC&A). *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 154–170. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266899> [in English].
- Vezhbovska, L. (2022). *Dyzain oporu suproty dyzainu viiny* [Resistance Design vs War Design]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 152–153. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266897> [in Ukrainian].

Interpretation of Current War Events by Design Students in International Exhibition Projects

Andrii Budnyk

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to introduce into scientific use new knowledge in design and art events held in Krakow and Kyiv during the full-scale invasion of Russia into Ukraine, which are international in nature and influence the formation of young specialists in design sphere. *Results.* Review and comparative analysis of works of two joint Polish-Ukrainian exhibitions with the participation of students of the Ukrainian university (KNUCA and KUC) community “Creative Resistance” and the group of graphic designers GR.UP, operating at the Institute of Art and Design of the Pedagogical University of Krakow are carried out. *Scientific novelty.* For the first time, the specifics of preparing joint international exhibitions by Ukrainian and Polish students are analysed. The algorithm of preparing and conducting exhibitions from the stage of setting tasks to a certain event at the location is studied using real examples of the full-scale Russian invasion time. The common and the different in the thematic content, arsenal of visual means, ways of presenting artistic works, influences of art schools and reaction of visitors to exhibitions are revealed. The practical significance of the obtained results grounds in the possibility of applying the acquired experience in further similar exhibition and online projects. *Conclusions.* Holding joint exhibitions of Ukrainian and Polish masters, as well as artists from European countries, has a great motivational and educational value, as it contributes to integrating creative domestic youth into the European cultural process. Carrying out an important social mission of publicising the events in Ukraine to the world, the students realise a huge amount of current creative tasks. Such events form useful communication skills with a foreign audience experience, hone professional skills in graphic editors, develop the ability to plan project activities and to work in a team. Due to direct participation in organising and holding joint events, the process of forming designers receives an additional impetus for modernisation through familiarising with the methods and techniques used in European establishments. Comparing the skills of Ukrainian students with the skills

of Western ones confirms or adjusts the correctness of the vector development of the national educational trajectory.

Keywords: graphic design; poster projects; wartime art; art exhibitions; creative resistance to Russian aggression; design education; joint student projects

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

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



Визначення сучасних тенденцій упровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір

Оксана Пилипчук

Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* полягає в дослідженні й теоретичному визначенні сучасних тенденцій упровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір. *Результати дослідження.* В процесі дослідження було проведено аналіз сучасного науково-практичного матеріалу та виявлено основні чинники, на основі яких сформувалися сучасні тенденції впровадження арт-об'єктів у предметно-просторове середовище. Такі чинники визначились у результаті об'єктивних обставин розвитку та еволюції соціальних, етнічних, політичних, індивідуально-психологічних аспектів, слідування міжнародній програмі — концепції «сталого розвитку», технологічних інновацій, а також в результаті постійної потреби створити більш комфортний простір для існування людини в середовищі. В результаті аналізу вказаних чинників було систематизовано та сформульовано сучасні тенденції впровадження різних видів арт-об'єктів в інтер'єрний простір, які визначаються як концептуальні, екологічні, технологічні та функціональні тенденції. Також було означено основні характеристики їхнього вираження. *Наукова новизна* полягає в удосконаленні науково-теоретичної бази, присвяченої проблемам синтезу мистецтв в аспекті виявлення, структурування та визначення сучасних тенденцій упровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір. *Висновки.* Результати дослідження показали, що сформульовані сучасні тенденції впровадження арт-об'єктів в інтер'єр можуть доповнити та розширити науково-теоретичну базу у сфері загальних досліджень взаємозв'язку образотворчого мистецтва й простору. Також результати дослідження дозволяють зорієнтувати митців на нові ідеї та засоби самовираження в напрямі сучасних актуальних тенденцій з урахуванням постійних змін та розвитку інноваційних технологій. *Перспективою* подальших досліджень є виявлення нових взаємозв'язків арт-об'єктів із предметно-просторовим середовищем під актуальним кутом зору сучасних тенденцій розвитку візуального мистецтва.

Ключові слова: сучасні тенденції; арт-об'єкт; концептуальне мистецтво; інсталяція; скульптура; живопис; інтер'єрний простір

Для цитування

Пилипчук, О. (2024). Визначення сучасних тенденцій упровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 51*, 142–151. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318369>

Вступ

Сучасні тенденції використання образотворчого мистецтва (арт-об'єктів) в дизайні інтер'єру дедалі більше формують головні напрями розвитку нових принципів і методів застосування мистецьких об'єктів у предметно-просторовому середовищі. У цьому аспекті сучасне образотворче мистецтво завжди дотримується своїх закономірностей розвитку, які впливають з об'єктивних чинників, тісно пов'язаних із загальними тенденціями технічного прогресу, концептуальними

змінами в художній творчості, екологічними проблемами та створенням більш функціональних і ергономічних просторів. Розуміння сутності основних тенденцій використання творів мистецтва (різних форм сучасних арт-об'єктів) в інтер'єрі, а також його стабільних чи еволюційних ознак є важливою умовою підвищення художньої цінності різних типів інтер'єрних просторів.

Актуальність дослідження полягає в потребі теоретичного визначення та формулювання сучасних тенденцій упровадження різних видів арт-об'єктів у дизайні інтер'єрного простору.

Аналіз попередніх публікацій. Сучасні наукові праці досліджують взаємозв'язки образотворчого мистецтва й предметно-просторового середовища в аспекті різних концептуальних тенденцій. Світове образотворче мистецтво розглядається в аспекті інноваційного дизайну інтер'єрів культурних просторів, де на перший план виходить його оригінальність (Hassanein, 2021).

Вивчаються інновації в дизайні з використанням концептуального мистецтва — «інтер'єрного перформансу», яке здатне наповнити дизайн простором живої історії. Поділяючи простір на звичайне, видовищне та уявне, воно збагачується звуком, запахом, рухом та смаком, стаючи виразною та комунікативною живою істотою (Pandu Setiawan, 2020). Сучасне мистецтво аналізується за трьома основними аспектами: досліджуються різні інтерпретації та визначення сучасного мистецтва; вивчається еволюція сучасного мистецтва та його вплив на художню сферу; розглядається взаємодія сучасного мистецтва з технологічним прогресом (Suzen, 2021). Висловлюється ідея тенденції сучасного мистецтва в контексті постестетики, що вирізняється динамічними, демократичними та неоднорідними візуальними стратегіями, які поєднують різні художні елементи, розмиваючи межі форми, жанру, засобів та стилю. Таке злиття створює новий та різноманітний художній ландшафт, кидаючи виклик традиційним уявленням про естетику (Wicaksono & Yanuartuti, 2020). Автори аналізують сучасні тенденції в дизайні інтер'єрів стосовно відображення ритму кольору та форми в предметах побуту з комбінацій національних та етнічних мотивів. Наголошено, що відмінності в соціальних групах та функціональному призначенні приміщень впливають на вибір матеріалів та творів мистецтва (Дячук & Власюк, 2023). Досліджено тенденції в екологічному мистецтві, яке спричиняє глибокі переживання через художні інсталяції в музеях, створюючи стійкі експериментальні умови (Carbon, 2020). Сучасні тенденції в візуальному мистецтві підкреслюють роль американської культури та естетики. Мистецтво сприймається як процес, що трансформує соціальні відносини, поважає культурні цінності, прагне до «демократизації», відображаючи соціальні проблеми, такі як нерівність, постколоніалізм та зміна клімату (Wagner, 2019). Тенденцію інтегрування функціональних елементів меблів до скульптурних творів, що зберігають художній дискурс, розглянуто в контексті розвитку творчих здібностей студентів. Зроблено висновки про те, що така інтеграція, яка досліджується в рамках функціонального мистецтва чи художнього дизайну, дозволяє створювати твори, які балансують між естетикою та практичні-

стю, не жертвуючи художньою цінністю (Calvo-Andrés & Vigo-Pérez, 2024). Результати досліджень вказують на невикористаний потенціал науки щодо стійкого розвитку, заснованого на мистецтві, визначальними умовами якого є необхідність співпраці між мистецтвом та наукою, що своєю чергою вимагає рефлексивного підходу до таких ролей, як «Координатор — художник — дослідник» (Heras et al., 2021, p. 1887). На сьогодні актуальна тенденція використання мистецтва також у психотерапевтичних цілях. Наприклад, у дитячих лікарнях рекомендовано застосовувати абстрактне чи імпресіоністське мистецтво, враховуючи переваги дітей, які можуть відрізнитися залежно від статі та віку (Abulawi, 2023). Також рекомендовано використовувати образотворче мистецтво в інтер'єрах лікарень як ресурсу для покращення якості лікування з урахуванням його емоційного впливу на пацієнтів та персоналу (Ullán, 2022). Визначено пріоритетні напрями сучасного мистецтва, серед яких важливими є розробка концептуальних засад, вивчення можливостей цифрових медіа як нових форм художнього вираження, дослідження питань ідентичності, різноманітності та інклюзивності, а також взаємодія із суспільством в етичних та правових аспектах (Theodore, 2024).

Аналіз попередніх досліджень і публікацій допоміг всебічно зрозуміти природу та значення сучасного мистецтва в предметно-просторовому середовищі. За допомогою критичного та порівняльного аналізу, синтезу та структурування з'ясовано, що вивчення сучасних тенденцій образотворчого мистецтва є досить актуальною темою. Отже, зважаючи на актуальність цієї теми, залишається багато нез'ясованих питань у сфері теоретичної методології щодо використання арт-об'єктів у просторовому середовищі.

Мета статті — дослідити, структурувати та визначити сучасні тенденції впровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір для вдосконалення науково-теоретичної бази в аспекті взаємозв'язку образотворчого мистецтва й просторового середовища.

Результати дослідження

Проведений аналіз показав, що використання арт-об'єктів відповідає сучасним тенденціям, які склалися через об'єктивні причини/обставини — стрімкий науково-технічний розвиток, прагнення до більш функціональних просторів, проблеми екології, перехід від зображувальності до концептуальності. В результаті було структуровано такі тенденції:

- *Концептуальна тенденція.* У сучасному дизайні традиційне вираження ідеї, теми, образу прими-

щення творами образотворчого мистецтва зазнало значних змін. Використання арт-об'єктів у сучасному просторі виявляється у зовсім відмінних якостях та методах відображення теми інтер'єру — концептуальних. Основні характеристики сучасної концептуальної тенденції впровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір полягають у переході від традиційних методів використання творів мистецтва (від прямого розкриття теми, традиційними стилями, напрямками, технікою в реалістичній манері (реалістичне, предметне мистецтво)) до сучасного методу впровадження арт-об'єктів — розкриття теми асоціативно нетрадиційними стилями, технікою та напрямками, особливо в абстрактній, безпредметній формі вираження мистецтва (Пилипчук та ін., 2024а). Виходячи з концептуальної тенденції, під час використання арт-об'єктів в інтер'єрі акцент робиться на їхньому активному сприйнятті через асоціативне зображення, нетрадиційними стилями та напрямками мистецтва, яке характеризується як *фігуративне*, так й *абстрактне* або *безпредметне*. Сучасні арт-об'єкти, створені в парадигмі нових концептуальних тенденцій, наголошують на індивідуальності та нетрадиційному характері відображення будь-якої теми інтер'єру (Theodore, 2024). Вони можуть бути унікальними скульптурно-пластичними, живописно-колеристичними, стінним розписом чи суперграфікою, оригінальним обладнанням інтер'єру — меблями, світильниками чи навіть інтерактивними інсталяціями, які здатні розкривати тему інтер'єру на асоціативному рівні та покликані залучати глядача до концептуального сприйняття простору і взаємодії з арт-об'єктом на інтелектуальному підсвідомому рівні.

Сучасні тенденції концептуального мистецтва в інтер'єрних просторах спонукають арт-об'єкт передавати художній образ специфічним способом за допомогою вираження певного комплексу ідей — моральних, наукових, філософських, релігійних. Вся сукупність виразних засобів становить специфічний матеріал, за допомогою якого інтер'єр перетворюється на єдиний комплекс зі своєю певною концепцією. Концептуальне мистецтво може створювати синтез в мистецтві — поєднувати різні форми вираження, несподівані комбінації, які додають індивідуальності та характеру інтер'єрному простору, порушують традиційні уявлення про мистецтво. Арт-об'єкти в контексті концептуальної тенденції можна використовувати як засіб для вираження соціальних, етнічних, політичних, індивідуально-психологічних ідей або як психотерапевтичний потенціал.

Таким чином, концептуальна тенденція використання сучасних арт-об'єктів в інтер'єрі дозволяє створити неповторну візуальну атмосферу та відо-

бразити тему приміщення на асоціативному та сучасному концептуальному рівні.

Яскравий приклад концептуальної тенденції застосування арт-об'єктів представлено на Рис. 1.

«Мазок кистю» (Brushstroke) — загальна концепція художнього взаємозв'язку між цивілізаціями. Під час піку пандемії COVID-19, коли діяли обмеження на поїздки, художниця з Брукліна Mia Pearlman, надихаючись ідеєю мазка як загального художнього взаємозв'язку між західною та китайською культурами, створила інсталяцію BRUSHSTROKE. Ця робота, що наповнює простір яскравими кольорами й хвилястими формами, є першою постійною інсталяцією, в якій використовується колір (*Brushstroke*, n.d.).



Рис. 1. Концептуальна інсталяція BRUSHSTROKE, атриум Zhongshan Huafa Plaza, Zhongshan, China.

Художники: Mia Pearlman, Zhongshan Huafa.

Джерело: (*Brushstroke*, n.d.)

▪ *Екологічна тенденція.* Сучасне мистецтво все більше відповідає принципам та цілям сталого розвитку, в програмі якого закладено екологічні тенденції впровадження арт-об'єктів у предметно-просторовому середовищі.

Арт-об'єкти в контексті сталого розвитку відіграють важливу роль у поширенні ідей раціонального

споживання, суспільного усвідомлення та створення стійкого екологічного середовища в майбутньому для нашої планети (Heras et al., 2021). Сучасні художники та дизайнери впровадили нові методи, екологічні матеріали та технології у свої твори, щоб створювати не лише естетичні об'єкти, а ще й показувати актуальні проблеми сучасної екології та формувати суспільну свідомість для їх обговорення та вирішення. У контексті сталого розвитку арт-об'єкти стали використовуватися не лише як декоративні предмети культури, а ще і як засіб для привернення уваги до важливих екологічних, соціальних та економічних питань. У межах екологічної тенденції концепції повторного використання та перепрофілювання матеріалів художники використовують матеріали, які можна переробляти та багаторазово використовувати, щоб наголосити на важливості стійкого споживання та безвідходного виробництва (Theodore, 2024). Сучасні арт-об'єкти все більше створюються з відходів, старих предметів чи «екологічно дружніх» матеріалів. Крім того, використання арт-об'єктів у сучасному контексті сталого розвитку також пов'язане з взаємодією з суспільством та активною участю аудиторії. Художники організують виставки, беруть участь у соціальних проєктах та створюють інтерактивні арт-об'єкти, які залучають глядачів та можуть викликати діалог у суспільстві та якісні зміни в сучасній екології. Сучасне мистецтво у вигляді арт-об'єктів прагне відображати та реагувати на проблеми сучасної екології, часто вирішуючи ці проблеми через художнє вираження з застосуванням екологічних матеріалів. Сьогодні мистецтво може виступати платформою для вив-

чення альтернативних бачень майбутнього та пропонування інноваційних вирішень проблем сталого розвитку.

Таким чином, взаємовідносини арт-об'єктів та сучасного предметно-просторового середовища характеризуються пропагандою більш справедливого, інклюзивного та екологічно стійкого світу. На сьогодні прослідковується стійка тенденція використання екологічно чистих та повторно перероблених матеріалів та техніки для створення творів мистецтва, які мінімізують шкідливий вплив на довкілля.

Один із прикладів екологічної тенденції застосування арт-об'єктів наведено на Рис. 2.

Embrace — це двоповерхова громадська скульптура, створена зі сміття, зібраного з місцевих пляжів, і побутового пластику, який зазвичай викидають. Підводна сцена зображує сині китів, медуз і літаючих скатів, виготовлених повністю з перероблених матеріалів. Цей приклад підтверджує сучасну екологічну тенденцію застосування арт-об'єктів з матеріалів повторного використання для зменшення шкідливих залишків цивілізації в природному середовищі.

Технологічна тенденція. Зважаючи на суттєві чинники технічного прогресу, на методи впровадження та створення сучасних арт-об'єктів в інтер'єрі постійно впливає стійка технологічна тенденція. У результаті технологічної взаємодії, інтеграції технологій у мистецтво та дизайн для створення нових динамічних вражень прослідковується достатньо стійка тенденція технологічного характеру застосування арт-об'єктів у дизайні інтер'єру. Технологічна тенденція характеризується впровадженням інтерак-

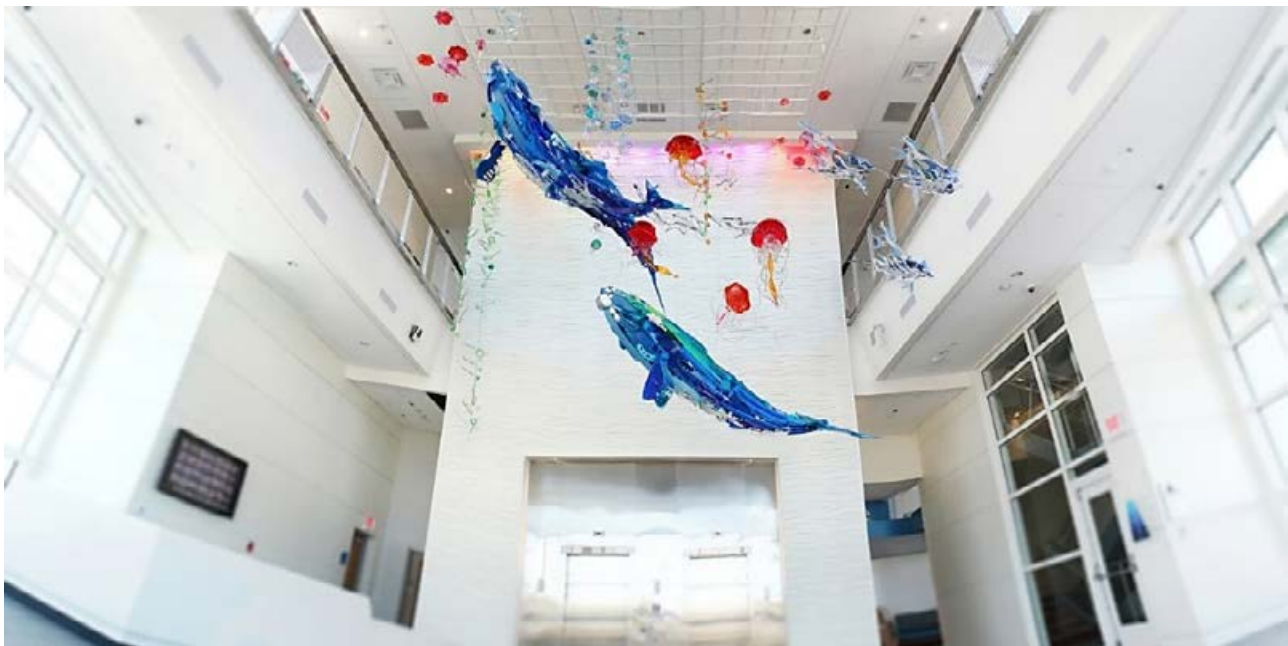


Рис. 2. Художня інсталяція з відновлених пластикових предметів Embrace, центр прийому в Port Canaveral, Florida, USA. Художниця: Sayaka Ganz. Джерело: (Embrace, 2013).

тивних об'єктів із пластичними та колористичними візуальними формами, віртуальної та доповненої реальності, розширенням можливостей традиційного мистецтва та створенням захопливих та ексклюзивних просторів (Пилипчук та ін., 2024b). Сучасні технологічні прийоми дозволяють арт-об'єктам взаємодіяти з інтер'єрами сучасними способами, створюючи нові можливості застосування засобів вираження та сприйняття об'єктів мистецтва в просторі. Технологічна тенденція використання об'єктів мистецтва простежується в застосуванні сучасних методів упровадження технологій створення арт-об'єктів, а також способів використання нових сучасних матеріалів у їхньому виробництві. Традиційний метод створення творів мистецтва зазвичай завжди спирався на ручну, штучну, авторську оригінальну роботу та використання традиційних матеріалів, інструментів, технологій і технік; художник керувався в основному тільки своїми навичками, власною майстерністю, вмінням, уявою та обмеженими ресурсами. З розвитком сучасного суспільства та науково-технічною революцією роль арт-об'єктів у дизайні інтер'єру та їхня інтеграція в технологію зросла; методи у виробництві та створенні об'єктів мистецтва дуже змінилися із використанням технічних приладів, робототехніки, 3D принтерів, сучасних цифрових технологій, інтерактивних елементів та фототехніки (Пулюрчук & Полубок, 2022). На сьогодні дизайнери та художники отримали можливість створювати та навіть тиражувати арт-об'єкти за допомогою багатьох сучасних технологій та технічних приладів, що безумовно відображається на загальній візуальній атмосфері та характері стилістики інтер'єрних просторів. Інноваційні технології відіграють також важливу роль у якісній зміні характеру розміщення арт-об'єктів в інтер'єрі — багато проєктів включають використання відео, звуку та інтерактивних елементів для створення ефекту присутності в просторі; це дозволяє глядачеві відчувати себе частиною загальної композиції простору та взаємодіяти з ним, відкриваючи нові рівні сприйняття. Сучасні технологічні прориви привели до розвитку нових матеріалів та їх сполучень, які суттєво розширили можливості художників; інтеграція з технологією стала головним чинником у розвитку нових можливостей та методів створення арт-об'єктів (Пилипчук & Полубок, 2023). З появою комп'ютерної графіки та цифрових технологій митці отримали нові інструменти для творчості та нові можливості — створення тривимірних моделей, анімації та візуалізації, використовуючи програмні засоби та комп'ютерні системи (Nd, 2021). Технології також дозволяють легко й швидко вносити зміни, експериментувати з різними варіантами та створювати масштабні проєкти; нові технологічні методи

використання сучасних арт-об'єктів в інтер'єрі дозволяють досить швидко за допомогою технічних засобів спроектувати й створити об'єкти мистецтва та дизайну в предметно-просторовому середовищі на високому технологічному рівні. Сучасні художники найчастіше працюють із різними матеріалами та медіа, що дозволяє створювати незвичайні та інноваційні роботи з новими можливостями просторового сприйняття (Neras et al., 2021). Завдяки цьому арт-об'єкти можуть ставати частиною віртуальних просторів, включатися в інсталяції чи комбінуватися з іншими формами мистецтва. Глядач більше не є пасивним спостерігачем, а стає активним учасником твору мистецтва. Такі арт-об'єкти заповнюють простір, змінюючи його та викликаючи новий спосіб інтерактивного сприйняття. Відео та цифрове мистецтво також пропонують нові методи використання арт-об'єкта в контексті просторового сприйняття. Проєкції та інтерактивні можливості дозволяють глядачеві занурюватись у віртуальні світи, експериментувати з простором та часом.

Стійка технологічна тенденція використання арт-об'єктів у дизайні інтер'єру сприяє створенню інноваційних, оригінальних, неповторних та унікальних просторів, які кидають виклик традиційним уявленням про мистецтво та дизайн, що стирає межі між мистецтвом та технологіями.

Застосування сучасних інтерактивних технологій арт-об'єктів в інтер'єрному просторі в рамках технологічної тенденції наведено на Рис. 3.

Постійний прогрес у сфері технологій продовжує стимулювати розвиток сучасних форм мистецтва, які зосередились на новому медіамистецтві, поєднуючи його з технологіями. Цей приклад демонструє, як наукові ідеї можуть надихати сучасне мистецтво. У цьому сенсі постійно розширюються межі засобів вираження сучасних арт-об'єктів через призму науки й технологій, підкреслюючи взаємозв'язок між мистецтвом та наукою, відкриваючи все більше творчих можливостей.

▪ *Функціональна тенденція.* Функціональна тенденція впровадження арт-об'єктів в інтер'єрному просторі характеризується тим, що в предметно-просторовому середовищі вони використовуються в широкому діапазоні — від естетичної (пов'язаної з красою та художньою цінністю) до утилітарної (практичної) функції. Твори образотворчого мистецтва, що виконують естетичну та утилітарну функції в інтер'єрі, можуть втілюватись у різних формах вираження сучасного мистецтва, які гармонійно поєднують у собі художні аспекти, естетичну цінність та практичність.

Поступово традиційні види мистецтва (живопис, скульптура, графіка) видозмінювалися під впливом історичних стилів та жанрів, а також но-



Рис. 3. Інсталяція DATAMONOLITH_AI в ICD Brookfield Place, Dubai, UAE.
Дизайн: Art studio Ouchhh. Джерело: (Ouchhh, n.d.).

вих художньо-композиційних принципів від художньо-декоративного до функціонально-утилітарного призначення, під впливом якісних змін взаємозв'язку предметів мистецтва із простором з позицій функціональності та практичності. Історично так склалося, що різні види та жанри мистецтва часто мали лише декоративний характер, задовольняючи естетичні потреби суспільства (McCorquodale, 1983). Проте з розвитком сучасних технологій та зміною поглядів суспільства на предмет мистецтва, перехід від пасивно-оглядової позиції до активної взаємодії з арт-об'єктами розширив діапазон функцій, призначення та використання арт-об'єктів. Сучасні погляди на мистецтво й потреби суспільства відкривають нові можливості методів використання арт-об'єктів — вони набувають функціонально-утилітарного призначення для якісно нової взаємодії між людиною, художнім об'єктом і простором, що відповідно створює нові трансформації методів використання арт-об'єктів у певному («Призначення арт-об'єкта») аспекті взаємозв'язку та створює, крім естетичності простору, комфорт і практичність у повсякденному житті.

Основою гармонійного простору та одним із визначальних функціональних складників у дизайні інтер'єру є аналіз, систематизація та визначення теоретичного розуміння взаємодії предметно-просторового середовища з образотворчим мистецтвом (Art objects). Тому загальна діяльність художників і дизайнерів базується на принципі методології дизайну, враховуючи, що використання арт-об'єктів в інтер'єрному просторі пов'язане

з уявленням про особливості їхнього співвідношення з предметно-просторовим середовищем також в аспекті функціональних тенденцій.

Характерний приклад функціональної тенденції використання арт-об'єктів в інтер'єрному просторі представлено на Рис. 4.



Рис. 4. Функціональний арт-об'єкт, скульптура-крісло в галереї De Cotiis, Milano, Italy. Художник: Wendell Castle. Джерело: (Rose de Cotiis & Rose de Cotiis, 2022).

Представлений приклад демонструє переосмислення скульптурної форми й дизайну, плавно поєднавши їх в один функціональний арт-об'єкт, стираючи грань між дизайном та скульптурою. Такі проекти меблів для житлових та громадських приміщень надають можливості розширити традиційні прийоми й засоби вираження, поєднати художню форму та функцію, створюючи більш функціональні та оригінальні в художньо-образному сенсі інтер'єри.

Потрібно зауважити, що в дослідженні йдеться про стаціонарно розміщені в просторі твори мистецтва різного виду та жанру, які проєктуються в інтер'єрному середовищі. Арт-об'єкти в інтер'єрі не просто доповнюють загальну художню картину, але є активними елементами, що впливають на сприйняття простору. Функціонально вони можуть бути смисловими акцентами, створюючи діалог із навколишнім середовищем і формуючи естетичне й концептуальне сприйняття інтер'єру. Арт-об'єкти взаємодіють з іншими елементами інтер'єру на рівні композиції та просторової організації. Вони можуть підтримувати чи контрастувати з архітектурними формами, матеріалами, світлом, створюючи нові верстви сенсу. У середині композиції вони є точками фокуса, задають динаміку руху погляду й збалансують простір залежно від контексту. Важливо розуміти, що такі об'єкти здатні змінювати сприйняття навколишнього простору, підкреслюючи його особливості, або, навпаки, створюючи новий контекст. Водночас роль об'єкта в інтер'єрі контекстуальна: його значення, взаємодія з простором та вплив на атмосферу можуть змінюватись залежно від нового оточення. Це не порушує цілісність первісного інтер'єру, але наголошує на пластичності та багатofункціональності арт-об'єктів, які здатні адаптуватися до нових просторових умов. Тому в статті досліджено сучасні тенденції необмеженого обсягу видів та жанрів творів мистецтва, що охоплює різноманітність арт-об'єктів — від живопису до інсталяцій та скульптур.

Загалом, сучасні тенденції впровадження арт-об'єкта в дизайні інтер'єру відкривають нові можливості для митців і дизайнерів, постійно розширюючи межі їхньої творчості та вдосконалюючи нові засоби вираження. Виникнення нових тенденцій у сучасному мистецтві пов'язане з об'єктивними змінами в технологічних інноваціях, економічних чинників, екології навколишнього середовища, в культурних та демографічних факторах, соціальних й етичних аспектах, а також із впливом на норми та поведінку цільової аудиторії. У світі розвитку сучасних тенденцій прогноуються майбутні мистецькі напрями, які відповідають новим розробкам в теорії, мистецькій практиці та об'єктивним змінам в усіх сферах життєдіяльності. Перспективною сфе-

рою наукових досліджень залишається глибоке розуміння й дотримання нових тенденцій розвитку та еволюції сучасного візуального мистецтва, зокрема потенційні експерименти та можливості його застосування в предметно-просторовому середовищі.

Висновки

У результаті дослідження, із врахуванням об'єктивних змін та розвитку мистецтва, науки та сучасних технологій як ефективних засобів і прийомів, було визначено й сформовано сучасні тенденції впровадження арт-об'єктів в інтер'єр:

Концептуальна тенденція, яка обумовлює впровадження сучасних арт-об'єктів в інтер'єр для створення унікального простору з розкриттям теми та загальної концепції приміщення.

Екологічна, що припускає застосування арт-об'єктів із врахуванням стійкої тенденції використання екологічно чистих та повторно перероблених матеріалів, які мінімізують шкідливий вплив на навколишнє середовище.

Технологічна тенденція, якій притаманне використання й застосування нових інноваційних технологій, способів створення арт-об'єктів та впровадження їх в інтер'єрний простір.

Функціональна, яка обумовлена постійним удосконаленням та прагненням до максимальної функціональності інтер'єрів із впровадженням арт-об'єктів, які мають відповідну функцію — естетичну чи утилітарну.

Наукова новизна. За результатами дослідження було сформульовано сучасні тенденції впровадження арт-об'єктів та вдосконалено науково-теоретичну базу досліджень у сфері синтезу мистецтв.

Перспективною подальших досліджень є вивчення взаємозв'язку об'єктів образотворчого мистецтва з предметно-просторовим середовищем, враховуючи актуальні тенденції з можливістю їх розвитку.

Список посилань

- Дячук, А. О., & Власюк, О. П. (2023). Використання творів образотворчого та декоративного мистецтва в інтер'єрі приміщень з врахуванням сучасних тенденцій. *Вісник науки та освіти*, 10(16), 1210–1222. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10\(16\)-1210-1222](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10(16)-1210-1222)
- Пилипчук, О., & Полубок, А. (2023). Інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру як спосіб підвищення естетики архітектурного середовища. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 4, 70–76. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.9>
- Пилипчук, О., Кашенко, О., & Полубок, А. (2024a). Роль арт-об'єкта у формуванні характерних ознак

- інтер'єрного простору. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 7(1), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300933>
- Пилипчук, О., Кащенко, О., & Полубок, А. (2024b). Художньо-композиційні методи впровадження арт-об'єктів у дизайні інтер'єру. *Теорія та практика дизайну*, 31, 153–159. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.18>
- 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>
- Brushstroke*. (n.d.). CODAworx. Retrieved April 14, 2022, from <https://www.codaworx.com/projects/brushstroke/>
- 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. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 49–61. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.89066>
- Carbon, C.-C. (2020). Ecological art experience: How we can gain experimental control while preserving ecologically valid settings and contexts. *Frontiers in Psychology*, 11, 1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00800>
- Embrace*. (2013). Sayaka Ganz. <https://sayakaganz.com/plastics/embrace>
- Hassanein, H. (2021). 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* (pp. 25–57). Springer.
- 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>
- McCorquodale, C. (1983). *The history of interior decoration*. Phaidon.
- 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>
- Ouchhh: The combination of art and technology in public spaces*. (2024). MASSIVart. https://massivart.com/news_post/ouchhh-the-combination-of-art-and-technology-in-public-spaces/
- Pandu Setiawan, A. (2020, September 2). Interior performance art. In *KnE Social Sciences. International conference on art, design, education and cultural studies* [Conference proceedings] (pp. 38–45). KnowledgeE. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i12.7581>
- 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>
- Rose de Cotiis, V., & Rose de Cotiis, C. (2022). *Maestri | Wendell Castle and Roger Herman* [Exhibition]. De Cotiis Gallery, Milano, Italy. Carpenters Workshop Gallery. <http://surl.li/nhqqsg>
- Suzen, H. N. (2021). Evaluation of contemporary art in terms of conceptual structure and interpretability. *International Online Journal of Educational Sciences*, 13(2), 447–460. <https://doi.org/10.15345/iojes.2021.02.008>
- Theodore, B. A. J. (2024). Contemporary Art, twenty-first century utopia or mirror of everyday life. *Art and Design Review*, 12(1), 73–94. <https://doi.org/10.4236/adr.2024.121006>
- Ullán, A. M. (2022). Artes visuales en hospitales pediátricos. El papel del arte en el bienestar psicológico de los niños hospitalizados. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1479–1501. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.82342>
- Wagner, C. (2019). What matters in contemporary art? A brief statement on the analysis and evaluation of works of art. *Art Style | Art & Culture International Magazine*, 1(1), 69–82. <https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.6757111>
- Wicaksono, S. P., & Yanuartuti, S. (2020). Visual strategies of contemporary art: The study of Banksy's artworks. *Journal of Urban Society's Arts*, 7(1), 9–14. <https://dx.doi.org/10.24821/jousa.v7i1.3924>

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].
- Brushstroke*. (n.d.). CODAworx. Retrieved April 14, 2022, from <https://www.codaworx.com/projects/brushstroke/> [in English].
- 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. Experimental methodologies with students of the Fine Arts and Design Degrees]. *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, 1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00800> [in English].
- Diachuk, A. O., & Vlasiuk, O. P. (2023). Vykorystannia tvoriv obrazotvorchoho ta dekoratyvnoho mystetstva v interieri prymishchen z vrakhuvanniam suchasnykh tendentsii [The use of works of fine and decorative art

- in the interior of premises, taking into account modern trends]. *Bulletin of Science and Education*, 10(16), 1210–1222. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10\(16\)-1210-1222](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10(16)-1210-1222) [in Ukrainian].
- Embrace. (2013). Sayaka Ganz. <https://sayakaganz.com/plastics/embrace> [in English].
- Hassanein, H. (2021). 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* (pp. 25–57). Springer [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].
- McCorquodale, C. (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). ТПКМ. <https://doi.org/10.17501/23572744.2021.7105> [in English].
- Ouchhh: *The combination of art and technology in public spaces*. (2024). MASSIVart. https://massivart.com/news_post/ouchhh-the-combination-of-art-and-technology-in-public-spaces/ [in English].
- Pandu Setiawan, A. (2020, September 2). Interior performance art. In *KnE Social Sciences. International conference on art, design, education and cultural studies* [Conference proceedings] (pp. 38–45). KnowledgeE. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i12.7581> [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 seredovyscha [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. (2024a). Rol art-objekta u formuvanni kharakternykh oznak interiernoho prostoru [The role of an art object in the formation of characteristic features of interior space]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 7(1), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300933> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., Kashchenko, O., & Polubok, A. (2024b). Khudozhno-kompozytsiini metody vprovadzhennia art-objektiv u dyzaini interieru [Artistic and compositional methods of introducing art objects in interior design]. *Theory and Practice of Design*, 31, 153–159. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.18> [in Ukrainian].
- Rose de Cotiis, V., & Rose de Cotiis, C. (2022). *Maestri | Wendell Castle and Roger Herman* [Exhibition]. De Cotiis Gallery, Milano, Italy. Carpenters Workshop Gallery. <http://surl.li/nhqqsg> [in English].
- Suzen, H. N. (2021). Evaluation of contemporary art in terms of conceptual structure and interpretability. *International Online Journal of Educational Sciences*, 13(2), 447–460. <https://doi.org/10.15345/iojes.2021.02.008> [in English].
- Theodore, B. A. J. (2024). Contemporary art, twenty-first century utopia or mirror of everyday life. *Art and Design Review*, 12(1), 73–94. <https://doi.org/10.4236/adr.2024.121006> [in English].
- Ullán, A. M. (2022). Artes visuales en hospitales pediátricos. El papel del arte en el bienestar psicológico de los niños hospitalizados [Artes visuales en hospitales pediátricos. The role of art in the psychological welfare of hospitalized children]. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1479–1501. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.82342> [in Spanish].
- Wagner, C. (2019). What matters in contemporary art? A brief statement on the analysis and evaluation of works of art. *Art Style | Art & Culture International Magazine*, 1(1), 69–82. <https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.6757111> [in English].
- Wicaksono, S. P., & Yanuartuti, S. (2020). Visual strategies of contemporary art: The study of Banksy's artworks. *Journal of Urban Society's Arts*, 7(1), 9–14. <https://dx.doi.org/10.24821/jousa.v7i1.3924> [in English].

Designation of Modern Trends in Implementing Art Objects into Interior Space

Oksana Pylypchuk

Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* consists in researching and theoretically determining modern tendencies in the implementation of art objects into interior space. *Results.* In the course of this study, an analysis of modern

scientific and practical material is carried out, and main factors are identified, on the basis of which the modern trends of implementing art objects into the subject-spatial environment are formed. Such factors are determined as a result of objective circumstances of the development and evolution of social, ethnic, political, individual and psychological aspects, following the international programme, such as the concept of “sustainable development”, technological innovations, as well as as a result of the constant necessity in creating a more comfortable space for human existence in the environment. As a result of the analysis of these factors, modern tendencies in implementing various types of art objects in the interior space are systematised and formulated, which are defined as conceptual, environmental, technological and functional trends. Additionally, main peculiarities of their expression are outlined. *The scientific novelty* grounds on the improvement of the scientific and theoretical base, dedicated to the problems of synthesis of arts in the aspect of identification, structuring and significance of modern trends in applying art objects in interior space. *Conclusions.* The results of the study show that the formulated modern tendencies in implementing art objects into the interior can supplement and expand the scientific and theoretical base in the sphere of general researching interconnections of fine art and space. Also, the results of this study allow to orientate artists to new ideas and means of self-expression in the direction of current relevant trends, taking into account constant changes and the development of innovative technologies. *The prospect* of further research is studying new interconnections of art objects and a subject-spatial environment from the relevant point of view of modern trends in the visual art development.

Keywords: modern trends; art object; conceptual art; installation; sculpture; painting; interior space

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



Розробка концепт-арту характерного персонажа засобами комп'ютерної графіки

Анна Селезньова

Хмельницький національний університет, Хмельницький, Україна

Анотація. *Мета статті* — розробка універсальної моделі концепт-арту характерного персонажа на основі визначення основних художніх етапів його проектування засобами комп'ютерної графіки, а також визначення графічних засобів та художньо-композиційних прийомів виконання характерного персонажа як елемента книжкової графіки, які є ефективним інструментом виділення та втілення його індивідуальності. *Результати дослідження.* Представлено результати розробки концепт-арту характерного персонажа, виконані на основі запропонованих автором художніх етапів проектування та описані художньо-композиційні прийоми, які формують яскраво виражені морфологічні, психічні та емоційні властивості характерного персонажа, які інтуїтивно впізнає користувач. *Наукова новизна.* У роботі викладено та систематизовано різноманітні підходи щодо розробки концепт-арту персонажа, які враховують об'єкт дизайну, інструментарій та техніку виконання, в яких працюють сучасні художники-ілюстратори та дизайнери. Надається більш чітка характеристика поняття «характерний персонаж» та пропонуються для розробки його концепту 4 категорії: характерний концепт, концепт середовища, об'єктний та концепт костюма. Пропонується додаткова — п'ята категорія, використання якої можливе за необхідності перетворення 2D-концепту на 3D-концепт з використанням комп'ютерних технологій. У статті визначено основні етапи та художньо-композиційні особливості створення концепт-арту характерного персонажа. *Висновки.* Визначено, що персонаж є одним із найбільш ефективних і потужних засобів візуальної комунікації та впливу на користувача, який повідомляє через систему зображально-виражальних засобів своє ставлення до навколишньої дійсності й до самого себе. В статті представлено результати розробки концепт-арту персонажів на основі запропонованої автором послідовності. Описані художньо-композиційні, графічно-виразні засоби та інструментальні характеристики розробленого концепту. Практична значимість результатів дослідження полягає в їхньому використанні в навчально-методичних виданнях з художніх дисциплін.

Ключові слова: концепт-арт; характерний персонаж; дизайн; комп'ютерна графіка; художньо-композиційні прийоми; категорія; книжкова графіка

Для цитування

Селезньова, А. (2024). Розробка концепт-арту характерного персонажа засобами комп'ютерної графіки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 51*, 152–163. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318370>

Вступ

Графічний дизайн давно вже став обов'язковою та невід'ємною частиною будь-якого сучасного культурного продукту. У зв'язку з цим перед графічним дизайнером стоїть багато різних викликів, пов'язаних із акцентуванням уваги на естетиці, креативності подачі художнього образу, вирішенні вагомих соціальних питань за допомогою вдалих мистецьких рішень. Крім того, в епоху цифрових

технологій одним із найважливіших завдань є створення актуального та якісного продукту, в основу якого закладено певний концепт-арт.

Концепт-арт впливає на всі сфери нашого життя. Саме з концепції починається виробництво літаків, авто, телефонів, меблів та інших предметів побуту (Шевченко та ін., 2022; Корбут, 2023; Корбут & Брянцев, 2022). Концепт-арт важливий тим, що формує ідею дизайнера, яку приймають у подальшу розробку.

Оскільки концепт-арт є визначальним елементом у процесі створення різного графічного продукту, будь то книжкові видання, фільми, комікси, відеоігри чи інші твори мистецтва, для майбутнього графічного дизайнера, який навчається за спеціальністю «022.01. Графічний дизайн», важливим є формування навичок та вмій зі створення концепт-арту персонажа, який дуже часто виступає як засіб візуальної комунікації чи є посередником між художнім твором і читачем. Актуальним також є визначення графічних засобів та художньо-композиційних прийомів, які є ефективним інструментом виокремлення та втілення індивідуальності персонажа.

Аналіз попередніх досліджень. Актуальною проблемою в питаннях розробки концепт-арту є розуміння специфіки сучасної графічної подачі персонажів та точної передачі їхніх характеристик через візуальну мову. Визначення основних етапів та особливостей проектування характерних персонажів, які були б зрозумілими глядачеві, та систематизація основних принципів графічної мови в дизайні характерних персонажів є основним завданням цього дослідження.

У публікації Л. Гордої та Н. Солом'янюк (2018) частково порушується питання щодо типології рекламного персонажа, а також аналізуються процеси створення й використання рекламного персонажа як частини фірмового стилю компанії. Вважаємо, що запропонована Л. Гордою та Н. Солом'янюк (2018) типологія персонажа може бути значно розширена й доповнена, адже сферою його використання є не тільки реклама, а й комп'ютерні ігри, міфи, книги, графічне мистецтво, спектаклі, кіно, мультфільми, публіцистика тощо.

У публікаціях О. Подпружнікової (2009, 2010, 2013, 2016) досліджено механізм використання персонажів в українській рекламі, зокрема образи історичних персоналій, а також способи донесення рекламної ідеї до реципієнта. У роботах розглянуто особливості характерних рекламних персонажів у телевізійних рекламних повідомленнях, хоча чіткого визначення цього поняття не наведено (Подпружнікова, 2010).

Враховуючи той факт, що немає чіткого розмежування та визначення того, що таке «реklamний» та «характерний» персонаж, вважаємо за необхідне проаналізувати та визначити більш чітко розуміння цих понять, а також уточнити сферу їх використання та методологію розробки персонажа.

Зауважимо, що багато науковців основну увагу приділяють загальному аналізу переваг та недоліків комп'ютерних програм та редакторів растрової та векторної графіки для створення персонажа в гейм-дизайні (Колісник та ін., 2022; Васильєва та ін., 2021; Слітюк & Нощенко, 2021; Зінченко,

2022). Деякі автори все ж надають рекомендації щодо етапності розробки того чи іншого персонажа, які різняться між собою та є недостатньо описаними (Пастушенко, 2018; Шевченко та ін., 2022; Слітюк & Нощенко, 2021; Зінченко, 2022; Корбут, 2023; Тимошенко та ін., 2022). Адже такі рекомендації базуються на вивченні вже наявних та відомих персонажів із мультфільмів і рекламної продукції й не містять результатів власної апробації.

Метою статті є розробка універсальної моделі концепт-арту характерного персонажа на основі визначення основних художніх етапів його проектування засобами комп'ютерної графіки, а також визначення графічних засобів та художньо-композиційних прийомів виконання характерного персонажа як елемента книжкової графіки, які є ефективним інструментом виділення та втілення його індивідуальності.

Результати дослідження

Розробка дизайну персонажа — складний та багатогранний процес; це не лише розробка його зовнішнього вигляду, а й розгляд притаманних йому властивостей, характеру (Слітюк & Данильчук, 2022). Саме ці аспекти впливають на враження від персонажа, на його енергетику та сприйняття. Персонажі мають надзвичайно важливе значення в художніх творах, гейм-дизайні, менеджменті та можуть працювати на різні цілі — від розкриття розвитку сюжету до втілення яскравих особистостей, із якими глядачі можуть себе ідентифікувати і яким можуть співпереживати (Білолиць, 2022).

Вимоги до художніх образів персонажів мають відповідати високим мистецьким запитам, бути яскравими та цікавими для привернення уваги глядацької аудиторії, оскільки вони є визначальним елементом, який через свій дизайн відображає настрій та певну історію.

У публікації Л. Гордої та Н. Солом'янюк (2018) описано типологію рекламного персонажа й запропоновано такі його різновиди: вигаданий персонаж; персонаж із мультфільму; персонаж — тварина; персонаж — наділений нереальними можливостями; персонажі з комп'ютерних ігор; персонажі з коміксів; персонажі — живі люди (діти, жінки, чоловіки); персонажі — відомі особистості; негативні персонажі — антигерої. Слід зазначити, що автори подають тлумачення рекламного персонажа (далі «РП») як вигаданого образу героя, який стає невід'ємною частиною фірмового стилю компанії та супроводжує її рекламну діяльність, а основною метою «РП» є інформування споживачів про товар чи послугу, привернення уваги реципієнтів.

Вважаємо, що така типологія персонажів є досить умовною та узагальненою й не розкриває всієї повноти їхніх кількісних і якісних характеристик. Крім того, обрання того чи іншого типу персонажа впливає як на його етапи проектування, так і на завершальний візуальний образ, а також визначає сферу його використання, цільову аудиторію тощо.

Згідно з Сучасним тлумачним словником української мови *персонаж* у перекладі (з фр. «personnage» або лат. «persona») — це «особа, обличчя», дійова особа в художньому творі (театр, живопис, фольклор), яка в мистецтві та дизайні виражена певним зображенням (Кусайкіна & Цибульник, 2009а, с. 654).

У цьому ж словнику дається визначення поняття *характер* (з др.-грец. «χαρακτήρ» — «прикмета, відмінна риса, знак») — це сукупність стійких психічних властивостей людини, її особистих рис, що знаходять свій вияв у поведінці та діяльності; а також *характером* вважається вдача, характерна риса поведінки людини; наполегливість, сила волі людини в досягненні чогонебудь (Кусайкіна & Цибульник, 2009б, с. 916). Згідно з Г. Пастушенко (2018) у структурі характеру виокремлюють такі його компоненти, як спрямованість, переконання, розумові риси, емоції, волю, темперамент, повноту, цілісність, визначеність, силу.

Емоції стають підґрунтям таких рис характеру, як гарячковість, запальність, надмірна або вдавана співчутливість, всепрощення або брутальність, грубість, «товстошкірність», нечутливість до страждань інших, нездатність співчувати. Таким чином, індивідуальні особливості особистості, які виражають її ставлення до дійсності й самої себе та виявляються в діяльності та спілкуванні, обумовлюють типові для цієї людини способи поведінки (сила — слабкість; твердість — м'якість; цілісність — суперечливість; широта — вузькість).

Л. Горда й Н. Солом'янюк (2018) формують такі вимоги до рекламного персонажа: 1) рекламний персонаж повинен бути наділеним якостями товару, до якого він прив'язується; 2) рекламний персонаж повинен мати якості наближені до цільової аудиторії; 3) рекламний персонаж повинен бути унікальним; 4) рекламний персонаж повинен відображати переваги товару.

З огляду на вище сказане та згідно з О. Подпружніковою (2009) рекламний образ несе для потенційного покупця інформацію про продукт (товар або бренд), і комунікативний ланцюжок може виглядати як «реklamний персонаж — товар — споживач», тоді як персонаж із яскраво вираженим характером (далі «характерний персонаж»

або «ХП») виступає як засіб візуальної комунікації в системі «персонаж — користувач», який повідомляє через систему зображально-виражальних засобів своє ставлення до навколишньої дійсності або до самого себе (Горда & Солом'янюк, 2018; Пастушенко, 2018; Подпружнікова, 2013).

Отже, на нашу думку «характерний персонаж» — це дійова особа художнього твору, якій притаманний певний яскраво-виражений індивідуальний характер, що проявляється в соціальній активності (позитивний чи негативний персонаж), розумових рисах (розумний чи дурнуватий персонаж), емоціях, міміці, позах і жестах (сумний, радісний персонаж), через одяг та допоміжні атрибути чи аксесуари, вікову категорію (дорослий / дитина) і містить відповідні формоутворювальні та кольорово-фактурні характеристики.

Враховуючи вище зазначене, чітке розмежування та визначення понять «РП» і «ХП» дозволить:

– сформувати більш зрозуміле дизайнеру технічне завдання з проектування концепт-арту персонажа;

– скоротити затрати часу на проектування персонажа (оскільки дизайнеру будуть зрозумілі етапи проектування, яких необхідно дотримуватись. Наприклад, для розробки рекламного персонажа доцільним буде вивчити особливості самої продукції чи бренду, для якого він розробляється; смаки та вподобання аудиторії, на яку спрямовується товар; а для розробки характерного персонажа деякі з цих етапів не обов'язкові або взагалі відсутні);

– виконати підбір вдалих художньо-графічних прийомів та способів зображення персонажа з метою створення його в єдиному жанровому та стилістичному оформленні, що сприятиме створенню цілісного сеттингу (англ. setting — обстановка, антураж).

К. Корбут та О. Брянцев (2022) стверджують, що «...концепт-арт» — це вид проектування, призначений для візуальної передачі ідеї твору. А. Шевченко та ін. (2022) концепт-артом вважають розумовий пошук, уяву, швидкі замальовки, рисунки, які необхідні для передачі ідеї проекту.

Залежно від того, що лежить в основі розробки концепт-арту (головний об'єкт або ціль), можна виокремити такий умовний поділ його категорій (Васильєва та ін., 2021; Шевченко та ін., 2022; Слітюк & Нощенко, 2021):

– *характерний концепт-арт* фокусується на створенні персонажів, їхньому зовнішньому вигляді, емоціях та стилі одягу (Рис. 1, а);

– *концепт-арт середовища* базується на створенні різних світів та оточення для доповнення за-

гальної історії персонажа або гри (наприклад, міські пейзажі, інтер'єри приміщень тощо) (Рис. 1, б);

– *концепт-арт костюма* — це спеціалізований вид концепт-арту, головним завданням якого є розробка одягу та костюмів для персонажа (Рис. 1, в);

– *об'єктний концепт-арт* полягає в розробці дизайну об'єктів (прилади, інструменти, зброя, транспортні засоби, які необхідні персонажу) (Рис. 1, г).

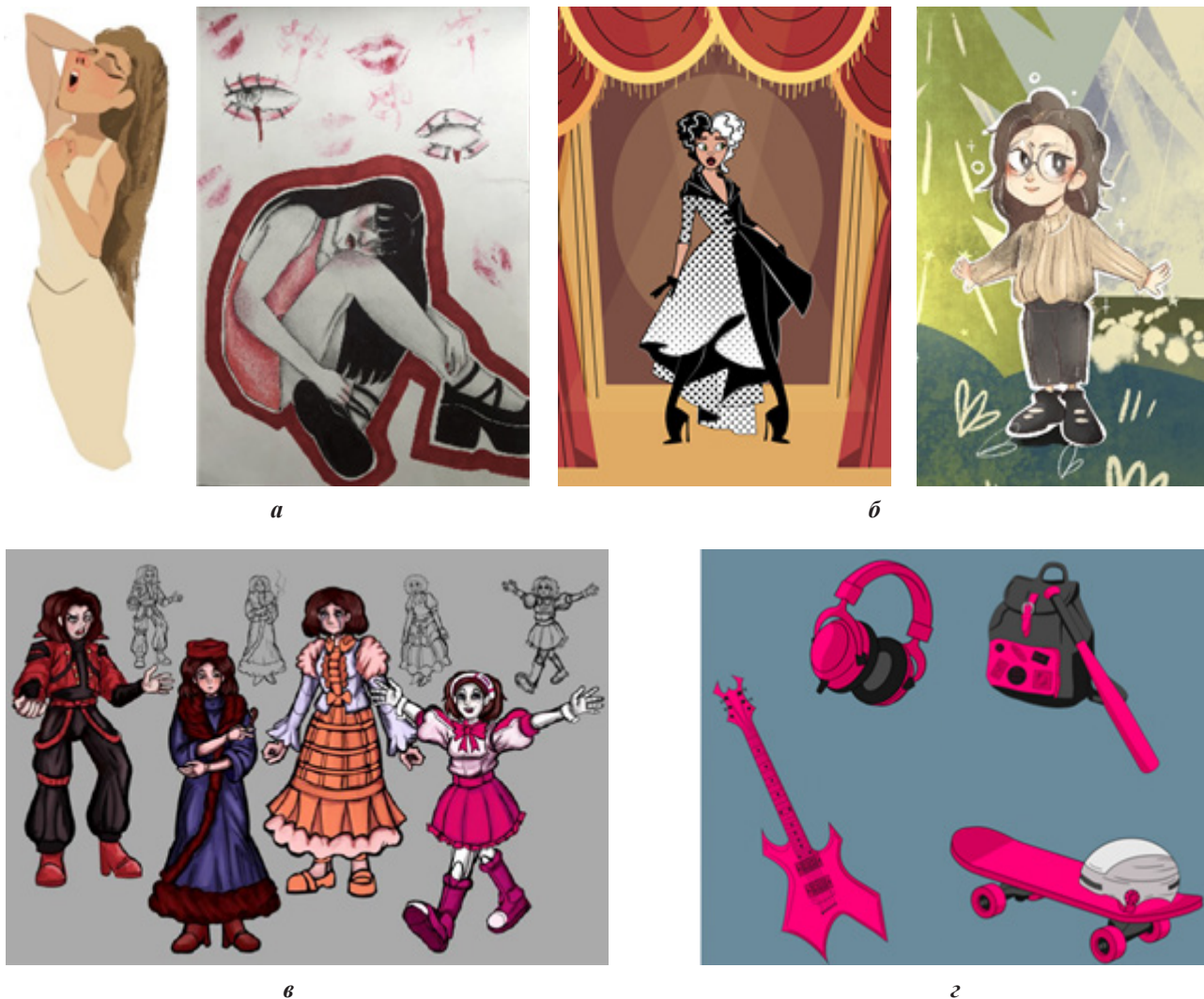


Рис. 1. Приклади застосування дизайнером різних категорій концепт-арту в розробці персонажа: а — характерний концепт-арт; б — концепт-арт середовища + «ХП»; в — концепт-арт костюма + «ХП»; г — об'єктний концепт-арт. Розроблено студентами гр. ДЗН-20-3 Хмельницького національного університету.

Таким чином, стає очевидним, що чіткого поділу самодостатньої категорії концепт-арту, в рамках якого дизайнер повинен працювати в процесі розробки персонажа, не існує. Так чи інакше для його розробки доведеться використовувати засоби з усіх категорій, але водночас можна ставити акцент на більш важливих його рисах (Рис. 1). Що більше дизайнер буде використовувати складників цих категорій, то кращим і зрозумілішим стане для користувача сам персонаж.

Аналіз публікацій (Васильєва та ін., 2021; Шевченко та ін., 2022; Слітюк & Нощенко, 2021; Зінченко, 2022; Корбут, 2023) дозволив визначити такі етапи розробки концепт-арту характерного персонажа:

Перший етап (початковий) — це вибір категорій, над якими планує працювати художник-ілюстратор або дизайнер (наприклад, тільки формування індивідуального образу характеру персонажа або ж створення більш глибокої й захопливої історії його існування в плані довкілля, сфер інтересів, де будуть задіяні об'єктний концепт або середовище тощо.

Другий етап — це формування самої концепції, тобто детальне вивчення вибраної ідеї. Формування концепт-арту «ХП» вимагає великих затрат часу та зусиль дизайнера, адже необхідно провести дослідження вже наявних концепцій, можливо, ознайомитися з різними історичними епохами, культурами,

фотографіями, fashion-трендами, які можуть творчо надихнути та розвинути уяву художника.

Третій етап — це створення начерків. Для цього дизайнер виконує достатню кількість художніх скетчів, ескізів з метою пошуку найкращого художнього образу персонажа відповідно до своєї вибраної ідеї. У цей етап також входить обговорення ідеї та художніх рішень персонажа з викладачем, відбір найкращих варіантів для подальшого опрацювання та, за необхідності, формування деяких уточнень чи доповнень.

Наступний етап, четвертий — це деталізація та «refine», коли дизайнер виконує конкретизацію форми та додаткових деталей персонажа у своєму начерку, пропрацьовує більше деталей (наприклад, деталізація рис обличчя, емоцій персонажа, одягу та аксесуарів, уточнення постави тіла).

П'ятий етап полягає в кольоровому та світло-тіньовому моделюванні персонажа. Колір і світло — це сильні виразні композиційні засоби, що спроможні надати персонажу об'єму та реалістичності, а також вплинути на візуальне та емоційне сприйняття персонажа глядачем.

Шостий — завершальний етап. Дизайнер додає фінальні штрихи, уточнює деталі, покращує кольорові переходи, працює з текстурами з метою створення завершального зображення персонажа. Також сюди можна віднести завершальні роботи щодо розробки презентаційного планшета персонажа.

Крім того, інший поділ концепт-арту на категорії, в основу якого покладено використання дизайнером різного інструментарію та технік виконання «ХП», а саме: 1) *скетч* (допомагає визначитися з тоновим та світло-тіньовим співвідношенням, тому має обмежену монохроматичну палітру); 2) *2D-концепт* (живописна повноколірна деталізована превізуалізація образу, що вимагає немалих витрат часу порівняно зі створенням скетчів); 3) *3D-концепт* (вид проектування, що з'явився завдяки розвитку новітніх технологій у галузі комп'ютерної графіки та моделювання й призначений для візуальної передачі ідеї твору за допомогою 3D моделювання). Саме такий поділ концепт-арту на категорії запропонували А. Шевченко та ін. (2022).

З огляду на вище зазначене до поетапної розробки концепт-арту персонажа можна додати ще один, сьомий етап — *3D-концепт*, якщо він необхідний (наприклад, для розробки гри, різноманітних анімацій).

Таким чином, на основі дослідження поняття «ХП» та умовного поділу концепт-арту на категорії для студентів спеціальності «022 Дизайн. Графічний дизайн» Хмельницького національного університету з дисципліни «Проектна графіка» було сформовано технічне завдання з розробки концепт-арту характер-

ного персонажа, для виконання якого була визначена така послідовність:

1 етап — розробка *характерного концепт-арту* «ХП», що включає такі етапи:

1.1 — визначення індивідуальних характеристик особистості (прототип — власний характер) (Рис. 2). На цьому етапі відбувається персоніфікація персонажа рисами характеру або манерою поведінки студента-розробника. Також можна наділити майбутнього персонажа певною роллю або професією, визначитися з його віковою категорією чи придумати для нього певну історію, зібрати цікавий ілюстративний матеріал, необхідний для проекту;

1.2 — розробка емоційної карти портретної зони «ХП». На цьому етапі визначаються та замальовуються характерні риси обличчя в різних емоційних станах, виконується їхня стилізація або навіть гіперболізація);

1.3 — розробка емоційної карти поз «ХП». Виконується проробка різних поз або різних видів постави, які підкреслюють або підсилюють ту чи іншу емоцію — наприклад, радість, сум, гнів, здивування тощо;

2 етап — розробка *концепт-арту костюма* «ХП», що включає такі етапи:

2.1 — розробка дизайну костюма «ХП». Підбираються різні види одягу, аксесуарів та взуття;

2.2 — розробляється зачіска або додаються головні убори, пропрацьовуються аксесуари або макіяж;

3 етап — розробка *об'єктного концепт-арту*: інструментів, зброї, транспортних засобів, які необхідні персонажу.

4 етап — розробка *дизайну навколишнього оточення* характерного персонажа — міських пейзажів, інтер'єрів приміщень тощо.

Результатом виконання першого етапу повинні бути художньо-графічні ескізи майбутнього персонажа з визначеними, чітко окресленими індивідуальними рисами особистості, що відтворюють творчі пошуки та ідеї студента. Приклади таких ескізів представлені на (Рис. 2 та Рис. 3). Вони показують експерименти не тільки з загальним художнім образом персонажа в портретній зоні та позах, а й в підборі художньо-образних засобів, що впливають на передачу характеру персонажа. Це *геометрична форма* голови та тіла (кругла/овальна (позитивний тип) або трикутна/квадратна (негативний тип), *пластика ліній* (плавні й округлі лінії (позитивний тип, добрий і м'який характер) або гострі, незграбні, переривчасті лінії (негативний тип, непростий і твердий характер), *підбір колірної гами* (світлі тони — добродушність, ніжність; яскраві тони — радість, молодість, рухливість; похмурі темні тони — негативні емоції та відчуття).



Рис. 2. Початковий етап розробки концепт-арту №1 характерного персонажа на основі власного прототипу. Графічний редактор Procreate. Розроблено А. Прокопишиною.

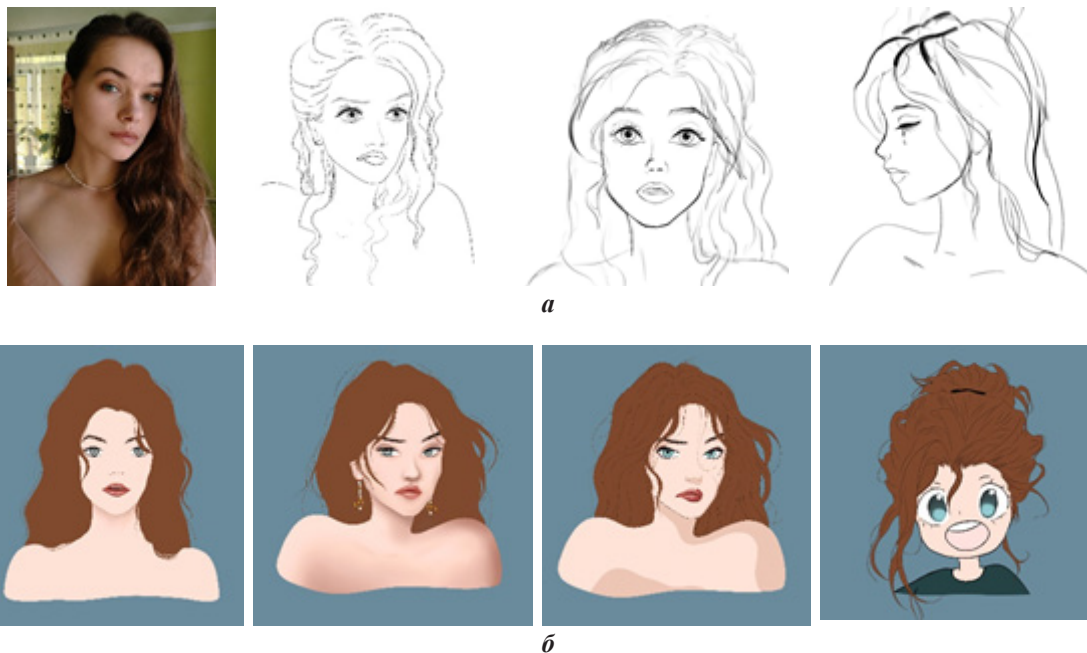


Рис. 3. Початковий етап розробки емоційної карти портретної зони характерного персонажа №2 на основі власного прототипу. Графічний редактор Procreate: а — лінійна графіка; б — пошук графічної стилізації образу: вибір кольору, заливки, тонування. Розроблено Л. Олексюк.

Серед художніх ескізів (Рис. 2 та Рис. 3) студенти обирають варіант, який краще передає характер їхнього власного прототипу та відтворює основну ідею-задум. Так, концепт-арт №1, запропонований студенткою гр. ДЗН-20-3 Анною Прокопишиною, — це створення образу маленької героїні-модниці, мандрівниці, яка любить досліджувати красиві місця свого краю й за можливості замальовувати їх у свій блокнот. Формулювання чіткої ідеї дозволяє перейти

дизайнеру до розробки емоційної карти портретної зони характерного персонажа (Рис. 4).

Процес створення образу характерного персонажа №1 — «персонажа-дитини» — розпочинається з визначення оптимальної його форми, яка найкраще розкриє характер останнього та його основний функціональний потенціал.

Як видно з Рис. 2, б, студент обирає не реалістичну графічну подачу образу, а пропонує стиліза-

цію більш умовну, де превалюють перебільшені риси обличчя, наприклад, збільшена голова та очі, умовно промальований рот та ніс, надто вузька шия тощо. Таким чином, вікова категорія характерного персонажа №1 впливає на вибір форми голови й тіла, визначення основних пропорцій, міміки й жестів. Так, голова становить приблизно 1/2 всього персонажа, є дуже великою, тому все обличчя розташовується у нижній частині цього обсягу, а тіло персонажа складається з округлих, пухленьких форм. На Рис. 4 наведено остаточний варіант розробки емоційної карти портретної зони «персонажа-дитини» на базі власного прототипу для чотирьох емоцій: зацікавленість (а); відчай (б); злість (в); здивування (г).

Художні ескізи студентки гр. ДЗН-20-3 Людмили Олексюк (Рис. 3, б), навпаки, показують, що стилізація образу персонажа-дитини є досить невдалою, тому студентка вирішила розробити концепт-арт №2 характерного персонажа дорослої людини. В його основу було покладено фільм про ляльку Барбі, яка модно вдягається, подорожує, займається спортом та цікаво проводить свій час.

Після розробки емоційної карти портретної зони «ХП» студент розробляє емоційну карту поз або жестів персонажа, оскільки вони додатково підсилюють його емоційний стан. Наприклад, на (Рис. 5, а) у зацікавленого персонажа збільшені очі, зосереджений погляд, рука підіймається до обличчя і завмирає. Сумний настрій (Рис. 5, б) робить персонажа «м'яким», риси обличчя формуються плавними обвислими вниз лініями (кути губ та очей, брови опущені), можуть додаватися підсилювальні елементи, наприклад, сльози.

У цей момент персонажу не до «тримання постави», все тіло плавно та м'яко провисає.

На другому, третьому та четвертому етапах для персонажа №1 були розроблені костюми (Рис. 6) та навколишнє середовище (Рис. 7): зацікавлений погляд маленької Рубі серед великих рослин, які вона вивчає (Рис. 7, а), стан повного відчаю всередині замкненої пляшечки (Рис. 7, б), злість та невдоволення під час подорожі на Місяць (Рис. 7, в).

Результати розробки емоційної карти поз та жестів, костюмів та навколишнього середовища для персонажа №2 представлені на Рис. 8.

Навколишнє середовище Барбі являє собою невеличку мізансцену, більш схожу на упаковку, в якій перебуває персонаж, характерні риси обличчя та фігури якого розроблені на основі власного прототипу самої авторки — Л. Олексюк. Незважаючи на те, що оформлення навколишнього середовища в персонажа № 2 однакове (у вигляді упаковки), емоційне наповнення кожної Барбі та різні її атрибути (музичні інструменти, спортивне знаряддя, елементи інтер'єру) створюють різне емоційне навантаження, що й було предметом творчого завдання для студентки. Так сердитий погляд відповідає важким спортивним навантаженням та заняттям з боксу (Рис. 8, в), усміхнений погляд вдало поєднується з музичними інструментами (Рис. 8, б), а зосереджений тривожний вираз обличчя (Рис. 8, а) показує хвилювання Барбі перед майбутніми подорожами в різні країни.

Увесь процес дизайну персонажів студенти виконали під час вивчення дисципліни «Проектна графіка» в графічному редакторі Procreate.

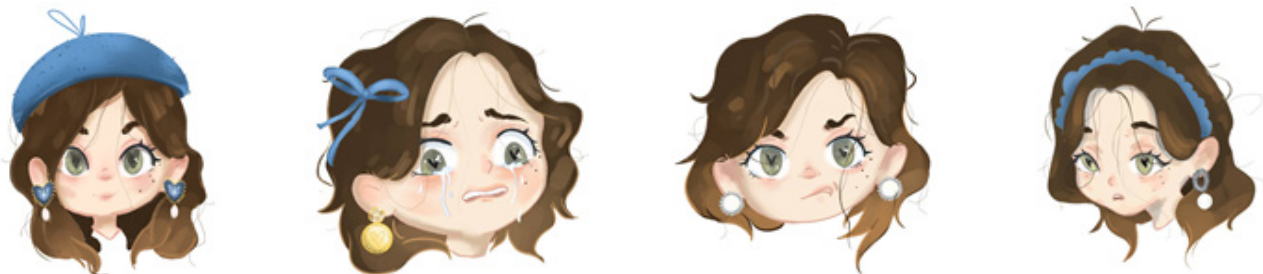


Рис. 4. Розробка емоційної карти портретної зони персонажа №1:

а — зацікавленість; б — відчай; в — злість; г — здивування. Розроблено А. Прокопишиною.



Рис. 5. Розробка емоційної карти поз персонажа №1:

а — зацікавленість; б — відчай; в — злість; г — здивування. Розроблено А. Прокопишиною.



Рис. 6. Розробка дизайну костюма персонажа №1 для 4-х емоційних станів.
Розроблено А. Прокопишиною.



Рис. 7. Розробка навколишнього середовища для персонажа №1 для різних емоційних станів.
Розроблено А. Прокопишиною.



Рис. 8. Розробка костюма персонажа №2 та його навколишнього середовища.
Розроблено Л. Олексюк.

Висновки

Персонаж є одним із найбільш ефективних і потужних засобів впливу на користувача, що пояснюється його частим використанням у різ-

номанітних видах діяльності — літературних творах, коміксах, рекламі, кіно, мультфільмах, гейм-дизайні тощо.

Зрозуміло, що в цих творах персонаж нести-
ме певну інформацію споживачеві, а отже до ньо-

го будуть пред'являтися ті чи інші вимоги, і, що найголовніше, розробка таких персонажів матиме певну послідовність з урахуванням цих особливостей. Тому в статті на основі вже наявних досліджень з питань проектування персонажів у різних видах діяльності запропоновано більш чітке та конкретизоване визначення поняття «характерний персонаж»; для нього пропонуються такі категорії концепт-арту, як характерний концепт, концепт середовища, об'єктний та концепт костюма.

У статті також запропоновано послідовність виконання концепт-арту характерного персонажа, яку студенти використали під час вивчення художніх дисциплін, та наведено результати їхньої роботи, які показують весь процес виконання технічного завдання. Описано не лише проектно-графічні складники, а й виразні, технічні та інструментальні характеристики.

Наукова новизна роботи полягає в розгляді та систематизації різних підходів щодо розробки концепт-арту персонажа, які враховують об'єкт дизайну, інструментарій та техніку виконання, в яких працюють сучасні художники-ілюстратори та дизайнери. Акцентується увага на більш чіткому формулюванні поняття «характерний персонаж» та пропонуються для його розробки 4 категорії — характерний концепт, концепт середовища, об'єктний та концепт костюма. А також пропонується додаткова — п'ята категорія, використання якої можливе за необхідності перетворення 2D-концепту на 3D-концепт із використанням комп'ютерних технологій. У статті визначено основні етапи та художньо-композиційні особливості створення концепт-арту характерного персонажа.

Подальші дослідження в вивченні персонажа та особливостей його проектування бачимо в систематизації його класифікаційних ознак та формуванні більш чіткої типології з урахуванням використання персонажа в різних видах діяльності (реклама, кіно, мультфільми, ігри тощо). Також на особливу увагу заслуговує вивчення різноманітних видів стилізації персонажа, їх порівняльний аналіз. Практична значимість результатів дослідження полягає також у можливості їхнього використання в навчально-методичних виданнях з художніх дисциплін.

Список посилань

Білолиць, П. П. (2022, 23 вересня). Знеособлення як важливий прийом у створенні дизайну ворожих неігрових персонажів (NPC) у відеоіграх жанрів action RPG, Action adventure, Slasher, Hack'n'Slash,

Roguelike, Open-World, Fantasy. В *Глобалізація наукових знань: міжнародна співпраця та інтеграція галузей наук* [Матеріали конференції] (с. 244–246). Європейська наукова платформа. <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/120/119>

Васильєва, О., Завгородня, Я., Васильєв, О., & Васильєва, І. (2021, 22 квітня). Особливості розробки сучасних анімаційних персонажів. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [Матеріали конференції] (Т. 2, с. 110–113). Видавничий центр Київського національного університету технологій та дизайну. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/18118/1/APSD2021_V2_P110-113.pdf

Горда, Л. О., & Солом'янок, Н. М. (2018). Типологія рекламного персонажу. *Економіка та суспільство*, 16, 292–296. https://economyandsociety.in.ua/journals/16_ukr/44.pdf

Зінченко, А. Г. (2022, 20 вересня). Проектування персонажа для комп'ютерної гри. В *Наука, освіта, технології і суспільство: нові дослідження і перспективи* [Матеріали конференції] (Ч. 2, с. 9–10). Центр фінансово-економічних наукових досліджень.

Колісник, О., Білусяк, А., & Власюк, В. (2022, 27 квітня). Мистецтво та дизайн у 3D-графіці комп'ютерних персонажів. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [Матеріали конференції] (Т. 2, с. 98–101). Видавничий центр Київського національного університету технологій та дизайну.

Корбут, К. С. (2023, 17–22 квітня). Особливості створення концепт-дизайну персонажу комп'ютерної гри. В *Молода наука-2023* [Матеріали конференції] (Т. 2, с. 199–201). Запорізький національний університет. https://sites.znu.edu.ua/stud-sci-soc//2023/tom_2_2023_r_k.pdf#page=199

Корбут, К. С., & Брянцев, О. А. (2022, 12 грудня). Концепт-дизайн комп'ютерних ігор. В *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 90–92). Запорізький національний університет. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7489230>

Кусайкіна, Н. Д., & Цибульник, Ю. С. (Уклад.). (2009а). Персонаж. В В. В. Дубічинський (Ред.), *Сучасний тлумачний словник української мови* (с. 654). Школа.

Кусайкіна, Н. Д., & Цибульник, Ю. С. (Уклад.). (2009б). Характер. В В. В. Дубічинський (Ред.), *Сучасний тлумачний словник української мови* (с. 916). Школа.

Пастушенко, Г. В. (2018, 26–27 квітня). Художньо-експресивні засоби при розробці ігрового персонажу. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 507–508). Видавничий центр Київського національного університету технологій та дизайну. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/11644/1/NRMSE2018_V1_P507-508.pdf

- Подпружнікова, О. П. (2009). Типи та функції рекламних персонажів у контексті залучення історичної тематики. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 874(1), 97–100. <https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/6348b551-8fe9-4692-b848-750a2d39979e/content>
- Подпружнікова, О. П. (2010). Характерні персонажі: фактор переконання й залучення уваги реципієнтів телевізійних рекламних повідомлень. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 903(2), 107–110. <https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/f2ee46a2-400d-48d2-aa28-3198a51e65ec/content>
- Подпружнікова, О. П. (2013). *Рекламний персонаж як явище в соціальній комунікації: креативний та функціональний аспекти* [Автореферат дисертації кандидата наук із соціальних комунікацій, Київський національний університет імені Тараса Шевченка].
- Подпружнікова, О. П. (2016). Рекламний персонаж у системі механізмів стабілізації сучасного суспільства. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 10, 70–74. <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/9807/9327>
- Сліткок, О. О., & Данильчук, К. А. (2022, 17–21 травня). Використання анімаційних образних засобів при розробці характеру персонажа. В І. Б. Чеботарьова, О. В. Вовк, & Ж. В. Дейнеко (Ред.), *Поліграфічні, мультимедійні та web-технології* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 113–114). Харківський національний університет радіоелектроніки, Кафедра медіасистем та технологій. <https://pmw.nure.ua/files/49.pdf>
- Сліткок, О. О., & Нощенко, Н. В. (2021). Принципи створення стилізованого анімаційного 3D-персонажа. В В. П. Ткаченко, О. В. Вовк, & І. Б. Чеботарьова (Ред.), *Поліграфічні, мультимедійні та web-технології* (с. 124–135). Мадрид.
- Тимошенко, О. В., Сіренко, О. І., & Сахарова, С. В. (2022, 21–22 квітня). Розробка двовимірної гри з елементами RPG. В С. В. Котлик (Ред.), *Стан, досягнення та перспективи інформаційних систем і технологій* [Матеріали конференції] (с. 221–222). Видавництво Одеського національного технологічного університету. https://ontu.edu.ua/download/konfi/2022/Conference_abstract-IT-21-22-04-22.pdf#page=221
- Шевченко, А., Кугай, А., Ключевська, А., & Гапон, А. (2022). Генеза CG мистецтва та візуальної стилістики гри. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки*, 3, 389–397. <https://doi.org/10.31494/2412-9208-2022-1-3-389-397>

References

- Bilotsyts, P. P. (2022, September 23). Zneosoblennia yak vazhlyvyi pryiom u stvorenni dyzainu vorozhykh neihrovnykh personazhiv (NPC) u videoihrahk zhanriv action RPG, Action adventure, Slasher, Hack'n'Slash, Roguelike, Open-World, Fantasy [Depersonalization as an important technique in the design of enemy non-player characters (NPCs) in action RPG, Action adventure, Slasher, Hack'n'Slash, Roguelike, Open-World, Fantasy video games]. In *Hlobalizatsiia naukovykh znan: mizhnarodna spivpratsia ta intehratsiia haluzei nauk* [Globalization of scientific knowledge: International cooperation and integration of fields of science] [Conference proceedings] (pp. 244–246). European Scientific Platform. <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/120/119> [in Ukrainian].
- Horda, L. O., & Solomianiuk, N. M. (2018). Typolohiia reklamnoho personazhu [Typology of advertising survey]. *Economy and Society*, 16, 292–296. https://economyandsociety.in.ua/journals/16_ukr/44.pdf [in Ukrainian].
- Kolisnyk, O., Bilusiak, A., & Vlasiuk, V. (2022, April 27). Mystetstvo ta dyzain u 3D-hrafiti kompiuternykh personazhiv [Art and design in 3D graphic game characters]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Topical issues of modern design] [Conference proceedings] (Vol. 2, pp. 98–101). Publishing Department of Educational and Scientific Materials of the Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Korbut, K. S. (2023, April 17–22). Osoblyvosti stvorennia kontsept-dyzainu personazhu kompiuternoï hry [Peculiarities of creating a concept design for a computer game character]. In *Moloda nauka-2023* [Young science-2023] [Conference proceedings] (Vol. 2, pp. 199–201). Zaporizhzhia National University. https://sites.znu.edu.ua/stud-sci-soc//2023/tom_2_2023_r_k.pdf#page=199 [in Ukrainian].
- Korbut, K. S., & Briantsev, O. A. (2022, December 12). Kontsept-dyzain kompiuternykh ihor [Concept design of computer games]. In *Dyzain, vizualne mystetstvo ta tvorchist: Suchasni tendentsii ta tekhnolohii* [Design, visual art & creativity: Modern trends and technologies] [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 90–92). Zaporizhzhia National University. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7489230> [in Ukrainian].
- Kusaikina, N. D., & Tsybulnyk, Yu. S. (Comps.). (2009a). Personazh [Character]. In V. V. Dubichynskiy (Ed.), *Suchasnyi tлумachnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Modern explanatory dictionary of the Ukrainian language] (p. 654). Shkola [in Ukrainian].

- Kusaikina, N. D., & Tsybulnyk, Yu. S. (Comps.). (2009b). Kharakter [Nature]. In V. V. Dubichynskyi (Ed.), *Suchasnyi tлумachnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Modern explanatory dictionary of the Ukrainian language] (p. 916). Shkola [in Ukrainian].
- Pastushenko, H. V. (2018, April 26–27). Khudozhno-ekspresyivni zasoby pry rozrobtsi ihrovoho personazhu [Artistic and expressive tools in the development of a game character]. In *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi* [Scientific development of youth at the current stage] [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 507–508). Vydavnychiy tsentr Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/11644/1/NRMSE2018_V1_P507-508.pdf [in Ukrainian].
- Podpruzhnikova, O. P. (2009). Typy ta funktsii reklamnykh personazhiv u konteksti zaluchennia istorichnoi tematyky [Types and functions of advertising characters in the context of engaging historical themes]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Social Communications*, 874(1), 97–100. <https://ekhnur.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/6348b551-8fe9-4692-b848-750a2d39979e/content> [in Ukrainian].
- Podpruzhnikova, O. P. (2010). Kharakterni personazhi: Faktor perekonannia y zaluchennia uvahy retsypiientiv televiziinykh reklamnykh povidomlen [Characteristic characters: A factor of persuasion and attracting the attention of recipients of television advertising messages]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Social Communications*, 903(2), 107–110. <https://ekhnur.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/f2ee46a2-400d-48d2-aa28-3198a51e65ec/content> [in Ukrainian].
- Podpruzhnikova, O. P. (2013). *Reklamnyi personazh yak yavlyshche v sotsialnii komunikatsii: Kreatyvnyi ta funktsionalnyi aspekty* [Advertising character as a phenomenon in social communication: Creative and functional aspect] [Abstract of PhD Dissertation, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].
- Podpruzhnikova, O. P. (2016). Reklamnyi personazh u systemi mekhanizmiv stabilizatsii suchasnoho suspilstva [An advertising character in the system of mechanisms of stabilization of modern society]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Social Communications*, 10, 70–74. <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/9807/9327> [in Ukrainian].
- Shevchenko, A., Kuhai, A., Kliutsevskaya, A., & Hapon, A. (2022). Heneza CG mystetstva ta vizualnoi stylistyky hry [Genesis of CG art and visual game style]. *Scientific Papers of Berdiansk State Pedagogical University. Series: Pedagogical sciences*, 3, 389–397. <https://doi.org/10.31494/2412-9208-2022-1-3-389-397> [in Ukrainian].
- Slitiuk, O. O., & Danylchuk, K. A. (2022, May 17–21). Vykorystannia animatsiinykh obraznykh zasobiv pry rozrobtsi kharakteru personazha [The use of animated figurative means in the development of the character of the character]. In I. B. Chebotarova, O. V. Vovk, & Zh. V. Deineko (Eds.), *Polihrafichni, multymediini ta web-tekhnolohii* [Printing, multimedia and web technologies] [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 113–114). Kharkiv National University of Radio Electronics, Department of Media Systems and Technologies. <https://pmw.nure.ua/files/49.pdf> [in Ukrainian].
- Slitiuk, O. O., & Noshchenko, N. V. (2021). Prytsypy stvorennia stylizovanoho animatsionoho 3D-personazha [Principles of creating a stylized animated 3D character]. In V. P. Tkachenko, O. V. Vovk, & I. B. Chebotarova (Eds.), *Polihrafichni, multymediini ta web-tekhnolohii* [Print, Multimedia & Web] (pp. 124–135). Madryd [in Ukrainian].
- Tymoshenko, O. V., Sirenko, O. I., & Sakharova, S. V. (2022, April 21–22). Rozrobka dvovymirnoi hry z elementamy RPG [Development of a two-dimensional game with RPG elements]. In S. V. Kotlyk (Ed.), *Stan, dosiahnennia ta perspektyvy informatsiinykh system i tekhnolohii* [Status, achievements and prospects of information systems and technologies] [Conference proceedings] (pp. 221–222). Publishing House of Odesa National University of Technology. https://ontu.edu.ua/download/konfi/2022/Conference_abstract-IT-21-22-04-22.pdf#page=221 [in Ukrainian].
- Vasylieva, O., Zavhorodnia, Ya., Vasyliiev, O., & Vasylieva, I. (2021, April 22). Osoblyvosti rozrobky suchasnykh animatsiinykh personazhiv [Features of modern animation characters development]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design] [Conference proceedings] (Vol. 2, pp. 110–113). Publishing Department of Educational and Scientific Materials of the Kyiv National University of Technologies and Design. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/18118/1/APSD2021_V2_P110-113.pdf [in Ukrainian].
- Zinchenko, A. H. (2022, September 20). Proektuvannia personazha dlia kompiuternoï hry [Designing a character for a computer game]. In *Nauka, osvita, tekhnolohii i suspilstvo: Novi doslidzhennia i perspektyvy* [Science, education, technology and society: New research and perspectives] [Conference proceedings] (Pt. 2, pp. 9–10). Center for Financial-Economic Research [in Ukrainian].

Development of the Concept Art Typical Character by Computer Graphics Means

Anna Selezneva

Khmelnitskyi National University, Khmelnytskyi, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to develop a universal model of the concept art of a typical character, based on the definition of the main artistic stages of its projecting by means of computer graphics, as well as the outlining of graphic means and artistic compositional techniques for the execution of a typical character as an element of book graphics, which are an effective tool for outlining and embodying his individuality. *Results.* The results of the development of the typical character's concept art are presented, performed on the basis of the artistic design stages and offered by the author artistic project stages, described artistic and compositional means that form pronounced morphological, mental and emotional properties of the typical character, intuitively recognisable by the user. *Scientific novelty.* In this study, the presentation and systematisation of various approaches to the elaboration of the character's concept art, which consider the object of design, tools and performance techniques in which modern illustrators and designers work are obvious. A clearer description of the concept of a "typical character" is provided, as well as 4 categories are offered for the development of his concept: characteristic concept, environmental concept, object concept, costume concept. An additional 5th category is offered. Its use is possible when it is necessary to transform a 2D concept into a 3D concept using computer technologies. The article defines the main stages, artistic and compositional peculiarities of creating concept art of a typical character. *Conclusions.* It is determined that the typical character is one of the most effective and powerful means of visual communication and influence on the user, who communicates his attitude to the surrounding reality and to himself through the system of visual and expressive means. The article presents the results of the development of the characters' concept art performed on the basis of the sequence offered by the author. The artistic and compositional, graphic and expressive means, as well as instrumental characteristics of the developed concept are described. The practical significance of the research results grounds on their use in educational and methodical publications on art disciplines.

Keywords: concept art; typical character; design; computer graphics; artistic compositional techniques; category; book graphics

Відомості про автора

Анна Селезньова, кандидат технічних наук, доцент, Хмельницький національний університет, Хмельницький, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8238-5340, e-mail: sellannyshka@gmail.com

Information about the author

Anna Selezneva, PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Khmelnytskyi National University, Khmelnytskyi, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8238-5340, e-mail: sellannyshka@gmail.com





Театрознавча мозаїка та ціннісні орієнтири Валентини Заболотної на сторінках науково-популярного видання «Крок за кроком»

Тетяна Бойко

Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна

Для цитування

Бойко, Т. (2024). Театрознавча мозаїка та ціннісні орієнтири Валентини Заболотної на сторінках науково-популярного видання «Крок за кроком». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 164–168. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318379>



Карколомні реалії нинішньої російсько-української війни принесли чимало горя та руйнацію багатьох сфер життєдіяльності українців. З 24 лютого 2022 р. багато справ було вимушено «поставлено на паузу», відкладено, призабуто тощо. Головними завданнями для мільйонів людей стало фізичне виживання, збереження здоров'я, пошуки безпечного середовища. У вервечці нагальних життєвих викликів питання культури на певний час відійшли на другий план. Саме тому не відбулося належного резонансу на необхідне й корисне для мистецтвознавчого поля видання, що вийшло друком 2021 р. незадовго до повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Мова йде про збірник наукової, публіцистичної та журналістської спадщини видатної української театрознавиці Валентини Ігорівни Заболотної (1940–2016), яка понад п'ятдесят років присвятила справі вивчення, аналізу та популяризації вітчизняної театральної культури. Валентина Ігорівна була знаним експертом не лише в Україні, а й за кордоном; її авторитетну думку цінували в багатьох колишніх радянських республіках. Довгий час у своїх проблемних статтях та рецензіях вона визначала мистецькі стандарти режисури й акторства; зазвичай її думка була мірилом художнього смаку, творчого пориву та звершень.

Загальновідомо, що Валентина Заболотна виховала не одне покоління українських театрознавців, а серед її adeptів багато знаних імен режисерів, акторів, сценографів та інших діячів. Митці завжди з хвилюванням чекали її приходу до столичних храмів Мельпомени або приїзду до знаних регіональних колективів, адже прагнули показати все найкраще, на що були спроможні їхні сили й таланти. Відповідно старше покоління вітчизняних театралів добре знає рівень професійності та якості опублікованих наробітків Валентини Заболотної. Натомість сучасна генерація акторів, режисерів та студентів творчих вишів не знають про доробок театрознавиці й, своєю чергою, втрачають великий арсенал матеріалів, які могли б стати в пригоді під час вивчення сценічної історії багатьох п'єс, дослідженні творчих шляхів видатних митців-попередників та для написання різного штибу наукових робіт тощо. Саме тому актуальність цієї книжки важко переоцінити; вона заслужено може посісти гідне місце на полицях як молодих митців-неофітів, так і досвідчених колег Валентини Ігорівни, які орієнтуються в усьому спектрі її теоретичного доробку.

І тут варто зазначити, що видання збірки статей і рецензій Валентини Заболотної готувалося задовго до того, як видатна науковиця відійшла

у засвіти. Адже в книжці є звернення самої авторки до майбутніх читачів, яких вона назвала друзями і собі, і театру. Зокрема, у своєму зверненні про композиційну будову книжки Валентина Ігорівна пояснювала так: «Тексти скомпоновані не за хронологією (хоч вона позначена), а за тематичними блоками — інтродукція, театральний процес, театри, рецензії, портрети й проблеми. Зберігається мова оригіналу, бо писалося і українською (здебільшого), і російською мовами.

Сподіваюся, що з усього того в тебе, друже, складеться нехай не повна, але цікава картина театального процесу в Україні від середини ХХ століття. Отже, крок за кроком почимчикуємо театральними стежками» (Заболотна, 2021, с. 6).

Мандрівка стежками цієї книжки розпочинається зі вступної статті «Вийти із затінку генія» не менш відомої театрознавиці, колеги Валентини Заболотної, Наталі Єрмакової (2021). Пані Наталя, зокрема, пояснює читачеві родинні зв'язки Валентини Заболотної, змальовує творчу атмосферу її дому, розповідає про чималу кількість видатних людей серед близького оточення та вплив авторитету видатного діда — Амвросія Бучми: «Неможливо уявити життя Заболотної поза театром, без театру: теперішнього, минулого, прийдешнього. Йй звичайно, пощастило народитись біля генія. Втім, вона змогла вийти із його затінку, всю себе віддавши театру, як це, власне, зробив і він сам» (Єрмакова, 2021, с. 5).

А й справді, Валентина Заболотна всю себе віддавала театру й досить сентиментально пояснила цю, долею скеровану, потребу в статті «Зустрічі з дивом. Спогади завзятої театралки». Вона наголосила на тому, що все своє життя була при театрі: «Дід, бабуся, мама — актори. Батько — режисер (згодом телебачення та кіно). Тож обирати професію не довелося — театр. Але театрознавство, бо на носі окуляри, а режисура професія не жіноча, лідерська, вважала я, будучи яскраво вираженим інтровертом» (Заболотна, 2021, с. 8).

Якраз про те, як виструнчувалися віхи театрознавства на життєвій мапі Валентини Заболотної, можна дізнатися з наступних чотирьох розділів цієї книги. У цих розділах зібрано тексти багатьох років, але вони різні не лише за часом написання, а й за настроєм, піднесеними сподіваннями, аналітичним градусом а, подекуди й відвертим критичним поглядом, що цілить до самісінької серцевини проблеми. Саме ця текстова амплітуда розгортається в Розділ І. «Театральний процес», бо в ньому зібрано різноманітні проблемні статті та рецензії, де часто-густо критикиня робила фінальні огляди театального процесу України в кінці року або підсумовувала ті чи інші події,

явища, фестивалі тощо. Першою до цього розділу вміщено статтю 1990 р. під назвою «The time is out of joint», написану для московського журналу «Театр», де розкрито всі проблеми й боріння українського театру на шляху до нової творчої епохи незалежної України. Далі в багатьох статтях читач має змогу побачити, неначе в дзеркалі, як змінювалися туманні пошуки українського театру початку 1990-х на структуровані мистецькі прояви націєцентричного спрямування та високого естетичного гатунку як на столичній, так і на регіональній сценах 2000-х років. Наприклад, у статті «Гойдалка на козі» для газети «День» (від 18 грудня 2015 р.) пані Валентина, підсумовуючи злети й падіння митців столичної сцени, влучно додала: «А щоб не обмежувати нашу театральну гойдалку Києвом, скажу, що по всій Україні вона така сама. ... А ще в Кіровограді у пам'ятника Наталці Полтавці відра вкрали...» (Заболотна, 2021, с. 153). Завершуючи огляд таким, здавалося б, легковажним жартом, Заболотна сигналізувала, що тримає руку «на пульсі» і знає про найменші дрібниці культурно-мистецького життя країни.

Далі подробиці й висновки її знань про театральне життя країни «зсередини» вповні відбилися в добірці статей Розділу ІІ «Театри», де можна простежити зміни естетичних та формотворчих ланок мистецьких поколінь, тріумфи й фіаско багатьох спектаклів, народження нових зіркових імен як у знаних національних театрах, так і в камерних регіональних колективах. Адже Валентина Ігорівна справді багато їздила до регіональних колективів, її знали в багатьох містах як досвідченого критика, прислухалися до її думок, змінювали та корелювали творчі плани та реалізовані вистави. Таким чином, у розділі можна почерпнути інформацію про колективи Києва (вона незмінно шанувала й аналізувала творчі піруети франківців), Кривого Рогу, Донецька, Харкова, Львова, але це лише вибрана добірка статей, бо її подорожей Україною не злічити, а зустрічей і настанов і поготів. Одне очевидно: якщо критикувала Заболотна, то — щиро й дуже відверто, якщо любила, то так само щиро й самовіддано! 2005 р. в одній зі статей вона описала фінал вистави «Безсоння» криворізького театру «Академія руху» так: «Ось кидається на всі боки зраджена Катерина, білий шарф-немовля тріпоче в її руках — і падає вона в чорну безодню. І піднімається з тієї темряви велично-спокійна Богородиця, навколо якої врешті-решт збереться весь народ, дорослі й діти, щоб потім вибігти до нас всією своєю красою, енергією й поетичністю.

Покров Богородиці, кажуть, осіняє нашу Україну. Нехай же під тим покровом буде благо-

получним і театр «Академія руху», хай процвітає, хай творчість його буде невтомною, пошуковою і прекрасною. А місто Кривий Ріг і вся наша держава поцінує діамант духовності й краси у своїй багатющій землі» (Заболотна, 2021, с. 200). Можна лише уявити, якою потужною була така мотивація й побажання для митців криворізького театру й з якої любові вони проростали...

Із творчого доробку Валентини Заболотної абсолютно зрозуміло, що любові в її житті було багато. Втім одна любов була тотальна й незворотна — це любов до вивчення художніх «організмів» спектаклів, які вона препарувала, немов хірург, маючи за скальпель своє гостре слово, покликане зцілювати й надихати на нові звершення. У Розділі III під назвою «Рецензії» можна відчутти й насолодитися її уважністю та заглибленням до найменших дрібниць режисури, акторського виконання та всієї образної лексики сили-силенної переглянутих вистав. Хоча до цієї книги потрапили лише вибіркові рецензії різних років, видрукувані переважно на шпальтах газети «День». Але навіть із цієї скромної добірки зрозуміло, що кожна рецензія Заболотної вже в назві своїй сигналізувала про головну думку чи образ, які ставали визначальними в аналізі вистави. Так, приміром, у короткій рецензії 2005 р. під назвою «Річард сьогодні» перед очима читача може постати сучасний Річард III в ексцентричному виконанні Лідії Данильчук, актриси львівського театру «У кошику», з посланням прийдешнім поколінням, яке Валентина Заболотна (2021) ретранслявала так:

Воно по-шекспірівськи “повертає очі з-ниціями в душу” й спонукає шукати там чи то “плями чорноти”, щоб очиститись, чи то паростки невгаслої любові, аби поділитися ними зі світом, наситити доквілля любов’ю. І тоді не доведеться благодати про коня для втечі від кінця історії... (с. 287).

Отже, читаючи рецензії Заболотної можна подивуватися її мисленню та вмінню обрамити мудрами рефлексіями сценічні картини буття.

Як відомо, Заболотна й сама «писала картини», тобто творчі портрети видатних сучасників-театралів. Саме тому тексти, що зібрані в Розділі IV «Портрети», випромінюють особливу любов та енергію до людей, близьких за духом, світоглядом, емоційним досвідом. У вервечці творчих портретів, написаних Заболотною, лише гучні імена, навіть не «зірки», а «планети»: Андрій Александрович-Дочевський, Ада Роговцева, Богдан Козак, Едуард Митницький, Роман Черкашин, Богдан Ступка та інші поважні митці. Важ-

ливо зазначити, що всі творчі портрети досить різні за стилем викладу й аналітичним підходом театрознавиці. Десь вона критикувала, десь романтизувала, а десь возвеличувала згаданих персон, але неодмінно знаходила саме те «зерно образу», що якнайкраще презентує їхню харизму та індивідуальний стиль. Наприклад, важливі узагальнення виконавської манери Богдана Козака з-під пера Валентини Заболотної звучать ствердно: «Так, Богдан Козак — не просто український актор європейського загальносвітового штибу. Він тамує шаленство темпераменту холодною крицею збудженого інтелекту. Його акторські підтексти містять багато смислових і культурних шарів, його акторські деталі викликають безліч асоціацій. Він полюбляє парадокс як засіб загострення смислу й суті ролі. Він не знає меж амплуа. Він досконало володіє всіма таємницями технології акторської професії. Глибоко обізнаний із театральними системами ХХ сторіччя, користується ними у власній практиці залежно від потреби. Навчас студентів, бо має чим поділитися. ... Козак, одним словом» (Заболотна, 2021, с. 323).

Іншими ж словами, Валентина Ігорівна розгледіла в Богдані Козакові омріяного Лесем Курбасом — «розумного арлекіна». Адже творчість актора й різноманітні виконавські методи були для театрознавиці особливим чином близькі й зрозумілі через фах її діда та батьків. Крім того, Валентина Заболотна багато десятиліть поспіль була дописувачкою провідного журналу «Український театр», де, серед інших фундаментальних статей, написала розвідку «Повернутись до себе: спроба типологізації українського акторства» про метаморфози та генотип українського акторства (Заболотна, 1993). Сьогодні як ніколи ця стаття актуальна! І хоч вона не увійшла до цього збірника, саме її варто рекомендувати всім, хто цікавиться розвитком і засадами праці сучасного українського актора. Адже на сучасному етапі, за часів карколомної війни, українське акторство відмовляється від радянського спадку, базованого на «системі Станіславського» й шукає на роздоріжжі вітчизняної традиційної культури та європейського дискурсу. Водночас Заболотна багато років тому наголошувала: «І необхідно відновити свій власний, національний український акторський генотип. А він — згадайте! — дуалістичний. Складається з двох могутніх «хромосом». Х — традиційне ПЕРЕВТІЛЕННЯ. Y — березільське ПЕРЕТВОРЕННЯ. Інколи межа між ними тонка й важковловима. Особливо, коли актор Х висококультурний, інтелектуальний і цим осяяні всі його образи. Тоді він так само внутрішньо рухливий; стильово гнучкий, як і актор Y. Такий актор-інтелектуал за не-

обхідності легко працює і в режимі перетворення, якщо зустрічається з відповідною драматургією або з відповідним режисерським малюнком» (Заболотна, 1993, с. 18).

Цікаво й те, що сьогодні на українській сцені вже багато «розумних арлекінів», яких Валентина Заболотна радо преміювала б цим званням. А ще цікавіше, як би сприйняла Заболотна сучасні форми й сенси вітчизняної режисури, наприклад, феномен «Конотопської відьми» Івана Уривського?! Позаяк, відштовхуючись від теорії Заболотної про генотип українського митця, Уривський у багатьох виставах якраз спирається й на режисерську «хромосому Х», і на «хромосому Y» одночасно. Саме на цьому акцентують мистецтвознавиці Т. Бойко та М. Татаренко (2022): «Його презентація сценічної класики не заперечує традиційних змістів, а, навпаки, поглиблює й збагачує їхню образну лексику. Молодий режисер розробляє власні версії як сублімацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу й універсальності сюжетних колізій. Вплив режисури І. Уривського на актуальні формотворчі процеси вітчизняного театру очевидний» (с. 134). І дуже шкода, що цього впливу вже не оцінить і не відмітить Валентина Ігорівна Заболотна. А, можливо, вона б критикувала провідного режисера за те, що нині він іде на угоду своїй популярності й запотребованості й робить деякі вистави швидко й формалістично. Або цікаво, як би сприйняла Заболотна реформи Максима Голенка у вихованому в багатьох її дописах львівському театрі славетних «заньківчан»?! Загалом, багато процесів і явищ сучасного театру могли б цікаво відбитися в дзеркалах рефлексій і суджень Заболотної.

У загальному підсумку зазначимо, що запропонований читачеві збірник наукової та публіцистичної спадщини насамперед говорить про сталі й сталеві ціннісні орієнтири Валентини Заболотної, скеровані на виняткову націєцентричність, високу художню та естетичну якість театру, його просвітницькі та виховні функції. Саме про ці її орієнтири йдеться в Післямові професора Олександра Клековкіна (2021) під назвою «Їй подобалося бути собою». У калейдоскопі його спогадів Валентина Заболотна постає щирою емоційною людиною, яка в ординарному спілкуванні могла бути сентиментальною й по-хорошому наївною. Зокрема, пан Олександр зазначив: «Вона не соромилася свого смаку, не поспішала відмовлятися від захоплень свого дитинства, не бігла, «задрив штаны», за постмодерном і постдрамою. Їй подобалося бути собою!» (Клековкін, 2021, с. 358). А відтак кожен читач, хто візьме до рук цей збірник, змалює власний образ науковиці крізь призму

її театральних-критичних опусів та почерпне багато цікавої інформації про долю українського театру середини ХХ – початку ХХІ століття та шляхи його провідних митців.

І насамкінець варто подякувати всім причетним до видання театральних-критичних спадку видатної театрознавиці. Насамперед редакторів-упорядників Валерію Фіалку (1950–2023) та відповідальному редакторові Вікторії Бубновій, літературному редактору Тетяні Подолян, художньо-технічному оформлювачу Михайлу Воронкову й усім іншим колегам та учням з кафедри театрознавства КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого та Київської дитячої академії мистецтв, хто долучився до цієї справи ідейно та фінансово. На поточний момент книга слугує критерієм високого стандарту вітчизняної науки театрознавства, що покликана прислужитися сучасному поступу українському театру.

Список посилань

- Бойко, Т., & Татаренко, М. (2022). Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527>
- Єрмакова, Н. (2021). Вийти із затінку генія. В В. І. Заболотна, *Крок за кроком* (с. 3–5). Антиквар.
- Заболотна, В. (1993). Повернутись до себе: спроба типологізації українського акторства. *Український театр*, 5, 4–6, 15, 18.
- Заболотна, В. І. (2021). *Крок за кроком* (В. Фіалко, ред.). Антиквар.
- Клековкін, О. (2021). Їй подобалося бути собою. В В. І. Заболотна, *Крок за кроком* (с. 357–360). Антиквар.

References

- Boiko, T., & Tatarenko, M. (2022). Nova paradyhna ukrainiskoi klasyky: vystavy Ivana Uryvskoho na kamernykh stsenakh Kyieva [A new paradigm of Ukrainian classics: Performances of Ivan Uryvskiy on the Kyiv chamber stages]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2021). *Yii podobalosia buty soboiu* [She liked being herself]. In V. I. Zabolotna, *Krok za krokom* [Step by step] (pp. 357–360). Antykvvar [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2021). *Vyity iz zatinku henia* [Stepping out of the shadow of a genius]. In V. I. Zabolotna,

РЕЦЕНЗІЇ

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 51

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

- Krok za krokom* [Step by step] (pp. 3–5). Antykvvar [in Ukrainian].
- Zabolotna, V. (1993). Povernutys do sebe: sprobа typolohizatsii ukrainskoho aktorstva [Returning to yourself: An attempt at typologizing Ukrainian acting]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 4–6, 15, 18 [in Ukrainian].
- Zabolotna, V. I. (2021). *Krok za krokom* [Step by step]. Antykvvar [in Ukrainian].

Інформація про автора

Тетяна Бойко, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6941-8868, e-mail: tetiana.boyko@gmail.com

Information about the author

Tetiana Voiko, PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6941-8868, e-mail: tetiana.boyko@gmail.com



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

Народно-музичне мистецтво як самобутнє явище української національної культури

Тетяна Пістуніна

Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна

Для цитування

Пістуніна, Т. (2024). Народно-музичне мистецтво як самобутнє явище української національної культури [Рецензія на книгу *Народно-музичне мистецтво України XXI століття: сценічно-виконавський, методико-педагогічний аспекти*, ред. П. Л. Богоніс]. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 169–171. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318382>



Соціокультурні виклики сьогодення, властиві як війсьній добі в Україні, так і світовому контексту (глобалізація, урбанізація, індустріалізація), призводять до трансформації процесів спадкоємності традиційної народно-музичної культури. Це, своєю чергою, викликає знищення локусів її побутування та сублімацію народного мистецтва в псевдонародне. Заміна народно-музичних практик у традиційному середовищі на сценічні експерименти, часто без належного вивчення регіональних народно-музичних елементів, стає поширеним явищем.

Внаслідок відсутності фахівців традиційна народна музика сприймається без контексту її побутування і, на жаль, часто як щось менш важливе й другорядне порівняно з класичною музикою.

Рецензована монографія присвячена змінам, що відбуваються в народно-музичному мистецтві України в першій чверті XXI ст. у зв'язку зі світовими глобалізаційними викликами та реаліями воєнної доби. Автори розділів, провідні фахівці кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, розглядають проблеми розвитку українського аматорського народно-хорового мистецтва новітнього часу, історії кобзарського мистецтва, зодбуток і практики колективів — представників

молодіжного фольклористичного та фольклористично-реконструкторського руху України. Авторська увага зосереджується також на питаннях теорії й практики початкового навчання підлітків у народно-інструментальних колективах засобами одночасного опанування гри на народному інструменті й співу. Окремі розділи присвячені методиці роботи з дітьми у фольклорних ансамблях, обробки народних пісень для вокальних формацій *а капела* та перекладень музичних творів для бандури.

Структурно монографія містить у собі розділи, написані відомими фахівцями, зокрема науковцями та музикантами-практиками. Ця розвідка-наслідок довготривалих і копітких теоретично-практичних досліджень за багато років їх науково-творчої діяльності. Заслуговує на увагу ретельна розробка структури монографії, яка зберігає логічну послідовність та комплексність викладення матеріалу як у межах кожного окремого розділу, так і в цілому. Авторські розділи монографії виконані на високопрофесійному рівні, з дотриманням усіх вимог наукового дослідження й відповідно до сучасних методологічних підходів.

У своєму дослідженні автори чітко актуалізують обрану ними тематику, узагальнюють наявну інформацію щодо народно-музичного мистецтва

України, його джерел і побутування в первинних локусах традиції — до сучасних видозмін та презентацій у мистецькій діяльності народно-хорових та народно-інструментальних колективів, дитячих і дорослих (зокрема, молодіжних) секундарних фольклористичних колективах, вокальних формаціях *a capella*, кобзарсько-бандурному мистецтві та ін.

Розділ 1-й, автором якого є заслужений працівник культури України, Голова Національної Всеукраїнської музичної спілки, доцент Петро Андрійчук, присвячено світоглядно-аксіологічним та музично-виконавським аспектам народно-хорового мистецтва як самобутнього явища української національної культури. Автор зосереджується на питаннях народного хорового мистецтва як інструмента духовного вдосконалення нації та як чинника самоідентифікації в контексті глобалізаційних викликів і європейської інтеграції. Окрему увагу автор приділяє проблемам аматорського хорового мистецтва в контексті музичної культури України другої половини ХХ — початку ХХІ ст. й питанням творчого керівництва (зокрема, й репертуарної політики) в народно-хоровому мистецтві України.

Розділ 2 рецензованої монографії, автором якого є кандидат педагогічних наук, професор та заслужений діяч мистецтв України Петро Богоніс, присвячений дидактичним умовам формування початкового колективного народно-інструментального музикування підлітків. У цьому розділі автор зосереджує увагу на організаційних засадах інтенсифікації навчання початківців у процесі аматорської народно-інструментальної діяльності. Це дозволяє йому обґрунтувати методику проведення занять, яка базується на поєднанні гри та співу, а також спеціально систематизовано го навчально-педагогічного репертуару.

Музично-педагогічну тематику продовжує в Розділі 4 «Методика роботи з дитячим фольклорним колективом (теорія й практика)» заслужений працівник культури України, доцент Іван Сінельников. Цей розділ присвячений одній з актуальних проблем сучасного музично-фольклористичного навчання — опануванню традиційної манери співу дітьми, що є учасниками фольклорного колективу. У сучасних глобалізаційних умовах порушено природний плин народної творчості, і традиція спадкоємності поколінь у галузі народної культури зазнає серйозних викликів. Тому проблеми виховання дітей через народну педагогіку та музично-фольклористичну діяльність стали надзвичайно актуальними, адже фольклор є найціннішим дидактичним матеріалом для естетичного виховання молодого покоління.

Основну увагу автор зосереджує на теоретико-методичних і практичних засадах діяльності керівника колективу в процесі опанування традиційного музичного матеріалу дітьми у фольклорному ансамблі. Обґрунтовуються основні принципи методики роботи з дитячим фольклорним ансамблем, надаються практичні рекомендації щодо розвитку артикуляційного апарату, зміцнення дихання, покращення чіткості дикції, засвоєння діалектних особливостей, розширення діапазону, налаштування високої позиції звуку, вироблення кантилени, рухливості голосу та інших аспектів. Крім того, обґрунтовується методика об'єднання дітей у фольклорному колективі, заснована на вихованні почуття любові до Батьківщини, шани до традиційної культури та розвитку творчої діяльності в колективному співотворенні.

Розділ 5 і Розділ 6 колективної монографії взаємодоповнюють один одного, адже присвячені питанню молодіжного фольклорного руху та фольклористично-реконструкторських практик (секундарного фольклоризму) в сучасній Україні. Маргарита Скаженик, кандидат мистецтвознавства, доцент (авторка Розділу 6), розглядаючи шляхи творчої реалізації фольклористичних гуртів Києва першої чверті ХХІ століття, аналізує основні підходи до відтворення сільської музики в умовах міста київським гуртом «Древо» та послідовниками ідей «Древа» — столичними фольклористичними формаціями новітньої доби. Валентина Сінельникова, кандидат історичних наук, доцент (авторка Розділу 5), описує реконструкторські практики в сучасній науково-практичній фольклористиці, зокрема фольклорну й фольклористично-збирацьку реконструкцію, а також виконавський фольклоризм як різновиди фольклористичної реконструкції.

Два розділи колективної монографії — Розділ 3 і Розділ 8 — розкривають питання розвитку українського кобзарсько-бандурного мистецтва. Авторка Розділу 3 Надія Брояко, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, розглядаючи кобзарську традицію як унікальне явище культурного життя України, аналізує кобзарство в контексті українського соціокультурного середовища другої половини ХІХ — ХХ ст. та постаті Остапа Вересая й Гната Хоткевича в історії українського кобзарства. Тарас Яницький, народний артист України, кандидат мистецтвознавства в Розділі 8 зосереджує увагу на творчому характері художнього перекладення інструментальних музичних творів для бандури, розглядаючи теоретичні засади адаптації музичного змісту та проблему художнього перекладення в музикознавстві. Вероніка Тормахова, кандидат

мистецтвознавства, доцент, присвятила Розділ 7 колективної монографії явищу обробки народної пісні в репертуарі вокальних естрадних ансамблів *а капела* та проаналізувала репертуарну палітру естрадних вокальних ансамблів *а капела* у світових практиках, а також риси обробок українських народних пісень у творчості вітчизняних естрадних вокальних формацій *а капела*.

Слід також наголосити на тому, що колективна монографія «Народно-музичне мистецтво України ХХІ століття: сценічно-виконавський, методико-педагогічний аспекти» була підготовлена в рамках теми наукових досліджень кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні, педагогічні студії» (номер держреєстрації 0121U114303, термін реалізації: грудень-2021 — грудень-2026 рр.) та вміщує не лише суто наукові теоретичні здобутки, але й певний результат поєднання наукової діяльності авторів із мистецькою реалізацією та навчальним проце-

сом: оприлюднені матеріали пройшли апробацію в аудиторіях КНУКіМ у процесі оновлення теоретичного складника фахових дисциплін освітньо-професійних програм «Бандура і кобзарське мистецтво», «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», «Музичний фольклор» та ін.

Вихід цієї наукової праці є дуже важливим на сучасному етапі розвитку українського музикознавства, оскільки концептуалізація важливих музикознавчих питань у галузі народно-музичного мистецтва України є необхідним і доцільним внеском у розвиток і вдосконалення наявної наукової парадигми задля подальшого розвитку музикознавчої науки й практики України. Монографія є цілісним, ґрунтовним, актуальним науковим виданням та заслуговує на увагу наукових співробітників, викладачів закладів вищої освіти, здобувачів вищої освіти та всіх, хто цікавиться сучасними тенденціями розвитку (сценічно-виконавськими, методико-педагогічними, соціокультурними аспектами) народно-музичного мистецтва України.

Інформація про автора

Тетяна Пістунова, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8418-9044; e-mail: tetanapistunova@ukr.net

Information about the author

Tetiana Pistunova, Associate Professor at the Musical Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8418-9044; e-mail: tetanapistunova@ukr.net



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**

51

*Науковий журнал
Scientific Journal*

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Валентина Мамедова / Valentyna Mamedova

Літературний редактор / Literary editor
Людмила Таран / Liudmyla Taran

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: 23.12.2024. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 20,11. Обл.-вид. арк. 18,23.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5318

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