

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск **80**

Засновано в 2007
Founded in 2007



Харків — 2023

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2023. — Вип. 80. — 136 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KhSAC, 2023. — Vol. 80. — 136 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 2007 року.

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

Свідоцтво про державну реєстрацію друковано-го засобу масової інформації: КВ №13567-2540P від 26.12.2007 р.

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

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 11 від 26.05.2023 р.)

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

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 2007.

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

Certificate of state registration of printed mass media: KB №13567-2540P dated 26.12.2007

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

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 11 dated 26.05.2023).

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

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

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

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

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

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

Головний редактор

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

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

Заступник головного редактора

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

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

Відповідальний секретар

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

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

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

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

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

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

Божко Л. Д., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри туристичного бізнесу, доктор культурології, доцент (Україна);

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

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

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

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

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

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології (Україна);

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

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

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

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

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

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

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

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничого відділу, кандидат філософських наук (Україна);

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

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, доцент, завідувач кафедри кінотелережисури і сценарної майстерності, доктор мистецтвознавства (Україна);

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

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

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

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

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, доктор філософських наук, професор (Великобританія);

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

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

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

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

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

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine).

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

Deputy Editor-in-Chief

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

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

Executive Editor

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

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

Editorial Board

Basiul E., University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);

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

Bench O., Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Doctor of Art Criticism, Professor (Slovak Republic);

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

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Department of Global Security and Intelligence Studies; PhD in History, Assistant Professor (USA);

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

Blagojevic M., Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);

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

Bozhko L. D., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Tourism Business, Doctor of Culturology, Associate Professor (Ukraine);

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

Vytkalov S. V., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

Keym S., Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);

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

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

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

Krasivskyi O., Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);

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

Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

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

Makaryk I., University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);

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

Machulin L. I., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Editorial and Publishing Department, Candidate of Philosophical Sciences (Ukraine);

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

Myslavskyi V. N., Kharkiv State Academy of Culture, Assistant Professor, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Doctor of Art Criticism (Ukraine);

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

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

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

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

Hicks J., Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);

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

Chromy J., Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);

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

Shapovalova L. V., I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Doctor of Art History, Professor (Ukraine).

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

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко Багатовекторна взаємодія закладу вищої освіти зі стейкхолдерами в системі освітньої комунікації	7
Г. В. Апенченко Менеджер культури: поле професійної діяльності	17
Л. Д. Божко Репрезентація впливу travel vlog на розвиток туризму (на прикладі авторських каналів відеохостингу “YouTube”)	24
О. П. Грудка Від напівпублічних щоденників до соціальних мереж: історія та трансформації персонального письма	34
М. О. Жигайло Інтеграція вуличного мистецтва в культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери: зарубіжний контекст	43
Д. В. Кочержук Збереження та реставрація культурної спадщини України: досвід аудіозаписів доби ВІА	49
Г. В. Апенченко, Н. В. Шумлянська Формування механізму збалансованості (галузевого) ринку праці у сфері культури	57
П. Ю. Хлебніков Загальнонаціональні елементи музичної культури Черкащини кінця ХХ – початку ХХІ ст.	65

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

М. М. Берднік Вплив історичних хореографічних витоків на формування змісту емоційної складової латиноамериканського бального танцю	76
І. Ю. Коновалова Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі	82
В. Д. Мізяк Тренінги і система тренажів у процесі опанування студентами професії актора	89
А. Ю. Рум'янцева Фортепіанна творчість В. Польової: концептуальні, жанрові, стильові та мовно-виражальні виміри	96
Ю. О. Соловйова Візуальне маркування мотиву дороги у творчому просторі Василя Мисика	102
М. А. Трянов Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі	110
В. М. Цицирєв Розвиток українського оркестру народних інструментів: соціокультурний та історичний аспекти	118
Дін Боюй Опера «Схід сонця» Цзінь Сяна: китайська «Травіата»	126

Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування	135
--	-----

Content

CULTUROLOGY

V. Sheiko, N. Kushnarenko	
Multi-Vector Interaction of a Higher Education Institution with Stakeholders in the Educational Communication System	7
H. Afenchenko	
Culture Manager: Field of Professional Activity	17
L. Bozhko	
Representation of the Influence of Travel Vlog on the Development of Tourism (On the Example of the Authorial Channels on Youtube Video Hosting)	24
O. Hrudka	
From Semi-Public Diaries to Social Networks: History and Transformations of Personal Writing	34
M. Zhyhailo	
Street Art Integration into Cultural, Artistic, Social and Economic Field: Foreign Context	43
D. Kocherzhuk	
Preservation and Restoration of the Cultural Heritage of Ukraine: the Experience of Audio Recordings of the VIA Era	49
H. Afenchenko, N. Shumlyanska	
Formation of the Balance Mechanism of the (Industry-Specific) Labor Market in the Field of Culture	57
P. Khliebnikov	
National Elements of Musical Culture of Cherkashchyna at the End of the XX – The Beginning of the XXI Century	65
ART CRITICISM	
<hr/>	
M. Berdnik	
The Impact of Historical Choreographic Origins on Forming Emotional Content in Latin American Ballroom Dance	76
I. Konovalova	
Receptions of the “Piece Of Music” Concept in the Modern Scientific Discourse	82
V. Miziak	
Trainings and Training System in the Process of Mastering the Profession of an Actor by Students	89
A. Rumiantseva	
Piano Works by V. Polova: Conceptual, Genre, Style and Linguistic-Expressive Dimensions	96
Yu. Soloviova	
Visual Marking of the Road Motif in Vasyl Mysyk’s Creative Space	102
M. Trianov	
Microtonality in the Works for Guitar Ensemble of Agustín Castilla-Ávila	110
V. Tsytysyriev	
Development of the Ukrainian Orchestra of Folk Instruments: Socio-Cultural and Historical Aspects	118
Ding Boyu	
Jin Xiang’s Opera “Sunrise”: Chinese “La Traviata”	126
<hr/>	
Authorial Originals Submission Guidelines for Scientific Collections and Publication Terms	135

https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.01*
УДК 378.6:008](477.54-25)ХДАК:316.77](045)

БАГАТОВЕКТОРНА ВЗАЄМОДІЯ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗІ СТЕЙКХОЛДЕРАМИ В СИСТЕМІ ОСВІТНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ

В. М. Шейко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
rector-2@ic.ac.kharkov.ua

Н. М. Кушнаренко

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

V. Sheiko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

N. Kushnarenko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1168-0446>

В. М. Шейко, Н. М. Кушнаренко. Багатовекторна взаємодія закладу вищої освіти зі стейкхолдерами в системі освітньої комунікації

На основі всестороннього аналізу наукової думки та власного багаторічного досвіду педагогічної діяльності розглянуто особливості багатовекторної взаємодії закладу вищої освіти (ЗВО) зі стейкхолдерами в системі освітньої комунікації. Уперше здійснено класифікацію комунікативних зв'язків ЗВО на мікро-, мезо-, екзо-, макро- та мегарівнях. Акцентовано, що цей особливий тип відносин передбачає організацію багаторівневого спілкування учасників освітнього процесу для передання інформації, розвитку професійних та особистісних якостей, обміну дійсністю, інноваційними прийомами, засобами, технологіями навчання й учіння.

Ключові слова: методологія вищої освіти, заклад вищої освіти, взаємодія, освітня комунікація, партнерство, спілкування, стейкхолдери освітнього процесу, Харківська державна академія культури, ХДАК.

V. Sheiko, N. Kushnarenko. Multi-vector interaction of a higher education institution with stakeholders in the educational communication system

The purpose of the article is to provide a conceptual justification (mainly based on the materials of KSAC) of the essence of multi-vector interaction in the system of internal and external communication of higher educational institutions with the main stakeholders of the educational process.

The methodology. The peculiarity of the analysis of the multi-vector interaction of higher education

institutions with stakeholders in the system of educational communication required the application of the entire spectrum of principles and methods of socio-communicative and cultural-educational direction.

The results of the study of the given topic are embodied in the concept, proposed by the authors, of raising the higher education of Ukraine to the European and world level, which involves, first of all, a fundamental reform of its substantive, structural, organizational, methodological and technological foundations.

The scientific novelty of the researched topic is that, in fact, for the first time, the authors, on the basis of a comprehensive study of scientific sources, based on many years of scientific and pedagogical experience at Kharkiv State Academy of Culture, qualified the communication links of a higher education institution on the micro-, meso-, exo-, macro- and mega-levels.

The practical significance of the scientific results of the study of the given topic is that they can be used for further study of this and similar issues, and can also be used in the process of educational and creative work of higher education institutions teachers of Ukraine during the interaction of higher education institutions with stakeholders in the educational communication system.

Keywords: methodology of higher education, higher education institution, interaction, educational communication, partnership, communication, stakeholders of the educational process, Kharkiv State Academy of Culture, KSAC.

Постановка проблеми. Піднесення вищої освіти України до європейського й світового рівнів передбачає докорінне реформування її концептуальних, структурних, організаційних, методологічних і технологічних засад.

Одним із дієвих засобів успішного досягнення означених цілей є налагодження тісних внутрішньосистемних і зовнішньосистемних, односторонніх і багатосторонніх, міжособистісних та ділових, довготривалих і короткотривалих, формальних і неформальних багатовекторних зв'язків ЗВО з усіма основними учасниками (стейкхолдерами) освітнього процесу. Йдеться про необхідність створення в соціумі атмосфери освітньо-інституційної, загальнодержавної підтримки ефективного розвитку вищої школи. До успішного вирішення цієї проблеми в Україні мають активніше долучатися дотичні до неї державні, громадські, приватні інституції, роботодавці, сім'ї, усі громадяни. Однак нині існує певний дисбаланс між загальним розумінням вагомості значущості взаємодії, координації, спілкування в системі вищої освіти для підвищення її якості і рівнем її практичної реалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концентрація уваги фахівців на сучасних освітніх трансформаціях набула певного осмислення в науковій літературі. У процесі роботи над статтею автори ґрунтувалися на багатьох документно-статистичних збірках та словниках (Бусел (1), 2007; Верховна рада України, 2014, с. 73; Бусел (3), 2007; Бусел (4), 2007; Бусел (5), 2007 та ін.) Саме вони надають змогу документального обґрунтування тематики, яка досліджується. Щоправда, указана проблематика і нині все ще потребує своїх документно-статистичного тлумачення та систематизації.

Нині існує й певна кількість наукових доробок, переважно статей, присвячених порівняно новій галузі науково-практичних знань щодо взаємодії ЗВО України зі стейкхолдерами в освітній системі. Так, у статті О. В. Жегус, наприклад, надається визначення ключових стейкхолдерів ЗВО на ринку продуктів вищої освіти (Жегус, 2018, с. 170–177). У статті І. Кожушаної та Н. Вовк йдеться про інформаційне забезпечення співпраці кафедри соціальних комунікацій Національного університету «Львівська

політехніка» зі стейкхолдерами в межах удосконалення профільних освітніх програм (Кожушана, Вовк, 2022, с. 263–269). Стаття Н. В. Опар (2020) присвячена вивченню особливостей взаємодії стейкхолдерів у процесі державного управління забезпечення якості вищої освіти в Україні. Водночас надається узагальнена характеристика основних понять означеної проблематики (там само).

У статті колективу авторів С. А. Мороз, І. С. Бука, В. М. Мороз, І. Т. Манчак здійснено вдалу спробу визначити поняття «стейкхолдер» в межах професійного (наукового) дискурсу з проблематики забезпечення якості вищої освіти (Мороз та ін., 2021).

У статті Г. В. Піскурська намагалась обґрунтувати доцільність залучення різних груп стейкхолдерів до забезпечення якості вищої освіти. Водночас авторка здійснила своєрідну спробу визначення походження понять «стейкхолдер» та «якість освіти» (Піскурська, 2019).

У статті І. В. Тимошенко, О. М. Нащекіної подається характеристика змісту понять, які використовуються в економічній науці для характеристики учасників освітнього процесу. До них автори відносять такі поняття, як: «суб'єкт», «агент», «актор» і «стейкхолдер». Зважаючи на всю дискусійність авторської постановки означених визначень, зовсім не можна погодитись з використанням дефініції «актор» як основної в економічних дослідженнях освітнього процесу (Тимошенко, Нащекіна, 2012).

У цьому випадку для нас становлять особливий інтерес статті, присвячені окремим аспектам ролі стейкхолдерів у процесах освітньої комунікації ЗВО України. До них, наприклад, належать: дискусійна праця А. Вітченко щодо суб'єкт-суб'єктної взаємодії зі студентоцентризмом (Вітченко, 2021); стаття Н. М. Кушнарєнко, А. А. Соляник, присвячена саме студентоцентрованому підходу в підготовці фахівців документознавчого профілю (Кушнарєнко, Соляник, 2022); розвідка В. Оніпко, у якій йдеться про розвиток партнерських взаємин між викладачами і студентами (Оніпко, 2014, с. 193–201); стаття В. М. Шейка, Н. М. Кушнарєнко, присвячена проблемам антропоцентризму як методологічному принципу вищої освіти (Шейко, Кушнарєнко, 2022) та ін.

І, нарешті, у процесі підготовки статті стали в нагоді праці загальнонаукового гуманітарно-культурологічного плану, у яких автори торкаються й освітніх фундаментальних проблем. До них слід віднести такі праці: В. С. Виноградової, яка стосується психології вищої освіти (Виноградова, Юрченко, 2019); В. Г. Кременя, що присвячена філософії освіти XXI ст. (Кремень, 2002); Ю. М. Рашкевич, у якій йдеться про освітні парадигми в межах Болонського процесу (Рашкевич, 2014), та ін.

Слід зауважити, що у всіх названих роботах подається свій аналіз наявної літератури та джерел щодо вказаної проблематики. Автори, до речі, враховували і цю обставину. І все ж, підсумовуючи аналіз наявних джерел і літератури, у яких автори торкаються означеної проблематики, слід наголосити, що в цій статті, з огляду на наявну літературу за вказаною тематикою, ставилась мета дослідити проблеми багатовекторної взаємодії (передусім на матеріалах ХДАК зі стейкхолдерами в системі освітньої комунікації). І тільки в роботах Н. М. Кушнарєнко, А. А. Соляник, В. М. Шейка, як це було показано, була порушена безпосередньо основна проблематика цієї статті. Водночас автори ще раз переконалися, що на сьогодні ще тільки абрисно намічені лише окремі елементи принципів і методів проблематики, що аналізується. Адже і до сьогодні освітній методології бракує праць, присвячених значущості розширення можливостей ЗВО України на засадах системної взаємодії з усіма основними стейкхолдерами освітнього процесу.

Мета статті — надати концептуальне обґрунтування (переважно на матеріалах ХДАК) сутності багатовекторної взаємодії в системі внутрішньої та зовнішньої комунікації ЗВО з основними стейкхолдерами освітнього процесу.

Актуальність. Нині, попри багаторічний досвід вищої школи України в налагодженні внутрішньої й зовнішньої одновекторної та багатовекторної комунікаційної взаємодії, науковим співтовариством й досі не сформовано її цілісну систему. Саме тому на часі студювання означеної тематики на тлі вимушеної воєнним станом переважно дистанційної освіти в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У найширшому сенсі взаємодія означає взаємний зв'язок між предметами дії, а також погоджену дію між ким-, чим-небудь (Бусел (1), 2007).

У соціальному плані взаємодія — це вплив суб'єктів одне на одного. Через взаємодію людина пізнає природні й суспільні явища, закономірності, процеси, орієнтується в оточуючій реальності, визначає способи мислення і поведінки. Із цим поняттям пов'язана потреба людини в спілкуванні, навчанні, отриманні освіти, власному розвитку. Взаємодія людини з іншими людьми — це вид зв'язку, який передбачає погодження, взаємний вплив сторін, взаємну спрямованість і зміни (там само). Одним з основних різновидів багатосторонньої взаємодії у вищій освіті є спілкування як специфічна форма суб'єкт-суб'єктної та суб'єкт-об'єктної взаємодії. Спілкуватися — це підтримувати взаємні стосунки, діловий, дружній зв'язок; розуміти одне одного, порозумітися; об'єднуватися для спільних дій (Бусел (5), 2007).

Багатовекторна взаємодія у вищій освіті тісно пов'язана з комунікацією. У найширшому сенсі комунікація — це шляхи сполучення, лінії зв'язку, обмін інформацією, налагодження контактів, спілкування та ін. (Бусел (3), 2007, с. 562).

Багатовекторна взаємодія — це безпосередня або опосередкована міжособистісна чи ділова комунікація, особливістю якої є здатність людини перейматися потребами іншого, уявляти, як її сприймає партнер зі спілкування або група, інтерпретувати ситуацію і передбачати власні дії. Вона характерна високим рівнем інтенсивності спілкування учасників, їхньої комунікації, обміну інформацією і діяльністю, змінами й різноманітністю їх видів, форм, прийомів. Взаємодію визначає саме існування освітнього процесу. З нею пов'язані мета, зміст, методи і форми педагогічної діяльності, мотиви поведінки й рушійні сили академічного процесу. Тобто спілкування — це багатовекторна взаємодія двох або більше людей, складний багатоплановий процес налагодження і розвитку контактів між людьми (міжособистісне спілкування) й групами людей (міжгрупове спілкування), до складу якого входять щонайменше три різні процеси: комунікація (обмін інформацією), інтеграція (обмін

діями) і соціальна перцепція (сприйняття й розуміння партнера) (Виноградова, Юрченко, 2019, с. 296). У цьому разі під партнерами розуміються всі учасники (стейкхолдери) освітнього процесу — від студентів, викладачів до роботодавців, міністерств, відомств тощо. Отже, багатовекторна комунікація розглядається як один з основних засобів підвищення якості освіти в Україні. Вона передбачає координацію спільних дій і, окрім пізнання, емоційний контакт, зворотний зв'язок, який забезпечує не лише коригування діяльності студентів викладачем, а й активну презентацію освітніх, наукових і творчих можливостей ЗВО України на всеукраїнському, європейському і світовому рівнях. Йдеться про необхідність переходу ЗВО нашої країни від односторонньої до багатосторонньої взаємодії на горизонтальному й вертикальному рівнях.

Попри багаторічний досвід вищої школи України в налагодженні внутрішньої та зовнішньої одновекторної і багатовекторної комунікаційної взаємодії, науковим співтовариством ще не сформовано її цілісну систему.

На основі всестороннього вивчення наукових джерел, базуючись на багаторічному досвіді науково-педагогічної діяльності в Харківській державній академії культури (ХДАК), авторами статті умовно виокремлено п'ять основних взаємопов'язаних векторів комунікативної взаємодії в освітній галузі: мікро-, мезо-, екзо-, макро- та мегарівні.

Першим рівнем освітньої комунікації можна вважати мікрорівень (автокомунікація) — особа, котра перш ніж оприлюднити власні ідеї, погляди, проекти, спочатку «сам на сам» проговорює, формулює їх, а потім доводить до студентів, викладачів, партнерів у формі лекції, презентації, семінару, майстер-класу, коучингу тощо.

Мезорівень освітньої комунікації створює взаємодія базових суб'єктів освітнього процесу — «викладач — студент» як системоутворювальний чинник підвищення його якості. Це передбачає налагодження партнерських стосунків між викладачем і студентом, перехід від монологічного до діалогічного спілкування, розвитку взаємної поваги й відповідальності за якість викладання (педагоги) та учіння (студенти).

Екзорівень освітньої комунікативної взаємодії передбачає дієву співпрацю усіх основних учасників освітнього процесу всередині ЗВО. Відповідно до Закону України «Про вищу освіту», до них належать наукові, науково-педагогічні, педагогічні працівники, здобувачі вищої освіти та інші особи, які навчаються у ЗВО, фахівці-практики, які залучаються до освітнього процесу та освітньо-професійних програм, інші працівники ЗВО (Верховна Рада України, 2014). Співробітники ХДАК прагнуть тісно співпрацювати зі студентами, максимально враховувати їхні інтереси й потреби (Кушнарченко, Соляник, 2022, с. 32–43; Шейко, Кушнарченко, 2022, с. 7–22).

Мікро-, мезо- та екзокомунікативні взаємодії локалізуються переважно в межах закладу вищої освіти, створюючи умови для багатовекторного співробітництва за стінами ЗВО. До них умовно віднесено макро- і мегарівні комунікації.

Макрорівень комунікативної взаємодії пов'язаний передусім зі співробітництвом із профільними інституціями, зі сферою діяльності, для якої відбувається підготовка кадрів, а також з владними структурами, які здійснюють регулятивні повноваження. Серед них: профільні міністерства, управління, відділи, наукові, мистецькі, творчі студії, колективи, ЗВО нижчого рівня акредитації, роботодавці тощо. Кожний із них має своє «поле впливу», повноваження, специфічні канали й засоби комунікації. Вони тісно співпрацюють із ЗВО, комунікують із ним регулярно, багато років, надаючи наукову, методичну, організаційну, практичну чи консультативну допомогу. Це дозволяє досягти високого результату, який приносить обопільну вигоду.

Мегарівень освітньої комунікативної взаємодії ХДАК зумовлений тим, що сучасне ЗВО — це відкрита система, тісно пов'язана з усіма галузями й сферами людської діяльності, із соціумом загалом. Відомо, що кожна соціальна інституція, зокрема й освіта, створюється тоді, коли соціум розуміє її корисність для суспільства. Це зумовлює необхідність переходу ХДАК від одновекторної до багатовекторної взаємодії не лише на регіональному і національному, а й на європейському й світовому рівнях. Міжнародна співпраця посідає одне з провідних місць у

діяльності ХДАК — освітній, науковій, творчо-виконавській, організаційній тощо.

Багаторічний плідний досвід взаємодії ХДАК на внутрішньому і зовнішньому рівнях дозволив виокремити шість принципових чинників її ефективності: 1) урахування інтересів ХДАК; 2) відбір «ядра» профільних інституцій, для яких здійснюється підготовка кадрів; 3) визначення когорти основних партнерів в Україні та за її межами; 4) неперервність комунікацій, врахування нових обставин взаємодії; 5) адекватний вибір комунікаційних каналів; 6) наявність зворотного зв'язку, який дозволяє оцінити успішність комунікативного процесу, рівень розуміння ЗВО з партнерами тощо.

На внутрішніх і зовнішніх векторах комунікації ХДАК застосовує як безпосередні, так і опосередковані, формальні й неформальні канали взаємодії. Серед неформальних: безпосереднє ділове спілкування, конференції, семінари, круглі столи, майстер-класи, вебінари, форуми, блоги, соціальні мережі та ін.; серед формальних: друковані й електронні джерела, портали, сайти, блоги тощо. В інституційному сенсі переважає діловий стиль спілкування, тобто спілкування, у якому на перше місце ставиться справа, однаково цінна і для українських, і для зарубіжних партнерів, базована на взаємодовірі й взаємодопомозі (Виноградова, Юрченко, 2019, с. 256–257).

Вибір каналу комунікації залежить від багатьох чинників та особливостей цільової аудиторії (школярі, випускники, роботодавці, колеги тощо). Так, під час проведення ХДАК профорієнтаційних заходів зі школярами ефективним і дієвим є офлайн-спілкування, що надає змогу познайомитися з майбутніми абітурієнтами вічна-віч, відразу відповісти на запитання аудиторії. У молодіжній аудиторії доцільно задіювати Інтернет, соціальні мережі, сайти, електронні розсилки. У процесі взаємодії з дорослою аудиторією (випускниками, роботодавцями, партнерами, керівними органами та ін.) краще підійдуть вебконференції, семінари, вебінари тощо. Неправильно обраний канал може призвести до виникнення комунікативного бар'єру — фактору, який значно знижує продуктивність взаємодії. Помітною є тенденція до активнішого використання можливостей цифрової комунікації як

на внутрішньому, так і на зовнішньому мікро-, мезо-, екзо-, макро- та мегарівнях.

Левову частку у внутрішній і зовнішній взаємодії ХДАК посідають освітні послуги. Це пов'язано з тим, що академія є гуманітарним, багатопрофільним закладом освіти з багаторічним авторитетом в інституційному просторі України і зарубіжжя.

Професійна підготовка бакалаврів у ХДАК здійснюється з 11 спеціальностей. Серед них: культурологія; менеджмент соціокультурної діяльності; журналістика; інформаційна, бібліотечна та архівна справа; музеєзнавство, пам'яткознавство; психологія; туризм; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво. З іншого боку, підготовка за ступенем магістра здійснюється з 11 спеціальностей, а за ступенем доктора філософії — з 3. На першому бакалаврському рівні впроваджено 40 освітньо-професійних програм; на другому (магістерському) — 19; на третьому (освітньо-науковому) — 3.

Основними напрямками надання освітніх послуг ХДАК є такі: професійна підготовка громадян України та іноземних громадян (за освітнім ступенем «бакалавр», «магістр», «доктор філософії»); діяльність підготовчого відділення для іноземних громадян; робота підготовчих курсів для вступу громадян України до ЗВО; навчання здобувачів вищої освіти в аспірантурі й докторантурі. До того ж діє система післядипломної освіти у формі підвищення кваліфікації та стажування тощо. Освітній, науковий, творчий і виховний процеси у ЗВО забезпечують: 6 факультетів, 24 кафедри (з яких 21 — випускові), Центр забезпечення якості освіти та інноваційного розвитку, Центр безперервної освіти, Центр міжнародної освіти і співробітництва, бібліотека, комп'ютерні центри, інші структурні підрозділи. Окрім того, кожний із підрозділів, співпрацюючи з українськими і зарубіжними колегами, додають до колективної скарбниці власні здобутки. Авторитету взаємодії ХДАК додає високий ценз її науково-педагогічних працівників, 70% з яких мають науковий ступінь та/або вчене звання (з них — 21% докторів наук і професорів).

Для розширення спектра освітніх послуг у ХДАК, з огляду на потребу сучасного ринку праці, роботодавців, потенційних здобувачів вищої освіти, запроваджено 3 нові освітньо-професійні програми за бакалаврським ступенем: «Управління цифровою інформацією» (спеціальність 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»); «Режисура шоу та арт-проектів» (спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»); «Фотомистецтво та відеографія» (спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»).

З метою подальшої диверсифікації освітніх послуг у ХДАК здійснюється робота з реалізації 6 нових освітніх проектів за освітнім ступенем бакалавра: «Цифрові музейні індустрії», «Ведучий аудіовізуальних програм», «Відеоблогінг і телерепортерство», «Кінорежисура та сценарна майстерність», «Кінотелерепортерство», «Режисура телебачення та аудіовізуальних проектів».

ХДАК постійно розширює і зміцнює вектор своєї взаємодії: тісно співпрацюючи з міністерствами (Міністерством освіти і науки України, Міністерством культури та інформаційної політики України), відомствами, органами місцевого самоврядування тощо. Так, ХДАК, для узгодження своїх дій, налагодила ділові контакти з представниками профільних галузей, роботодавцями, зацікавленими в отриманні висококонкурентних на українському й світовому ринку праці, кращих випускників ЗВО.

ХДАК успішно реалізує модель органічного поєднання випускників освітніх профільних закладів (училищ, коледжів культури та мистецтв) і студентів ХДАК, що забезпечує спадкоємність навчання, уможливорює перезалік навчальних дисциплін, вивчених на попередньому етапі освіти. ЗВО практикує такі формати освіти, які в європейській і світовій практиці дістали назви дуальної (коли студенти, навчаючись у ХДАК, паралельно здобувають академічну чи професійну освіту в іншому ЗВО) чи гібридної освіти (коли студенти, навчаючись у ХДАК, паралельно працюють на робочому місці). Це сприяє вихованню студентів, розумінню ними власної професійної ідентичності (Я — культуролог; Я — психолог; Я — бібліотекар; Я — документознавець; Я — музикант; Я — хореограф;

Я — актор; Я — режисер; Я — фахівець телемистецтва тощо), формуванню і поглибленню інтересу до власної професії, опануванню компетенцій з обраного фаху, удосконаленню особистості майбутнього фахівця та ін.

ХДАК активно послуговується настановами академічної мобільності — можливістю учасників освітнього процесу навчатися, викладати, стажуватися чи проводити наукові, мистецькі й інші види діяльності в іншому ЗВО чи відповідній установі на території України чи поза її межами. Вони беруть активну участь у численних міжнародних програмах, проектах, конкурсах, конференціях і фестивалях.

Заклад також здійснює підготовку кадрів для зарубіжних країн. На сьогодні загальний контингент іноземних громадян та осіб без громадянства, які навчаються на базових факультетах, в аспірантурі, а також на підготовчих курсах, становить 60 осіб — з Китаю, Туреччини, Азербайджану, В'єтнаму, Екватору, Королівства Марокко та ін. Розширюють можливості зовнішньої комунікації ХДАК і курси підвищення кваліфікації та стажування науково-педагогічних працівників. Нині академія співпрацює на договірних засадах з 11 ЗВО Харкова, 9 іншими ЗВО України, а також з 5 ЗВО закордонних країн, що сприяє обміну досвідом, створює умови для плідних освітніх, творчих і наукових зв'язків.

Вагомим чинником сталого розвитку багатовекторної комунікативної взаємодії ХДАК на мікро-, мезо-, екзо-, макро- та мегарівнях є високий рівень науково-дослідницької діяльності викладачів, які мають високий індекс цитувань своїх праць за індексом Гірша — від 10 і вище. Тут функціонують 10 авторитетних наукових і 3 мистецьких школи, які відомі своїми теоретичними й творчими здобутками в Україні та далеко за її межами. Серед них: наукова культурологічна школа; школа документології; бібліотечно-інформаційної діяльності; соціальних комунікацій; цифрових технологій; науково-мистецька школа; ігрове музикознавство; наукова школа мистецької орієнталістики; системне мистецтвознавство; соціально-філософські виміри культури; мистецькі школи; хореографічна мистецька школа; мистецька школа баянно-акордеонного виконавства; мистецько-режисерська школа та ін.

Ученими академії активно опрацьовуються дві фундаментальні державні науково-дослідні роботи, реєстровані в УкрІНТУ: «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» та «Документально-інформаційні системи: напрями інноваційного розвитку». Крім того, кожна з профільних кафедр має власну дослідницьку тему, до опрацювання якої залучаються викладачі, докторанти, аспіранти, студенти, інші співробітники академії. У результаті щорічно в друкованому й електронному форматі публікуються понад 500 монографій, підручників, навчальних посібників, статей, методичних матеріалів, тез, наукових доповідей тощо. Рецензентами і співавторами деяких з публікацій є провідні українські або зарубіжні колеги.

На базі ХДАК видаються два фахових збірники наукових праць: «Культура України» (з 1993 р.) та «Вісник ХДАК» (з 1999 р.), визнані МОН України як фахові наукові видання з культурології, мистецтвознавства та соціальних комунікацій (категорія «Б»). ХДАК є співзасновником науково-практичного журналу «Вісник книжкової палати України», який також входить до категорії «Б» та переліку фахових наукових видань зі спеціальності «Соціальні комунікації». Індекс Гірша ХДАК — 38; «Вісника ХДАК» — 14; «Культури України» — 9. Це достатньо високі показники цитування, більші, ніж середні по Україні (3) серед профільних ЗВО.

У контексті багатовекторної комунікативної взаємодії виокремимо два важливих аспекти: 1) розширення контингенту дописувачів до наукових збірників ХДАК з числа українських і зарубіжних авторів, а не лише співробітників ХДАК; 2) залучення до складу редакційних колегій фахових наукових видань ХДАК представників професійної еліти України та інших країн світу. Так, серед 22 членів редакційної колегії збірника наукових праць «Культура України» — 10 викладачів ХДАК, 2 — українських фахівців, 10 — провідних зарубіжних фахівців із США, Канади, Франції, Великої Британії, Німеччини, Польщі, Чеської і Словацької Республік, Республіки Сербія та ін.

Ефективним засобом налагодження комунікативних зв'язків є міжнародні та всеукраїнські конференції й інші наукові форми. Щорічно в

ХДАК проводиться до 50 міжнародних, всеукраїнських, регіональних, міжвузівських наукових конференцій, круглих столів, майстер-класів, коучингів тощо. Найпопулярнішими серед них є: міжнародні наукові конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини»; всеукраїнські — «Культура та інформаційне суспільство XXI століття», «Герменевтика в науках про дух», «Культура — Текст — Особистість: українські перспективи», «Короленківські читання»; круглі столи — «Туризм і глобальні проблеми сучасності», «Я обираю Березіль» та ін. У них беруть активну участь як авторитетні дослідники, так і молоді науковці, що забезпечує обмін науковими ідеями, прирощення наукового знання в глобальному освітньо-науковому просторі.

Додаткові можливості для багатовекторної комунікативної взаємодії в науковому сенсі надає також функціонування в ХДАК спеціалізованих учених рад із правом прийняття до розгляду та захисту докторських (кандидатських) дисертацій, уперше впроваджених на терені України з теорії та історії культури; культурології; книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства; соціальних комунікацій; документознавства; музеєзнавства, пам'яткознавства та ін. Заповнення наявної ніші в захисті докторських і кандидатських дисертацій у двох спецрадах ХДАК (Д 64.87.01; Д 64.87.02), створених у 1990-х рр., сприяло розширенню масштабів наукової комунікації. За понад 25-річний період функціонування спецрад тут захищено 14 докторських і 192 кандидатських дисертації не лише молодими науковцями України, а й громадянами інших країн світу.

Інституційним осердям підготовки науковців вищої кваліфікації є аспірантура і докторантура ХДАК, створені у 1990-х рр. У різні часи змінювалась номенклатура наукових спеціальностей, актуалізованих у вітчизняному й світовому науковому просторі. Нині в аспірантурі ХДАК навчаються 57 аспірантів: 30 громадян України, 27 іноземних громадян за трьома освітньо-науковими програмами: інформаційна, бібліотечна та архівна справа; культурологія; музичне мистецтво. Це врізноманітне наукове спілкування і взаємозбагачення науковими ідеями,

здобутками і сприяє інноваційному розвитку «молодої науки» України, Європи та світу.

Важливим чинником розвитку багатовекторної взаємодії ХДАК на мікро-, мезо-, екзо-, макро- та мегарівнях комунікацій є творчо-виконавська робота, яка є невід'ємною складовою діяльності ЗВО, спрямованою на формування культурно-мистецької еліти України. Серед основних напрямів творчо-виконавської роботи можна виокремити створення студентських творчих колективів (народного танцю «Заповіт», ансамблю сучасного танцю «ЕСТЕТ», ансамблю бального танцю «Креатив» та ін.), участь викладачів і студентів у численних культурно-мистецьких заходах, міжнародних та всеукраїнських фестивалях і конкурсах.

Представники ХДАК брали участь як члени журі, ставали переможцями багатьох фестивально-конкурсних заходів, зокрема: Чемпіонату України, Національної Першості та Всеукраїнських змагань із сучасних танців «Life in dance» (Київ), Чемпіонату та Кубка України зі спортивних танців (Київ), 5-го Міжнародного кінофестивалю документального та ігрового кіно «Kharkiv MeetDocs», Міжнародного оперного фестивалю «Operafest Tulchyn» (Тулчин), 1-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Осінній Performance» (Дніпро), III-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва «Тенденція» (Суми), Всеукраїнського конкурсу зі спортивних і бальних танців «Час Чудес» (Запоріжжя), Всеукраїнського фестивалю народної творчості «Ярмаринка» в межах національного свята «Сорочинський Ярмарок» (с. Великі Сорочинці Полтавської обл.) тощо. Щорічно понад 100 студентів ХДАК стають переможцями міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів.

Серед багаторічних партнерів ХДАК: Національна академія мистецтв України, Харківська обласна філармонія, Харківський національний театр опери та балету, Харківський академічний драматичний театр, Харківський обласний театр для дітей та юнацтва, Харківський державний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Харківський театр музичної комедії, Харківська державна наукова бібліотека, Харківська обласна бібліотека для юнацтва, Харківська

обласна бібліотека для дітей, Харківський історичний музей імені М. Сумцова, Харківський обласний архів, Харківський муніципальний культурний центр, Станція юних туристів, Філія ПАТ національного телебачення та ін.

Мегарівень багатовекторної комунікативної взаємодії представлений міжнародними зв'язками ХДАК, серед яких: навчання іноземців та осіб без громадянства; робота Центру міжнародної освіти та співробітництва; укладання угод з українськими й міжнародними партнерами; участь науково-педагогічних кадрів та здобувачів вищої освіти у грантових міжнародних проєктах; в обміні викладачів і студентів за програмою Erasmus+, участь науково-педагогічних працівників та студентів у міжнародних наукових конференціях, стажуваннях, конкурсах і фестивалях.

ХДАК — дійсний член Міжнародної федерації бібліотечних асоціацій та установ (ІФЛА), Організації Європейської співдружності в галузі бібліотечно-інформаційної освіти (БОБ-КАТССС), Європейської асоціації бібліотечно-інформаційної освіти та наукових досліджень (ЕВКЛІД). Академія тісно співпрацює зі ЗВО США, Канади, Німеччини, Польщі, Китаю, Туреччини, Норвегії, Чехії, Словаччини та іншими країнами, лише за останній рік укладено угоди з такими зарубіжними закладами освіти: Університетом Осло Метрополітан (Норвегія), Університетом Гассан II Касабланка (Королівство Марокко), Університетом бібліотекознавства та інформатики (Болгарія), DOKUZ Eylul University (Турецька Республіка), Клайпедським відділенням спілки фотохудожників Литви та ін. Це сприяє академічному, професійному і науковому обміну викладачів, докторантів, аспірантів та студентів, встановленню творчих і культурних зв'язків ХДАК, набуттю нею вагомого авторитету не лише на вітчизняному, а й на європейському і світовому освітньо-науковому й творчо-культурному просторі.

Висновки. Сучасна вища освіта України має перейти від одновекторної до багатовекторної взаємодії в системі освітньої комунікації. Основними її презентантами були і є ЗВО, які мають посилювати внутрішні й зовнішні зв'язки з усіма стейкхолдерами освітнього процесу, починаючи з налагодження партнерських зв'язків

між студентами, викладачами та іншими учасниками освітнього процесу всередині ЗВО, аж до тісної міжнародної співпраці. Йдеться про необхідність створення дієвого освітнього середовища (внутрішні комунікативні зв'язки) та освітнього простору (зовнішні комунікативні зв'язки), які функціонують на засадах взаємодії і взаємодоповнення партнерів, мають однакову вагомість для ефективного розвитку вищої школи України.

Багатовекторна взаємодія ХДАК — системна річ, основу якої становлять різні види комунікацій — від дружніх стосунків до ділових зв'язків.

У концептуальному вимірі, який об'єктивно продукується в практичну площину, авторами визначено п'ять рівнів багатоаспектної освітньої комунікації сучасного ЗВО: мікро-, мезо-, екзо-, макро- та мегарівні. Мікрорівень — це автокомунікація, коли кожний із стейкхолдерів освітнього процесу самотужки, наодинці вибудовує зміст і структуру власного повідомлення на наступному етапі його оприлюднення. Мезорівень комунікативної освітньої взаємодії — найпотужніший, оскільки тримається на системному зв'язку «викладач — студент». Екзорівень

передбачає активне долучення до освітнього процесу всіх співробітників ЗВО. Макрорівень пов'язаний із залученням до освітнього процесу всіх профільних інституцій — від міністерств до роботодавців. Мегарівень умовно пов'язаний з міжнародною багатовекторною спрямованістю діяльності ЗВО.

Слід також наголосити, що всі багатовекторні зв'язки ХДАК мають суттєве значення для підвищення якості вищої освіти. Однак слід зважати на те, що без чітко налагодженої комунікації всередині колективу складно сформувати системну зовнішню багатовекторну взаємодію сучасного ЗВО.

Отже, у результаті аналітичного доробку обраної тематики переважно на матеріалах ХДАК була здійснена спроба доповнити новими принципами й методами методологічну складову взаємодії ЗВО зі стейкхолдерами.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим розглядом особливостей міжнародної діяльності ХДАК у контексті багатовекторної комунікативної взаємодії у віртуальному освітньому просторі.

Список посилань

- Бусел, В. (1) (2007). Взаємодія. В *Великий тлумачний словник сучасної української мови* (с. 125). Перун.
- Бусел, В. (2) (2007). Взаємодія. В *Великий тлумачний словник сучасної української мови* (с. 125). Перун.
- Бусел, В. (3) (2007). Комунікація. В *Великий тлумачний словник сучасної української мови* (с. 562).
- Бусел, В. (4) (2007). Партнерство. В *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Перун.
- Бусел, В. (5) (2007). Спілкування. В *Великий тлумачний словник сучасної української мови* (с. 1368). Перун.
- Верховна Рада України (2014). Закон України «Про вищу освіту». *Відомості Верховної Ради (ВВР)*, 37–38, ст. 2004.
- Виноградова, В. С., & Юрченко, В. І. (2019). *Психологія вищої освіти: теоретичні та практичні: навчальний посібник*. Каравела.
- Вітченко, А. (2021). Суб'єкт-суб'єктна взаємодія чи студентоцентризм? (До проблеми кореляції методологічних принципів та підходів у сучасній вищій освіті). *Вища школа*, 5, 39–50.
- Жегус, О. В. (2018). Ключові стейкхолдери закладу вищої освіти на галузевому ринку. *Східна Європа: економіка, бізнес та управління*, 4 (15).
- Кожушана, І., & Вовк, Н. (2022). Інформаційне забезпечення співпраці зі стейкхолдерами закладів вищої освіти як інструмент удосконалення освітніх програм. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49 (1), 263–269. https://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2022_49%281%29_42
- Кремень, В. Г. (2002). Філософія освіти ХХІ століття. *Освіта України*, 28 грудня.
- Кушнаренко, Н. М., & Соляник, А. А. (2022). Студентоцентризований підхід у підготовці фахівців документознавчого профілю. *Вісник Книжкової палати*, 10, 32–43.
- Мороз, С. А., Бука, І. С., Мороз, В. М., & Манчак І. Т. (2021). Стейкхолдери забезпечення якості вищої освіти: тлумачення змісту категорії та персоналізація суб'єктів. *Вісник Національного технічного університету «ХПІ»*. Серія: *Актуальні проблеми розвитку українського суспільства*, 2, 39–48.
- Онїпко, В. (2014). Розвиток партнерських взаємин між викладачами і студентами на кафедрі ВНЗ III–IV рівня акредитації. *Витоки педагогічної майстерності*, 14.
- Опар, Н. В. (2020). Особливості взаємодії стейкхолдерів у процесі державного управління забезпеченням якості вищої освіти в Україні. *Публічне управління та митне адміністрування*, 2 (25), 25–29. DOI: <https://doi.org/10.32836/2310-9653-2020-2.4>

- Піскурська, Г. В. (2019). *Стейкхолдерський підхід у забезпеченні якості вищої освіти*. DOI: <https://doi.org/10.31474/2077-6780-2019-1-69-77>
- Рашкевич, Ю. М. (2014). *Болонський процес та нові парадигми вищої освіти: монографія*. Видавництво Львівської політехніки.
- Тимошенко, І. В., & Нащекіна, О. М. (2012). Суб'єкти, агенти, актори і стейкхолдери в економічних дослідженнях освіти. *Освіта: традиції та новації в умовах соціальних змін. Вчені записки Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»*, Т. 18, 167–176.
- Шейко, В. М., Кушнарєнко, Н. М. (2022). Антропоцентризм як методологічний принцип вищої освіти: теоретичні та практичні аспекти. *Культура України*, 76, 7–22.

References

- Busel, V. (1) (2007). Interaction. In *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* (p. 125). Perun. [In Ukrainian].
- Busel, V. (2) (2007). Interact. In *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* (p. 125). Perun. [In Ukrainian].
- Busel, V. (3) (2007). Communication. In *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* (p. 562). [In Ukrainian].
- Busel, V. (4) (2007). Partnership. In *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy*. Perun. [In Ukrainian].
- Busel, V. (5) (2007). Communication. In *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* (p. 1368). Perun. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine (2014). Law of Ukraine “On Higher Education”. *Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR)*, 37–38, Article 2004. [In Ukrainian].
- Vynogradova, V. S., & Yurchenko, V. I. (2019). *Psychology of Higher Education: Theoretical and Practical: textbook*. Karavela. [In Ukrainian].
- Vitchenko, A. (2021). Subject-subject interaction or student-centeredness? (On the problem of correlation of methodological principles and approaches in modern higher education). *Vyshcha shkola*, 5, 39–50. [In Ukrainian].
- Zhehus, O. V. (2018). Key stakeholders of a higher education institution in the industry market. *Skhidna Yevropa: ekonomika, biznes ta upravlinnia*, 4 (15). [In Ukrainian].
- Kozhushana, I., & Vovk, N. (2022). Information support of cooperation with stakeholders of higher education institutions as a tool for improving educational programs. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 49 (1), 263–269. https://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2022_49%281%29_42. [In Ukrainian].
- Kremen, V. H. (2002). Philosophy of education of the XXI century. *Osvita Ukrainy*, December 28. [In Ukrainian].
- Kushnarenko, N. M., & Solianyk, A. A. (2022). Student-centered approach in the training of documentary specialists. *Visnyk Knyzhkovoї palaty*, 10, 32–43. [In Ukrainian].
- Moroz, S. A., Buka, I. S., Moroz, V. M., & Manchak, I. T. (2021). Stakeholders of higher education quality assurance: interpretation of the category content and personalization of subjects. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu “KhPI”*. *Seriia: Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho suspilstva*, 2, 39–48. [In Ukrainian].
- Onipko, V. (2014). Development of partnership relations between teachers and students at the department of a university of III–IV accreditation level. *Iytyky pedahohichnoi maisternosti*, 14. [In Ukrainian].
- Opar, N. V. (2020). Features of stakeholder interaction in the process of public administration of higher education quality assurance in Ukraine. *Publichne upravlinnia ta mytne administruvannia*, 2 (25), 25–29. DOI: <https://doi.org/10.32836/2310-9653-2020-2.4>. [In Ukrainian].
- Piskurska, H. V. (2019). Stakeholder approach in ensuring the quality of higher education. DOI: <https://doi.org/10.31474/2077-6780-2019-1-69-77>. [In Ukrainian].
- Rashkevych, Y. M. (2014). *The Bologna Process and New Paradigms of Higher Education: a monograph*. Lviv Polytechnic Publishing House. [In Ukrainian].
- Tymoshenkov, I. V., & Nashchekina, O. M. (2012). Subjects, agents, actors and stakeholders in economic research of education. *Osvita: tradytsii ta novatsii v umovakh sotsialnykh zmin. Vcheni zapysky Kharkivskoho humanitarnoho universytetu “Narodna ukrainska akademiia”*, Vol. 18, 167–176. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Kushnarenko, N. M. (2022). Anthropocentrism as a methodological principle of higher education: theoretical and practical aspects. *Culture of Ukraine*, 76, 7–22. [In Ukrainian].

Шейко В. М., доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Кушнарєнко Н. М., доктор педагогічних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Sheiko V., Doctor of Historical Sciences, professor, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Kushnarenko N., Doctor of Pedagogical Sciences, professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

МЕНЕДЖЕР КУЛЬТУРИ: ПОЛЕ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Г. В. Афенченко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 agv2005@ukr.net

H. Afenchenko

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

Г. В. Афенченко. Менеджер культури: поле професійної діяльності

Крім підходу до визначення структури креативних і культурних індустрій як сфер діяльності з часткою в економіці суспільства та секторів галузевого ринку затребуваності для працевлаштування, розгляд доповнено підходом з позиції освітньої підготовки фахівців зі спеціальності «Менеджмент культури». Сформульовано тенденції в освітній підготовці менеджерів соціокультурної діяльності. Запропоновано визначити фах «Менеджмент культури» як такий, що за своїми завданнями і функціями охоплює всю галузь культурних індустрій. Надано освітні спеціалізації менеджера культури (артменеджмент, продюсерство, кроскультурний менеджмент) з відповідними виробничими функціями, які доповнюють його завдання.

У подальшому уточнення блоків затребуваності фахівців надасть можливість точніше зорієнтувати абітурієнтів, а ЗВО допоможе знайти власну нішу на ринку освітніх послуг.

Ключові слова: *менеджмент культури, продюсерство, менеджмент дозвілля, артменеджмент, галузь культури і мистецтва, ринок праці.*

H. Afenchenko. Culture manager: field of professional activity

The scientific topicality. If the industry has low entry barriers, rapidly changing demand for goods/services, and there is a significant creative component, then there are great difficulties in quantifying the capacity of the labor market and clearly understanding the demand for workers. We observe such a situation in the field of cultural industries.

Modern societies are experiencing drastic changes, people are immersed in the process of searching for identity, which can also contribute to the relevance of acquiring education in the field of socio-cultural activities.

The purpose. To outline of the sectors of professional activity of the manager of culture within the field of cultural industries.

The methodology. During the research, the analytical method, methods of description, comparison and generalization were applied.

The results. Clarification of the boundaries of the field of cultural industries, classification of activities, clarification of the names and professional tasks of specialties is an urgent need for further institutionalization of the field.

The scientific novelty. It is proposed to consider the specialty “Management of culture” as having a generalizing nature and covering all types of activities in the field of cultural industries. The division of the functional tasks of the profession in the form of specializations is defined. As a part of the specialty, the specializations “art management”, “production”, “cross-cultural management” are provided for some of the tasks for the production of cultural/artistic products. According to the functions in the field of culture, the division of tasks into sectors in the field of professional employment is proposed.

The practical significance. Elaboration of the structure of employment in the field of culture. Understanding the prospects and forecasting the further development of various sectors. The options were added for the development of cultural industries in a separate area of the territory of the community and/or industry (companies, organizations, institutions) and the ability to determine the degree of demand for specialists, prospects for their employment.

The conclusions. Thanks to the general picture of the industry and the detailing of the types of activities, it is possible to assess the shortage/surplus of economic entities in sectoral and territorial section, analyze the dynamics of business activity and, accordingly, further prospects for the demand for specialists and employment opportunities.

Determining the applied and comprehensive nature of culture management activities, the proposed criteria for dividing specialized activities into art management, production, and leisure management are a subjective assumption and a reason for professional discussion.

Keywords: *culture management, production, leisure management, art management, culture and art industry.*

Актуальність теми. Становлення ринкових відносин передбачає функціонування ефективних механізмів отримання інформації про стан попиту на фахівців та послуг їх підготовки. Гострота питання залежить від галузі подальшого працевлаштування випускників. Обмеженість підприємств, виробничих потужностей у будь-якій галузі надає чітку картину кількості штатних працівників. Динаміка інвестицій у галузь, особливості змін технологій, портфель заказів, плинність робочої сили дозволяє прогнозувати потребу у фахівцях. Але, якщо в галузі існують невеликі бар'єри входу, швидко змінний попит на товари / послуги, значна творча складова, то є значні труднощі з кількісним визначенням ємності ринку праці й чітким розумінням затребуваності працівників. Таку ситуацію спостерігаємо у сфері культурних індустрій.

Важливе значення для зростання попиту на фахівців відіграє стан суспільної затребуваності на їх працю. Оскільки сучасні суспільства переживають радикальні зміни, громадськість занурена в процеси пошуку ідентичності, що також може сприяти актуальності набуття освіти у сфері соціокультурної діяльності.

Постановка проблеми. В Україні більше 30 ЗВО готують фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності першого (бакалаврського) рівня і їх кількість продовжує зростати. Географічно всі вони розташовані переважно в північних та західних областях країни (приблизно північ, центр — 14, західні області — 8). На сході зараз 3 ЗВО, з яких 2 у м. Суми (2) та 1 у м. Харків (ХДАК).

Назви ОП (освітніх програм) спеціальності багатьох ЗВО переважно мають назву «Менеджмент соціокультурної діяльності». Деякі ЗВО впроваджують ОП, пов'язані з галузевою спеціалізацією («Менеджмент мистецтва», «Продюсерство», «Артменеджмент», «Інноваційний менеджмент креативних індустрій»). Також пропонуються ОП, які відповідають тимчасовому запиту або стосуються туристичного бізнесу («Менеджмент готельно-ресторанного і туристичного бізнесу», «Діджитал-менеджмент та ресторанный сервіс»).

В ОП, які пропонують ЗВО, вказівки про місце можливого працевлаштування випускників рясніють різноманітністю та неточними формулюваннями. Професійний стандарт спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» зараз відсутній.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. За позицією американських університетів, артменеджер «...забезпечує баланс інтересів на рівнях індивіда (митця), організації, територіальних громад, держави» (Частник, 2010). Асоціація викладачів у галузі артменеджменту США (АААЕ) підкреслює, що «Управління мистецтвом це область навчання, яка надає випускникам інструменти для створення, розробки, сприяння та оцінки програм та організацій у галузі мистецтва та культури» (Асоціація викладачів у галузі артменеджменту (АААЕ), 2023). Акцент у діяльності ставиться на лідерську позицію, активність у просуванні й підтримці творчості.

Європейський досвід артменеджменту дещо відрізняється, він базується на давній історії та пам'ятках культури й мистецтва. Освіта артменеджменту ENCATC «...професіоналізує культурний сектор, щоб зробити його стійким, та створює платформу для обговорення та обміну на європейському та міжнародному рівні» (The European network for cultural management and policy education, 2023).

Вітчизняна освітня підготовка значною мірою стосується дозвілля і розваг. В. В. Любарець пропонує думку про актуальність дозвіллевої діяльності як професійного спрямування і перспективну сферу працевлаштування для реалізації «...рекреативно-виховного потенціалу парків, музеїв, бібліотек, розважальних центрів» (Любарець, 2018). Звертаючи увагу на масштаби та динаміку зростання ринку послуг з дозвілля людей (переважно поважного віку) у розвинутих країнах, автори порівнюють умови з нашою країною. І. Сидор підмічає: «Аналіз навчальних планів і програм підготовки менеджерів дозвілля дає підстави для висновку, що у Великій Британії надмірна увага приділяється трактуванню дозвілля як економічного фактору, де здійснюється пропозиція та споживання товарів, але не повною мірою розкривається соціокультурний

феномен дозвілля як сфери задоволення потреб та інтересів особистості, формування її духовних і моральних цінностей» (Сидор, 2009). Польський дослідник Я. Гайда також акцентує на підготовці аніматорів і менеджерів культури, вказуючи на необхідність коректування найменування фаху та дорікає, що становлення ринкових відносин не сприяє актуалізації педагогічних функцій (Гайда, 2014). Невідповідність параметрів попиту на працю та її пропозиції є істотним викликом модернізації соціально-економічної системи України в контексті задоволення перспективних потреб економіки у кваліфікованих кадрах. Шляхи її подолання є прикладом й у країнах-сусідах. Також польський науковець А. Т. Кійовський подає цю проблематику як комплексну й зіставляє розуміння культури як суспільної цінності та економічного продукту (Kijowski, 2015).

Узагальнюючим результатом є погляд на освіту в галузі культури і мистецтва загалом за дослідженням ДОФА на тему «Освіта для менеджерів культури. Актуальна ситуація і перспективи розвитку». Представлений у дослідженні опис моделі розвитку екосистеми освіти для менеджерів культури стосовно першого (бакалаврського) рівня освіти — важлива «гуманітарна освітня компонента (розуміння історії, розвитку, сучасної картини та напрямів руху, тенденцій світової, національної та локальної культури та мистецтва), [менеджери культури] повинні отримати базовий менеджерський модуль, працювати в установах чи організаціях як відповідальні за певний напрям інституційної діяльності, ініціювати і втілювати індивідуальні та/або короткострокові проекти» (Проект-дослідження Освіта для менеджерів культури. Актуальна ситуація і перспективи розвитку, 2021).

Мета статті — окреслити сектори професійної діяльності менеджера культури в розрізі поля культурних індустрій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Заклади освіти та окремі освітні практики в Україні намагаються власноруч віднайти підходи до визначення ємності ринку праці для випускників та оцінити динаміку ринку товарів і послуг галузі культурних індустрій стосовно прогнозу для свого сегмента.

У виборі назв та змінах освітніх програм простежуються ознаки прилаштування кількості й змісту освітніх послуг до процесів, які відбуваються в галузі культурних індустрій. Особливо це стосується привабливих галузей економіки, де концентруються ресурси і зростає попит на послуги. Спостерігаються перспективні напрями у впровадженні освітніх програм.

1. Одним з перспективних напрямів вважається індустрія дозвілля й розваг. У закладах переважно педагогічного профілю пропонують отримати фах «Менеджмент дозвілля». Дослідники проводять огляд освітніх програм іноземних і вітчизняних ЗВО, аналізують структуру й зміст освітніх компонентів, створюють професіограми, обговорюють склад компетентностей. Такий інтерес пов'язаний, вірогідно, з розвитком туризму і екскурсій, грантів для окремих груп, які потребують допомоги (вікових, професійних, територіальних тощо), активністю органів місцевого самоврядування. Крім того, спостерігається відносно легкий вступ до галузі як для суб'єктів підприємницької діяльності, так і для найманого працівника.

2. Заклади вищої освіти з підготовкою мистецького профілю впроваджують «Артменеджмент» з акцентуванням на обслуговуванні сфери мистецтва. Зміст освіти формується відповідно до обраних мистецьких спеціальностей, зорієнтований на створення персональних зв'язків і відносин з професіоналами.

3. Мейнстрімом останніх років є заходи в культурних осередках (артцентрах). Міждержавні, громадські організації, благодійні фонди, некомерційні структури великих бізнесгруп долучаються до фінансування іміджевих проєктів з мистецтва, проведення соціокультурних заходів (фестивалів, виставок, зборів відомих діячів). У відповідь заклади вищої освіти навчають «Івент-менеджменту», розширюють практичну підготовку здобувачів на засадах волонтерства. Здобувачі з великою зацікавленістю беруть участь у підготовці й реалізації таких проєктів та віддають перевагу в навчанні засвоєнню практичних навичок. У засобах масової інформації широко висвітлюються такі події. Фах «Культурний менеджмент» набуває популярності серед тих, хто пов'язує своє кар'єрне зростання зі сферою культури.

4. Окремим напрямом є відновлення і становлення виробництва видовищного продукту (шоу, фільми, теле- чи радіопередачі). Затребувані компетентності з організації робіт, фінансування, просування. Відповідно, «Продюсер» як відокремлена професія стає актуальною у мистецьких колах і пробуджує інтерес у закладах освіти.

5. Актуальним залишається організація та управління місцями культурного простору (артхаби, бібліотеки, будинки культури). Специальність «Менеджмент соціокультурної діяльності» набуває сучасних рис і конкретики об'єкту докладання зусиль.

На нашу думку, потрібен погляд на види діяльності в галузі культурних індустрій загалом. Охоплення картини можливих виробничих завдань у секторах діяльності артменеджменту, продюсерства, дозвілля дозволить уявити усе поле професійної діяльності менеджера культури.

Розглянемо «Менеджмент культури» як осягну за назвою і завданнями професійну діяльність у її класичному (традиційному) розумінні, як узагальнюючу позицію в галузі культури.

Менеджер культури займається діяльністю у сфері культури та з нею. Вона є об'єктом і результатом його праці. Відповідно до загального підходу розуміння будь-якої продуктивної діяльності припустимо таку послідовність її етапів: аналіз проблемної соціокультурної ситуації, планування культурно-мистецьких проектів та їх соціотехнологічна реалізація, оцінка результатів і просування позитивних зразків для впровадження в соціальну практику.

Базуючись на такому розумінні, отримуємо сектори діяльності менеджера стосовно соціокультурної діяльності:

1) менеджер з досліджень — аналіз тенденцій у культурі, постановка й обговорення проблем, відтворення проблематики і пошук виходу (рішення) засобами мистецтва;

2) менеджер культури зі спеціалізації (артменеджмент, продюсерство, кроскультурний менеджмент) — організаційна і виконавська робота, посередництво між замовниками та митцями, задоволення потреб споживачів, виробництво й просування витворів мистецтва,

формування іміджу митців і культурного продукту, оцінювання внеску та оформлення значення досягнень у просторі культури суспільства;

3) менеджер з адміністрування і збереження — упровадження елементів культури у практику побуту, повсякденності, відбір і формування ефективних суспільних відносин, вплив на погляди й думки, організація культурного життя громади, опікування її дозвіллям, мораллю, традиціями, віруваннями тощо. Фахівці управляють діяльністю конкретних установ культури та, як адміністратори, забезпечують стратегічний розвиток культурної сфери на території громади загалом;

4) менеджер із пропаганди і просвіти — закріплення сталих світоглядних позицій, донесення можливостей людини на тлі вже наявних досягнень, допомога з обранням цілей і шляхів їх реалізації.

Таким чином, функції менеджменту культури у суспільстві зводяться до **аналітичної, культуротворчої, культурозберігаючої, просвітницької та соціально-технологічної і комунікаційної діяльності.**

У сфері мистецтва задіяні фахівці з «Артменеджменту» і «Продюсерства». «Артменеджмент» розуміється як втілення менеджменту у сферу мистецтва з наміром забезпечити соціальні та економічні умови здійснення творчої активності. Його завдання — організація простору творчості, кураторство митців.

1) артменеджер на каналах комунікації — від їх імені наповнює контентом інформаційний простір, залучає продюсерів (через них митців) до створення інформаційного продукту;

2) артменеджер локацій — опікується питанням наповнення фізичного простору сенсом мистецтва, атмосферою бажання творчості;

3) артменеджер в організаціях інфраструктури (зокрема у креативних індустріях) — створює умови для «спілкування» з витворами мистецтва, можливості «доторкнутися» і споживати їх;

4) артменеджер окремих персоналій (агент, адміністратор) — обстоює інтереси митців, координує ресурси для створення мистецьких організацій.

«Продюсерство» визначимо як діяльність з виробництва, просування й реалізації культурного / мистецького продукту. Організація виконання робіт у таких напрямках:

1) продюсер мистецько-виконавських колективів — керує їх діяльністю у різних видах мистецтва, забезпечує умови, ресурси для творчості й існування. Затребуваний як адміністратор, директор, керівник мистецької організації;

2) продюсер з виробництва культурного, мистецького продукту. Співпрацює з митцями, «запалює зірки», можливо, поєднуючи з роботою режисера, творчо оформлює продукт;

3) продюсер івентів — проведення заходів з метою вдосконалення відносин у суспільстві, його цілісності, згуртованості, можливо, допомагає вирішенню якихось суспільно-значимих проблем. Організація подій розуміється як подія комунікація, форма спілкування з громадськістю;

4) продюсер з дистрибуції культурного / мистецького продукту — із завданням поширення, збуту, формування вартості, створення попиту. Забезпечує суспільну затребуваність, підкреслює громадську користь та цінність творчості.

Підсумовуючи, згрупуємо види діяльності в таблицю секторів соціокультурної діяльності в полі професійної зайнятості (табл. 1).

Огляд досліджень з орієнтації професійної підготовки майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності надає різноманітну перспективу секторів працевлаштування. На жаль, нам не вдалось знайти звіти, у яких аналізувалась б кількість об'єктів сфери культури в розрізі динаміки плинності робочої сили.

Проблематика уточнення меж галузі культурних індустрій, класифікація видів діяльності, уточнення назв та професіональних завдань спеціальностей є нагальною потребою подальшої інституціоналізації галузі, опрацювання структури ринку праці, розуміння перспектив і прогнозування подальшого розвитку різних секторів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Розподіл галузі культурних індустрій на різні сектори надає поштовх до визначення видів діяльності і виробничих завдань у них. Узгоджене в професійному колі визначення назв фахової діяльності сформує перспективу оцінки меж усього кола культурного виробництва.

Таблиця 1

Сектори соціокультурної діяльності в полі професійної зайнятості

Артменеджер (організація культурного простору, кураторство митців)	Продюсер (виробництво культурного / мистецького продукту)	Менеджер культури
Артменеджер інформаційного простору (каналів комунікації): – телевізійний; – радіомовлення; – видавництва; – інтернет-каналів; – соціальних мереж.	Продюсер мистецько-виконавських колективів (професійних, самодіяльних, дитячих): – вокальних; – хореографічних; – музичних; – циркових; – акторських.	Менеджер з досліджень: – культурологічних; – маркетингових; – соціологічних; – психологічних; – політологічних; – педагогічних; – комунікаційних; – організаційних.
Артменеджер локацій: – історичних місць; – вуличних (графіті, воркаут, street-culture); – ділянок міста (парків, зон відпочинку); – виставкових майданчиків, громадських приміщень.	Продюсер з виробництва: – кіно-телепродукту (студії-продакшн, шоураннер); – звукозапису; – редакції; – виставок; – ІТ-контенту (сценарії ігор, блогів, медіа); – критики за професіональним спрямуванням; – державних культурних програм.	Менеджер зі спеціалізації: – артменеджер (організація і координація); – продюсер (виробництво і дистрибуція); – кроскультурний менеджер (консультація з питань культурних потреб і взаємовідносин).

Артменеджер (організація культурного простору, кураторство митців)	Продюсер (виробництво культурного / мистецького продукту)	Менеджер культури
<p>Артменеджер в організаціях інфраструктури (зокрема у креативних індустріях):</p> <ul style="list-style-type: none"> - кінотеатрах; - спортивних комплексах; - аукціонних будинків; - ІТ-компаніях з виробництва та підтримки дозвілля і розваг (ігор, освіти); - торговельно-розважальних центрах; - громадських організаціях; - великих компаніях (розвиток персоналу, соціальна відповідальність бізнесу, спонсорство, маркетингові комунікації з формування іміджу); - «нічних» клубах. 	<p>Продюсер (незалежний або при установах) івентів (разові проекти, серійні заходи):</p> <ul style="list-style-type: none"> - для громадських організацій, фондів (зокрема в загальноукраїнських, міжнародних); - для окремих компаній (корпоративи тощо); - для територіальних і національних громад (свята у громаді, масові (ярмарки, фестивалі, спортивні змагання)); - для розваг, оздоровлення у: готелях (гостинність), санаторіях (рекреації, реабілітації), компаніях (культурно-масова робота), закладах (освіти тощо); - для окремих соціальних груп, (наприклад, споживачі ТРЦ, конференції для науковців тощо); - родинні й персональні свята (народні традиції, обряди, свадьби, ювілей тощо). 	<p>Адміністрування збереження й відтворення культури в організаціях СКС (переважно державне, комунальне фінансування):</p> <ul style="list-style-type: none"> - театрах; - концертних залах; - музеях; - будинках культури, клубах (дозвілля за місцем розташування); - галереях; - філармоніях (державних виконавських колективах (ансамблях)); - професійних мистецьких асоціаціях; - органах управління культури.
<p>Артменеджер окремих персоналій (агент, адміністратор):</p> <ul style="list-style-type: none"> - артистів різних жанрів; - акторів; - художників; - скульпторів; - інших напрямів мистецтва. 	<p>Продюсер з дистрибуції:</p> <ul style="list-style-type: none"> - кіно-, відео-, аудіопродукції; - організації гастролей, участі в заходах; - друкованих матеріалів; - інтернет-контенту. 	<p>Менеджер з пропаганди й освіти (неформальної, додаткової, просвіти):</p> <ul style="list-style-type: none"> - лекції (курси, факультативи); - візуалізації; - віртуалізації.

(Власна розробка автора)

З формулюванням критеріїв щодо віднесення завдань діяльності зменшуватиметься плутанина з функціональною затребуваністю та обов'язками на посаді. З іншого боку, окреслення секторів діяльності спроектує і означить ділянки економічної привабливості, де має місце робота з конкретної спеціалізації фаху менеджменту культури. Отже, завдяки розумінню загальної картини галузі й деталізації видів діяльності можна оцінювати брак / надлишок господарюючих суб'єктів у секторальному та територіальному розрізі, аналізувати динаміку ділової активності й, відповідно, подальші перспективи затребуваності фахівців і можливості працевлаштування.

Визначення прикладного та всеохоплюючого наповнення діяльності з менеджменту культури, запропоновані критерії структурування спеціалізованої діяльності з артменеджменту,

продюсерства, менеджменту дозвілля є суб'єктивним припущенням і приводом для фахової дискусії з класифікації видів діяльності та характеристики їх функціональних завдань.

Список посилань

- Асоціація викладачів у галузі арт-менеджменту (АААЕ) (2023). www.artsadministration.org
- Гайда, Я. (2014). Професійна підготовка аніматорів і менеджерів культури. В *Інноваційні підходи до виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах. Міжнародна науково-практична конференція (м. Житомир, 22–23 травня 2014 р.)*, 293–307. Видавництво ЖДУ ім. І. Франка.
- Любарець, В. В. (2018). Професійна підготовка майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності в зарубіжних країнах. *Theory and methods of educational management*, 1 (21). <http://umo.edu.ua/katalogh-vidanj>.
- Проект-дослідження Освіта для менеджерів культури. Актуальна ситуація і перспективи розвитку. (2021). *Аналітичний звіт*. <https://dofa.fund/projects/osvita-project/>
- Сидор, І. (2009). Професійна підготовка менеджерів дозвілля в університетах Великої Британії. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія Педагогіка*, 1, 152–156.
- Силко, Р. М., & Силко, Є. М. (2018). Особливості підготовки арт-менеджера в умовах становлення арт-ринку в Україні. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки*, 151 (2), 215–218. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2018_151%282%29_51.
- Частник, О. С. (2010). Навчальні програми з арт-менеджменту в університетах США. *Вісник Харківської державної академії культури*, 30, 70–78. http://nbuv.gov.ua/UJRN/hak_2010_30_10
- Kijowski, A. T. (2015). Wolność słowa versus procedury kontroli i reżimy regulacyjne (1789–1989). *Neriton Wydanie I, Warszawa*. https://www.researchgate.net/publication/367402986_Wolnosc_slowa_versus_procedury_kontroli_i_rezimy_regulacyjne
- The European network for cultural management and policy education* (2023). <https://www.encatc.org>

References

- Association of Arts Management Educators (AAAE)* (2023). www.artsadministration.org. [In Ukrainian].
- Haida, J. (2014). Professional training of animators and cultural managers. In *Innovatsiini pidkhody do vykhovannia studentskoi molodi u vyshchikh navchalnykh zakladakh. International scientific and practical conference (Zhytomyr, May 22–23, 2014)*, 293–307. Ivan Franko Zhytomyr State University Publishing House. [In Ukrainian].
- Liubarets, V. V. (2018). Professional training of future managers of socio-cultural activities in foreign countries. *Theory and methods of educational management*, 1 (21). <http://umo.edu.ua/katalogh-vidanj>. [In Ukrainian].
- Project-research “Education for cultural managers. Current situation and prospects for development” (2021). *Analytical report*. <https://dofa.fund/projects/osvita-project/>. [In Ukrainian].
- Sydor, I. (2009). Professional training of leisure managers in the UK universities. *Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka. Seriiia Pedahohika*, 1, 152–156. [In Ukrainian].
- Sylko, R. M., & Sylko, E. M. (2018). Features of art manager training in the conditions of art market formation in Ukraine. *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Seriiia: Pedahohichni nauky*, 151 (2), 215–218. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2018_151%282%29_51. [In Ukrainian].
- Chastnyk, O. S. (2010). Art management curricula in the US universities. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture*, 30, 70–78. http://nbuv.gov.ua/UJRN/hak_2010_30_10. [In Ukrainian].
- Kijowski, A. T. (2015). Wolność słowa versus procedury kontroli i reżimy regulacyjne (1789–1989). *Neriton Wydanie I, Warszawa*. https://www.researchgate.net/publication/367402986_Wolnosc_slowa_versus_procedury_kontroli_i_rezimy_regulacyjne. [In Polish].
- The European network for cultural management and policy education* (2023). <https://www.encatc.org>. [In English].

Афенченко Г. В., кандидат соціологічних наук, доцент кафедри менеджменту культури та соціальних технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Afenchenko H., Candidate of Sociological Sciences, assistant professor of the Department of Culture Management and Social Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 03.01.2023

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВПЛИВУ TRAVEL VLOG НА РОЗВИТОК ТУРИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКИХ КАНАЛІВ ВІДЕОХОСТИНГУ “YOUTUBE”)

Л. Д. Божко

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

L. Bozhko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Л. Д. Божко. Репрезентація впливу travel vlog на розвиток туризму (на прикладі авторських каналів відеохостингу “YouTube”)

Розглянуто сучасні підходи до розуміння сутності поняття travel vlog. Систематизовано та проаналізовано найкращі (рейтинг за кількістю підписників і переглядів) тревел-блоги на YouTube у 2022 р. Досліджено україномовний сегмент travel vlog відеохостингу “YouTube”. Доведено, що українські тревел-блогери, які ведуть свою діяльність на YouTube, є важливою частиною лідерів громадської думки. Ця категорія інтернет-блогерів має великий потенціал щодо використання у промоції України як туристичної дестинації, підвищення рівня обізнаності українців з Україною, організації дозвілля українських громадян та іноземних гостей України. Найбільш актуальними темами для аудиторії каналів нині є поїздки до різних куточків України, зокрема і до тих, у яких були воєнні дії і які були під окупацією, про що свідчить кількість переглядів. Як частина Travel 2.0, тревел-блоги мають важливе значення для споживачів туристичних послуг. Блогосферу, зокрема відеохостинг “YouTube”, можна вважати ефективним інструментом для розвитку туризму, де блогери забезпечують зворотній зв'язок і сприяють розвитку країни як сучасного і затребуваного туристичного напрямку

Ключові слова: туризм, аудіовізуальна культура, відеохостинг, YouTube, travel vlog.

L. Bozhko. Representation of the influence of travel vlog on the development of tourism (on the example of the authorial channels on YouTube video hosting)

The purpose of the article. The purpose of the article is to study and demonstrate the influence of travel vlog on the development of tourism using the example of the authorial YouTube video hosting channels.

The methodology. The research methods were content and discourse analysis of travel vlogs from YouTube

video hosting, as well as analysis of their structure and target audience.

The results. Ukrainian YouTube travel vlogs are an important leader of public opinion. This category of Internet bloggers has great potential for use in the promotion of Ukraine as a tourist destination, raising the level of awareness of Ukrainians with Ukraine, organizing leisure activities of Ukrainian citizens and foreign guests.

Analyzing the thematic rating of the videos, especially the latest ones, we came to the conclusion that the most relevant topics for the audience of the channels today are trips to different parts of Ukraine, including those in which there were military actions and which were under occupation, as evidenced by the number of views. Some topics are still silenced in the official media and are not widely discussed, despite the fact that these topics are really relevant for society, especially for young people, since the youth audience is the main audience on the Internet platform YouTube. We can express the hope that Ukrainian travel channels will continue to develop in this direction as a high-quality example of new media and will contribute to the formation of a new Ukrainian audiovisual culture.

It is also undeniable that, as part of Travel 2.0, travel blogs make life easier for consumers of travel services in many ways: they help to learn more about the destination and what it can offer the tourist; help to make decisions about certain destinations, add confidence in the choice, reduce the risks and uncertainties associated with travel planning, etc. Therefore, the blogosphere, in our case, YouTube video hosting, can be considered an effective tool for the development of tourism. Bloggers provide feedback and contribute to the development of the country as a modern and popular tourist destination, and their reviews, opinions, comments are sometimes a more reliable than information from the travel service providers themselves.

The scientific novelty. Consideration of tourism through the prism of audiovisual culture.

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

The practical significance. The materials of this article can be used to develop programs or strategies for the further development of tourism as an integral part of Ukrainian culture.

Keywords: *tourism, audiovisual culture, video hosting, YouTube, travel vlog.*

Актуальність теми дослідження. Широке поширення сучасних технологій запису та передача зображення й звуку сприяли появі нової галузі культури — аудіовізуальної культури. Аудіовізуальна культура — це спосіб фіксації та трансляції культурної інформації, яка не тільки доповнює, а й слугує альтернативою передусім вербально-писемній комунікації, що до цього панувала. Як складова аудіовізуальної культури, набув великого поширення і став важливим явищем сучасної світової культури, зокрема й в Україні, тревел-блогінг — створення і поширення інтернет-публікацій про подорожі, де відео-контент є одним із найбільш затребуваних джерел інформації. Недаремно говорять, що: «краще сто разів побачити, ніж сто разів почути». Так, наприклад, аудиторія спеціалізованого сектора блогів про подорожі National Geographic Travel у США становить майже 30 млн осіб, що підтверджує зростання популярності тревел-блогінгу. За даними дослідження “Price Waterhouse Coopers”, 40 % європейських туристів ухвалюють рішення на основі інформації, доступної у глобальній мережі. За експертними оцінками, більше 80 % населення, котре подорожує, у віці від 20 до 45 років користується Інтернетом під час організації туру (Price Waterhouse Coopers).

Такі хостинги та соціальні мережі, як Instagram та YouTube, є для мандрівників своєрідним джерелом інформації, де можна знайти всі необхідні відомості, представлені в різних форматах: у вигляді фоторепортажу, відео, електронних карт, оглядів визначних пам'яток та національної кухні, відгуків інших людей, котрі подорожують, тощо.

Постановка проблеми. YouTube нині вважається найбільш відомим та популярним сайтом для обміну відео. За результатами опитування компанії “Ipsos”, 49 % користувачів YouTube — віком від 18 до 34 років; 78 % — щодня заходять до Інтернету; 58 % — використовують

для перегляду відео мобільні телефони (Global trends 2014 navigating the new, 2014). Користувачі YouTube у всіх країнах світу, яких у квітні 2023 року налічувалось 2,527 млрд осіб, головними причинами перегляду назвали: розваги та відпочинок (86 %), навчання й новини (71 %), спілкування та обмін матеріалами (62 %); 4 % вважають, що YouTube для них відіграє важливішу роль, ніж телебачення; 72 % вважають, що на YouTube більше унікального контенту, ніж на телебаченні (YouTube Users, Stats, Data & Trends).

Туризм, у свою чергу, став журналістським мейнстрімом у блогерському середовищі, яке дозволяє будь-кому ділитися враженнями про поїздки та ознайомитися з туристичною інформацією. Кількість користувацького контенту у сфері туризму чимала. На сьогодні знання про властивості, корисність та переваги контенту з Інтернету, зокрема блогів, досить обмежені й частково ґрунтуються на припущеннях і здогадах, тому дослідження та аналіз цієї інформації є неабияк важливими, зокрема для управління й планування туристичної діяльності. Відносно низький рівень витрат та економія часу, а також широкий вибір інформації і легкий доступ до неї, перетворили блоги на важливі комунікаційні й маркетингові платформи, як для пропозиції туристичних послуг, так і для попиту на них. Крім того, вивчення подібних каналів з погляду їхнього змісту та відображення культурної динаміки, яка зумовлена впливом нових культурних феноменів, є надзвичайно актуальним для сучасної культурології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемами відеоблогінгу (Travel-відеоблогінг (влогінг)) та тревел-журналістики займалися такі вітчизняні дослідники, як І. Афанасьєв, Л. Устименко (Афанасьєв & Устименко, 2021), Ю. Полежаєв (Полежаєв, 2014), Ю. Половинчак (Половинчак, 2015), О. Шеховцова (Шеховцова, 2011), Я. Бабак (Бабак, 2017), С. Гнатишин (Гнатишин, 2016), Л. Мальцева (Мальцева, 2011) та ін. Ними, зокрема, проаналізовано основні тенденції розвитку сучасної тревел-журналістики у світі та Україні, сучасні рейтинги тревел-блогерів, взаємодію з ними провідних медійних платформ; визначено основні персоналії вітчизняних тревел-блогерів, які можуть позиціюватися як

лідери громадських думок. Ці дослідження мають в основному загальне спрямування й потребують подальшої деталізації окремих питань.

До цієї проблематики зверталися і зарубіжні автори, які вивчають відеоблогінг у різних аспектах: як різновид нових медіа порівняно з традиційними, популярність блогів в інформаційному просторі тощо. Історіографія цих досліджень об'ємніша і охоплює більший проміжок часу: M. Banyai, T. Glover (Banyai & Glover, 2010), M. Boecher, O. Gradwell, K. Jenkins et al. (Boecher et al., 2014), J. Greenman (Greenman, 2012), S. Puhlinger, A. Taylor (Puhlinger & Taylor, 2008), D. Schmallegger, D. Carson (Schmallegger & Carson, 2008), T. Bates (Bates, 2014). Зокрема, слід відзначити дослідження, які присвячено саме різним актуальним питанням travel vlog і авторським каналам відеохостингу "YouTube": N. Arora, S. Lata (Arora & Lata, 2020), D. Carter (Carter, 2016), Y. Cheng, W. Wei, L. Zhang (Cheng et al., 2020), J. Cohen (Cohen, 2006) тощо. Серед питань, які досліджуються: аналіз намірів подорожувати за допомогою онлайн-ЗМІ, переважно блогів про подорожі на YouTube; вплив методів оптимізації відео на залучення глядачів після перегляду відеоблогу про подорожі; соціальне задоволення, процес та зміст впливу на вибір туристів; вивчення поведінки в поїздках на

прикладі відеороликів про подорожі на YouTube тощо.

Мета статті — дослідити вплив travel vlog на розвиток туризму на прикладі авторських каналів відеохостингу "YouTube".

Методами дослідження виступили контент-та дискурс-аналіз travel vlogs із відехостингу "YouTube", а також аналіз їх структури та цільової аудиторії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як уже зазначалося, travel vlog є актуальним компонентом інформаційного забезпечення туризму на сучасному етапі, а блоги вважаються важливим сучасним інструментом вираження громадської думки. Найпопулярніший із усіх безкоштовних відеохостингів на сьогодні — YouTube, який зібрав до 3 млрд глядачів. Це означає, що більше однієї третини людей у світі є його глядачами. Аудіо та відео стали новою світовою тенденцією; будь то коротке відео або майже художній фільм. YouTube перетворився в новий інструмент для компаній з просування продуктів, створенню іміджу бренду та поглиблення вражень аудиторії (Wies et al., 2022).

На рисунку 1 представлено графік популярності різних онлайн-платформ у користувачів з різних країн (Global trends, 2014).

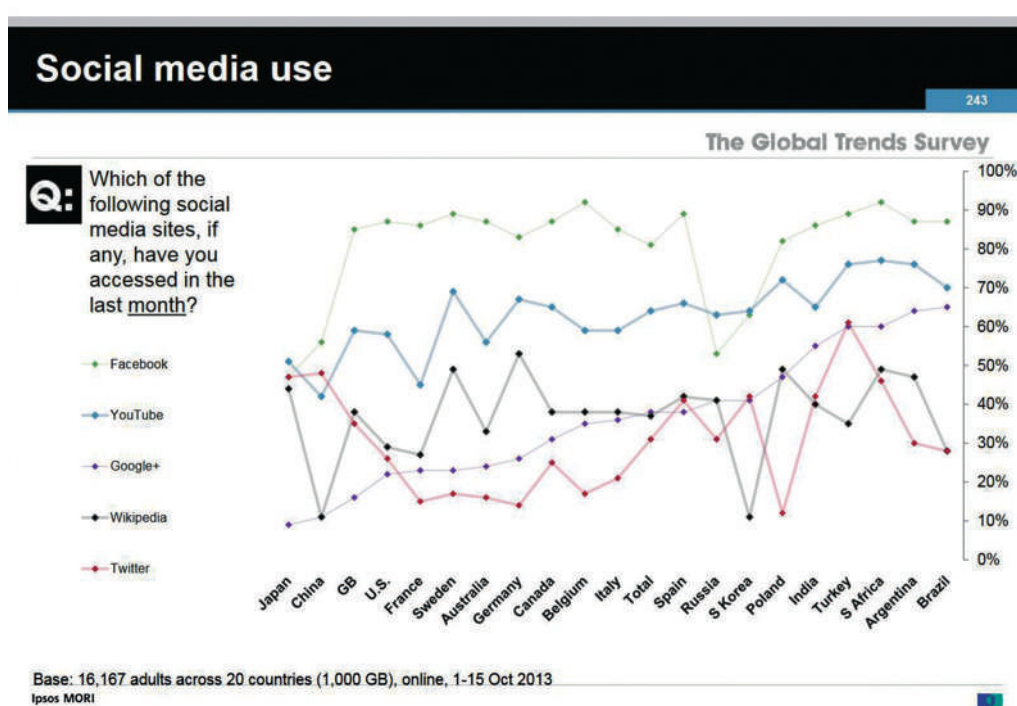


Рис. 1. Графік популярності різних онлайн-платформ у користувачів з різних країн

Поява першого у світі відеоблогу датується 2000 р., коли американець А. Контрас долучив до свого блогу відеоповідомлення про поїздку через всю країну до Лос-Анджелесу. Саме цей запис вважається початком такого явища, як відеоблогінг (Kontras, 2000).

В Оксфордському словнику сучасної мови блог — це регулярно оновлюваний вебсайт або вебсторінка, яка, як правило, керується індивідуально або невеликою групою, де текст пишеться в неофіційному або розмовному стилі. Визначення відеоблогу (vlog) — це персональний сайт чи сторінка в регулярній соціальній мережі, де людина розміщує короткі відео (Oxford Dictionaries).

Виступаючи у своєрідній формі вебтелебачення, відеоблогінг став надзвичайно популярним засобом передання інформації, коли мультимедійним засобом є відео, який користувач розміщує в Інтернеті. Якщо відеоконтент цікавий за змістом і якісно знятий, то він може розраховувати на велику цільову аудиторію. У таблиці 1 представлено десятку найпопулярніших YouTube-каналів у світі.

Відеохостинги є достатньо демократичними. Це, зокрема, пояснюється можливістю завантажувати відеоконтент самим користувачем. Крім того, багато відеохостингів дозволяють коментувати переглянуте відео, що може привести до подальшого перегляду відеоконтенту та популярності автора. Тревелконтент, передусім, приваблює користувачів можливістю авторської інтерпретації.

Як уже згадувалося, потенційний вплив відеоблогінгу на громадську думку нині надзвичайно високий. За словами науковців, блогерство — це результат зростаючої потреби людей у спілкуванні і співучасті, тому що форма мережевого щоденника надає можливість фіксувати події та думки, коментувати, ставати частиною будь-якої спільноти. Тобто, з'явилася ціла віртуальна культура, у якій особистість хоча і безтілесна й анонімна, але при цьому вона автономна у своїй дії (Зарічняк & Шиманська, 2022).

Для прикладу, наведемо список деяких YouTube-каналів у жанрі travel vlog, у яких наявні всі ознаки успішного проекту: якісні візуальні матеріали, цінні поради, стратегії монетизації та підходи до зростання лояльної спільноти (Arpita, 2022). (Табл. 2).

Таким чином, цільова аудиторія обирає тревел-блогерів на основі їх особистої харизматичності, виходу регулярних програм, якісного контенту, нішевої аудиторії та зручності YouTube. Улюбленцями стають ті, хто поєднує чудові огляди спорядження з унікальною індивідуальністю або по-новому дивиться на стару форму розваг для подорожей. Тобто, обираючи туристичного блогера, ми шукаємо талановиту чи талановитих людей з сильним характером, за якими буде цікаво спостерігати. Збільшення динаміки підписників, тривалий термін життя каналів, зростання кількості переглядів свідчить про неабиякий інтерес до тревел-блогерів та їхніх каналів.

Таблиця 1

Десятка найпопулярніших YouTube-каналів у світі в жанрі travel vlog

№ п/п	Назва	Адреса	Кількість підписників	Кількість переглядів
1	Nas Daily	https://www.youtube.com/@NasDaily/videos	11,7 млн	6 130 664 747
2	Yes Theory	https://www.youtube.com/@YesTheory/featured	8,34 млн	999 936 641
3	Music Travel Love	https://www.youtube.com/@MusicTravelLove/featured	4,2 млн	1 047 758 800
4	Zack D. Films	https://www.youtube.com/channel/UCvz84_Q0BbvZThy75mbd-Dg	4 млн	3 449 445 534
5	Drew Binsky	https://www.youtube.com/@drewbinsky	3,72 млн	801 737 191
6	Karadenizli Maceracı	https://www.youtube.com/channel/UCVEvXfbl1l0OjxBE_I9YeOw	3,61 млн	1 419 601 137
7	Hep Gezen	https://www.youtube.com/@HepGezen/videos	3,07 млн	2 691 404 322
8	Karl Rock	https://www.youtube.com/channel/UCtfXgNnA-QcxjHjJk5wXLFg	2,63 млн	765 592 285
9	Lost LeBlanc	https://www.youtube.com/@lostleblanc/featured	2,07 млн	209 151 982
10	FunForLouis	https://www.youtube.com/Louis/about	1,98 млн	334 012 266

Best Travel Vloggers on YouTube in 2022
(Найкращі тревел-блоги на YouTube у 2022 р.)

№ п/п	Назва	Коротка характеристика каналу	Кількість підписників	Кількість переглядів
1.	Gone with the Wynns	https://www.gonewiththewynns.com/realities-boat-life Подружжя блогерів, яке подорожує на автофургонах, Ніккі та Джейсон Вінн добре відоме тим, що показали людям, як можна жити повноцінним активним життям, витрачаючи менше енергії. Нік і Джейсон вирішили розважитися в дорозі. Їхній YouTube-канал чудово знятий. Вони почали як блогери про подорожі на автофургонах, а потім обміняли свій автофургон на вітрильник.	508 тис.	108,9 млн
2.	Vagabrothers	http://bit.ly/Vagabrothers Відео про подорожі, зняті у веселому стилі. Зазвичай блог містить цікаві путівники, присвячені культурі, і кадри з дронів. Відео детально розповідають про культурні аспекти далеких місць, які відвідуються, і пропонують глядачам можливість побачити ці місця з екрана комп'ютера.	1,13 млн	91,9 млн
3.	Samuel and Audrey	https://www.youtube.com/@samuelandaudrey/about Сем і Одрі (відомі під псевдонімами для ведення блогів про подорожі Nomadic Samuel and That Backpacker) — колишні корейські емігранти, які подорожують між колишнім життям і кочівництвом на невизначений термін. Вони відомі тим, що випускають путівники та тестують їжу. Канал існує з 2012 р. Відзнято 1,2 тис. роликів.	417 тис.	99,9 млн
4.	Fun for Louis	https://www.youtube.com/@Louis/about Луїс Коул — британський режисер, який прагне спонукати свою аудиторію досліджувати світ за допомогою своїх відеоблогів. Цей тревел-блогер наразі щоденно публікує відеоблоги свого життя, надихаючи глядачів жити сповненим пригод життям, подорожуючи світом (1,9 тис. відео).	1,98 млн	330,0 млн
5.	The Budgeteers	https://www.youtube.com/@TheBudgeteers/about The Budgeteers — це канал про подорожі, створений трьома друзями: Педді з Великобританії, Тійсом з Бельгії та Ліною з Колумбії. Містить контент, пов'язаний із Південно-Східною Азією, що особливо цікавить бюджетних туристів. Кожне 30-хвилинне відео якісно зняте та візуально привабливе. Крім того, у їхніх відео розповідається про все: від їзди на велосипеді маршрутом Має Хонг Сон до тестування вуличної їжі в Куала-Лумпурі. Канал функціонує з 2015 р. (102 відео).	126 тис.	8,6 млн
6.	Mark Wiens	https://www.youtube.com/@MarkWiens Марк, онлайн-керівник Migrationology, є популярним тревел-блогером і зіркою YouTube із майже 10 млн підписників. Він живе в Таїланді, але багато подорожує, щоб запропонувати своїм глядачам найкращий туристичний контент. Автор блогу ділиться багатьма відео про смачну вуличну їжу — і не лише про звичайні страви, а й про унікальні, які ви можливо більше ніде не знайдете. Канал діє з 2009 р. (1,3 тис. відео).	9,84 млн	2032,4 млн
7.	Hey Nadine	https://www.youtube.com/@hey Nadine/about Надін Сікора розміщує путівники, відео про те, що вона їсть щодня, і співпрацює з іншими учасниками в туристичному просторі. Канал діє з 2006 р. (812 відео).	507 тис.	51,3 млн

Продовження Таблиці 2

№ п/п	Назва	Коротка характеристика каналу	Кількість підписників	Кількість переглядів
8.	Hopscotch the Globe	https://www.youtube.com/@hopscotchtheglobe/about Лайфстайл-канал Крістин Сари поєднує любов до подорожей авторки з її акторськими здібностями. Вона та її чоловік подорожують Північною Америкою на ретроавтобусі Airstream 1976 р., дають поради, інструменти та рекомендації щодо постійного проживання в автофургоні і у крихітних будиночках. Вони знімають щотижневі відео разом, де показують основні моменти, труднощі, нескінченні ремонти й балансування сімейного життя та роботи в дорозі. Канал діє з 2010 р. (662 відео).	322 тис	53,1 млн
9.	Drew Binsky	https://www.youtube.com/@drewbinsky/about Дрю Бінскі — американський режисер-документаліст, чий канал на YouTube пропонує інший погляд на подорожі. Однак він розповідає не лише про пам'ятки. Він також досліджує питання прав людини, визнання геїв і трансгендерів, расові стереотипи та сприйняття Сполученими Штатами інших країн. Дрю регулярно показує особливих гостей-знаменитостей на своєму каналі подорожей. Він шанує різні культури в усьому світі та стверджує, що подорожі розширюють ваш погляд на світ. І в жовтні 2021 р. Дрю досяг своєї мети подорожувати кожною країною планети. Канал діє з 2012 р. (1 тис. відео).	3,74 млн	805,5 млн

YouTube офіційно прийшов в Україну у 2012 р. і українці стали активними членами світового співтовариства відеохостингу. Завдяки локальній версії YouTube українські користувачі Інтернету змогли спілкуватися, створювати та ділити відео на домені youtube.ua. Сьогодні тут представлені найпопулярніші українські відео, крім того, YouTube є платформою для талановитих українських творців відеоконтенту, телекомпаній, рекламодавців і брендів, тревел-блогерів.

Згідно зі [statista.com](https://www.statista.com), у 2021 р. база користувачів YouTube в Україні налічувала близько 19 млн користувачів. Прогнозується, що до 2025 р. кількість користувачів YouTube в Україні досягне 25 млн користувачів (Number of YouTube users in Ukraine from 2019 to 2028).

Україномовний сегмент travel vlog відеохостингу “YouTube” поки що слабко розвинений. На жаль, багато українців, орієнтуючись на ширшу російськомовну аудиторію, продовжують викладати свої відео російською мовою. Проте існують цікаві та пізнавальні тревел-канали саме українською. Слід відзначити, що війна з РФ внесла свої корективи. І в україномовному сегменті з'явилися нові україномовні блогери з чудовим українським контентом, такі, наприклад, як Маша Себова. У таблиці 3 наведено популярні українські україномовні тревел-канали.

За основу нашого списку були взяті українськомовні канали, які продовжують діяти і під час війни. Перший у рейтингу — ресурс Маші Себової. Подорожувати недорого — головна ідея каналу. Квитки — у авіакомпаній-лоукостерів, ночівля — у каучсерферів або в недорогих готелях, знайдених на Букінгу, їжа — недорогі вуличні кафе. На своєму каналі Маша сама є і продюсером, і оператором і, що найголовніше, не прив'язана до чужого погляду і на каналі відображена її думка. Формат каналу передбачає, що на квитки, житло, освіту і розваги дівчина витрачає по 30 євро. Такий формат подачі інформації подобається глядачам, про що свідчить 370 тис. підписників, що є гарним результатом. За час існування каналу (з 2014 р.) випущено 120 відеороликів. З початком війни канал Маші став україномовним. Головною тезою відгуків щодо цього є слова подяки: «щиро дякую за чудовий україномовний контент та перехід на українську! Хай квітне український Ютуб!», і з цим не можна не погодитись.

Особистий канал Сашка Ляпоти «It's a Good Trip: Велосипеди, пригоди та їжа!» існує з 2009 р. На ньому регулярно з'являються відео про подорожі та багато цікавого матеріалу про їжу. Знято 915 відео.

Андрій Бедняков, який уже здобув популярність у телевізійній передачі «Орел і решка», вирішив подорожувати й вести канал самостійно. І тепер ділиться своїми враженнями від подорожей з глядачами. Канал діє з 2018 р. і має 278 тис. підписників. Уже вийшло 31 відео.

Відеопроєкт «Хаші» дозволяє нам поглянути на Україну по-іншому. За задумом авторів, це проєкт, який показує провінційне життя, українські залаштунки якого зазвичай всі інші уникають, соромляться чи просто не помічають. Вони «показують маловідомі сторінки локальної героїчної, а також ганебної історії, найглухіші куточки України, мертві та вимираючі села, забутих знедолених та самотніх жителів цих сіл та містечок з їх долями, бідами, радощами, дивовижну українську природу, особливості менталітету, не завжди з кращої сторони, намагаючись поглянути на звичні речі під іншим кутом зору». Гасло ресурсу — «Україна — без косметики та прикрас». Канал діє з 2011 р. і має 273 тис. підписників. Вийшло 46 відео.

Авторський підхід та власний журналістський стиль Дмитра Комарова, якого глядачі за 12 років звикли бачити у «Світі навиворіт», є незмінним: ексклюзивні факти, зйомки, коментарі, інтерв'ю. Усі репортажі — з особистою участю автора з місця подій. Проєкт має 309 тис. підписників і вже вийшло 199 відео. З перших днів повномасштабного російського вторгнення Дмитро Комаров перебуває в найгарячіших

точках, щоб показати глядачам війну та деокуповані території зовсім з іншого ракурсу.

Кожного тижня автори блогу «Гуцулендія» організовують експедиції в різноманітні високі села Карпат, щоб дізнатися більше про культуру та традиції предків. Шукають у кожному селі мольфарів, майстрів народного побуту, музикантів та просто колоритних людей, які хочуть щось розповісти про особливості звичаїв кожного села. На каналі, що існує з 2013 р., вийшло 436 відео.

Команда «Visit Ukraine» протягом 5 років презентувала Україну в усьому світі, розповідаючи про її неймовірні місця, правила перетину українського кордону. З 24 лютого 2022 р. Visit Ukraine — інформаційний портал допомоги, де кожен український та іноземний громадянин може отримати необхідну інформацію, як діяти у критичній ситуації, куди звертатися, адреси бомбосховищ, як виїхати з країни або евакуюватися з небезпечного регіону, як в'їхати до України, щоб підтримати нашу свободу та незалежність тощо.

Проєкт харків'янина «Однією Правою» надихає всіх активно мандрувати і знайомить нас своїми мандрями. Попри фізичні вади, автор ресурсу подає приклад активного й соціально значимого життя, оскільки, як він сам зазначає про себе, «в мене трохи менше рук, ніж у середньому». Він випустив 72 відео і має 182 тис. підписників.

Таблиця 3

Популярні українські тревел-канали

№ п/п	Назва	Адреса каналу	Кількість спостерігачів	Кількість переглядів
1.	Маша Себова	https://www.youtube.com/channel/UCGNVP1ObK8eQG6tM9kPyQIA	370 тис.	35 846 628
2.	It's a Good Trip: Велосипеди, пригоди та їжа!	https://www.youtube.com/@igtrip/featured	299 тис.	73 653 522
3.	Андрій Бедняков	https://www.youtube.com/@BiedniakovUA/videos	278 тис.	18 390 144
4.	Хаші	https://www.youtube.com/@hushchi/featured	273 тис.	26 939 996
5.	СВІТ НАВИВОРИТ	https://www.youtube.com/channel/UCbM5f7K1MCroCjCFSzumUIg	259 тис.	32 348 081
6.	Гуцулендія	https://www.youtube.com/@Gutsulandia/featured	253 тис.	41 830 068
7.	VISIT UKRAINE	https://www.youtube.com/channel/UCE2SRdiugXNciaCRs816KEQ	244 тис.	209 131 065
8.	Однією Правою	https://www.youtube.com/channel/UC7AvvBtzbwWpkcwxV4bGKlW	182 тис.	11 436 744
9.	Узол і Манько	https://www.youtube.com/channel/UCwv4Vw-oa1cTPd4sfvDuSfw	176 тис.	19 020 457
10.	УкрЮтюбПроєкт	https://www.youtube.com/@ukryoutubeproject/featured	124 тис.	8 662 327

Авторський блог «Узол і Манько» — молодий проект, заснований у 2020 р. Макс Узол і Оля Манько — чоловік і жінка, і своїм кредо вони вибрали надихати на подорожі. Мають 178 тис. підписників і випустили 63 відео.

Завершує наш рейтинг «УкрЮтубПроект» — це передусім розповіді про Україну та українців. Канал також молодий, 2021 р., але вже має 124 тис. підписників і на ньому вийшло 103 відео.

Що об'єднує і виокремлює український сегмент travel vlog серед інших? Нині — це активна українська громадянська позиція і прийняття участі в боротьбі проти російських загарбників різними засобами. Ставлення користувачів до українських тревел-блогерів характеризують слова одного з них: «Обожнюю український сегмент Ютубу за те, що це як одна система: автори одне одного знають, згадують, радять одне одного глядачам, разом знімаються. Дуже круто, наче велика сім'я. Українці — це найкраще, що траплялось на цій платформі»)).

Висновки. Українські тревел-блогери, які ведуть свою діяльність на YouTube, є важливою частиною лідерів громадської думки. Ця категорія інтернет-блогерів має неабиякий потенціал щодо використання у промоції України як туристичної дестинації, підвищення рівня обізнаності українців з Україною, організації дозвілля українських громадян та іноземних гостей України.

Аналізуючи тематичний рейтинг відеороликів, особливо останніх, ми дійшли висновку, що найбільш актуальними темами для аудиторії каналів сьогодні є поїздки різними куточками України, зокрема і тими, у яких були воєнні дії

і які були під окупацією, про що свідчить кількість переглядів. Деякі теми ще замовчуються в офіційних ЗМІ і широко не дискутуються, попри те, що вони дійсно актуальні для соціуму, особливо для молоді, оскільки молодіжна аудиторія є основною аудиторією на інтернет-платформі YouTube. Можна висловити надію, що українські тревел-канали і далі розвиватимуться в цьому напрямі як якісний зразок нових медіа та сприятимуть формуванню нової української аудіовізуальної культури.

Також безперечно те, що як частина Travel 2.0, тревел-блоги багато в чому полегшують життя споживачам туристичних послуг: допомагають більше дізнатися про місце призначення та про те, що воно може запропонувати туристу; допомагають ухвалити рішення щодо певних місць призначення, додають упевненості у виборі, знижують ризики та невизначеність, пов'язані з плануванням подорожі, тощо. Тому блогосферу, у нашому випадку відеохостинг “YouTube”, можна вважати ефективним інструментом для розвитку туризму. Блогери забезпечують зворотній зв'язок і сприяють розвитку країни як сучасного й затребуваного туристичного напрямку, а їх відгуки, думки, коментарі — часом є більш надійним і достовірним джерелом інформації, ніж інформація від самих постачальників туристичних послуг.

Важливого значення в житті суспільства набули й інші соціальні мережі. Подальші дослідження в цьому напрямі допоможуть виявити нові можливості тревелблогінгу щодо його впливу на розвиток туризму й культури взагалі.

Список посилань

- Афанасьєв, І. Ю., & Устименко, Л. М. (2021). Підтримка тревел-блогерів провідними українськими інтернет-медіа. *Питання культурології*, 38, 236–247. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.247162>
- Бабак, Я. (2017). Тенденції розвитку сучасної тревел-журналістики в Україні. *Наукові дослідження українсько-го медійного контенту: соціальний вимір*, 2. <http://dsr.univ.kiev.ua/pub/190441/>
- Гнатишин, С. (2016). Історіографія блогосфери: український та зарубіжний контекст. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 3 (27), 18–23.
- Зарічняк, А. П., & Шуманська, У. В. (2022). Тревел-блогінг як сучасний інструмент комунікації: поняття та особливості класифікації. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*, 21, 35–41. <https://archive.journal-grail.science/index.php/2710-3056/article/view/629/643>
- Мальцева, Л. (2011). Українська блогосфера: функціонально-стильова характеристика. *Вісник Львівського університету. Серія: Філологія*, 52, 278–289.

- Полежаєв, Ю. (2014). Тревел-журналістика як об'єкт наукової рефлексії: здобутки, проблеми та перспективи. *Психолінгвістика*, 16, 322–331.
- Половинчак, Ю. М. (2015). Особливості функціонування української блогосфери. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/02/Polovynchak-Y.-Features-of-functioning-of-Ukrainian-blogsphere.pdf>
- Шеховцова, О. В. (2011). Особливості сучасних інтернет-щоденників — блогів. *Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. Серія : Філологічні науки*, 19 (230), 69–74.
- Aroa, N., & Lata, S. (2020). YouTube channels influence on destination visit intentions: an empirical analysis on the base of information adoption model. *Journal of Indian Business Research*, 12, 1, 23–42.
- Arpita (July 15, 2022). Best Travel Vloggers on YouTube in 2022. *OFFEO — Online Video Ad Maker | Build Marketing Videos Easily*. <https://offeo.com/learn/best-travel-vloggers-on-youtube>
- Banyai, M., & Glover, T. D. (2010). Evaluating Research Methods on Travel Blogs. *Journal of Travel Research*, 51 (3), 267–277.
- Bates, T. (2014). Travel Bloggers: Who Do They Think They Are. *TTRA 2014 International Conference: Tourism and the New Global Economy*, 1272–1279.
- Boecher, M., Gradwell, O., Jenkins, K. et al. (2014). The Best Practices in Travel Blogging. *YUMPU — Publishing digital magazines worldwide*. <https://www.yumpu.com/en/document/view/31234888/the-best-practices-in-travel-blogging-world-travel-market>
- Carter, D. (2016). Hustle and brand: the sociotechnical shaping of influence. *Social Media Society*, 2 (3). https://www.researchgate.net/publication/307946250_Hustle_and_Brand_The_Sociotechnical_Shaping_of_Influence
- Cheng, Y., Wei, W., & Zhang, L. (2020). Seeing destinations through vlogs: implications for leveraging customer engagement behavior to increase travel intention. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 32, 10, 3223–3248.
- Cohen, J. (2006). Audience identification with media characters. *Psychology of Entertainment*, 13, 183–197.
- Global trends 2014 navigating the new (2014). *Global trends 2014*. <https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct-publication/documents/2020-01/ipsos-global-trends-2014-charts.pdf>
- Greenman, J. F. (2012). *Introduction to Travel Journalism. On the Road with Serious Intent*. Peter Lang Publishing Inc.
- Kontras, A. (2000). Talk about moving in the 21st Century. *RentTheDelorean.com*. <http://www.4tvs.com/Journey/Pages/J1200.html>
- Number of YouTube users in Ukraine from 2019 to 2028. *Statista*. <https://www.statista.com/forecasts/1144740/youtube-users-in-ukraine>
- Price Waterhouse Coopers. *Bradstreet — Accelerate Growth and Improve Business Performance*. https://www.dnb.com/business-directory/company-profiles.PricewaterhouseCoopers_GmbH_Wirtschaftspr%C3%BCfungsgesellschaft.6d78c04d0375ecb882a0807d0a16b5c7.html
- Puhringer S., & Taylor, A. A. (2008). Practitioner's Report on Blogs as Potential Sources for Destination Marketing Intelligence. *Journal of Vacation Marketing*, 14 (2), 177–87.
- Schmallegger, D., & Carson, D. (2008). Blogs in tourism: Changing approaches to information exchange. *Journal of Vacation Marketing*, 14, 2, 99–110.
- Wies, Simone; Bleier, Alexander; & Edeling, Alexander (2022). Finding Goldilocks Influencers: How Follower Count Drives Social Media Engagement. *SAGE Journals. Collection*. <https://doi.org/10.25384/SAGE.c.6326600.v1>
- YouTube Users, Stats, Data & Trends (2023, 11 May). <https://datareportal.com/essential-youtube-stats>

References

- Afanasiev, I. Yu., & Ustymenko, L. M. (2021). Support of travel bloggers by leading Ukrainian internet mass media. *Pytannia kulturolohii*, 38, 236–247. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.247162> [In Ukrainian].
- Babak, Ya. (2017). Trends in the development of modern travel journalism in Ukraine. *Naukovi doslidzhennia ukrainskoho mediinoho kontentu: sotsialnyi vymir*, 2. <http://dsr.univ.kiev.ua/pub/190441/> [In Ukrainian].
- Hnatyshyn, S. (2016). Historiography of the blogosphere: Ukrainian and foreign context. *Derzhava ta rehiony. Serii: Sotsialni komunikatsii*, 3 (27), 18–23. [In Ukrainian].
- Zarichniak, A. P., & Shumanska, U. V. (2022). Travel blogging as a modern communication tool: concepts and features of classification. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Hraal nauky»*, 21, 35–41. <https://archive.journal-grail.science/index.php/2710-3056/article/view/629/643> [In Ukrainian].
- Maltseva, L. (2011). Ukrainian blogosphere: functional and stylistic characteristics. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Filolohiia*, 52, 278–289. [In Ukrainian].
- Poliezhaiev, Yu. (2014). Travel journalism as an object of scientific reflection: achievements, problems and prospects. *Psykhohinhvistyka*, 16, 322–331. [In Ukrainian].

- Polovynchak, Yu. M. (2015). Peculiarities of the functioning of the Ukrainian blogosphere. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/02/Polovynchak-Y.-Features-of-functioning-of-Ukrainian-blogosphere.pdf> [In Ukrainian].
- Shekhovtsova, O. V. (2011). Features of modern Internet diaries — blogs. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriya: Filolohichni nauky*, 19 (230), 69–74. [In Ukrainian].
- Arora, N., & Lata, S. (2020). YouTube channels influence on destination visit intentions: an empirical analysis on the base of information adoption model. *Journal of Indian Business Research*, 12, 1, 23–42. [In English].
- Arpita (July 15, 2022). Best Travel Vloggers on YouTube in 2022. *OFFEO — Online Video Ad Maker | Build Marketing Videos Easily*. <https://offeo.com/learn/best-travel-vloggers-on-youtube> [In English].
- Banyai, M., & Glover, T. D. (2010). Evaluating Research Methods on Travel Blogs. *Journal of Travel Research*, 51 (3), 267–277. [In English].
- Bates, T. (2014). Travel Bloggers: Who Do They Think They Are. *TTRA 2014 International Conference: Tourism and the New Global Economy*, 1272–1279. [In English].
- Boecher, M., Gradwell, O., Jenkins, K. et al. (2014). The Best Practices in Travel Blogging. *YUMPU — Publishing digital magazines worldwide*. <https://www.yumpu.com/en/document/view/31234888/the-best-practices-in-travel-blogging-world-travel-market> [In English].
- Carter, D. (2016). Hustle and brand: the sociotechnical shaping of influence. *Social Media bSociety*, 2 (3). https://www.researchgate.net/publication/307946250_Hustle_and_Brand_The_Sociotechnical_Shaping_of_Influence [In English].
- Cheng, Y., Wei, W., & Zhang, L. (2020). Seeing destinations through vlogs: implications for leveraging customer engagement behavior to increase travel intention. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 32, 10, 3223–3248. [In English].
- Cohen, J. (2006). Audience identification with media characters. *Psychology of Entertainment*, 13, 183–197. [In English].
- Global trends 2014 navigating the new (2014). *Global trends 2014*. <https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/publication/documents/2020-01/ipsos-global-trends-2014-charts.pdf> [In English].
- Greenman, J. F. (2012). *Introduction to Travel Journalism. On the Road with Serious Intent*. Peter Lang Publishing Inc. [In English].
- Kontras, A. (2000). Talk about moving in the 21st Century. *RentTheDelorean.com*. <http://www.4tvs.com/Journey/Pages/J1200.html> [In English].
- Number of YouTube users in Ukraine from 2019 to 2028. *Statista*. <https://www.statista.com/forecasts/1144740/youtube-users-in-ukraine> [In English].
- Price Waterhouse Coopers. *Bradstreet — Accelerate Growth and Improve Business Performance*. https://www.dnb.com/business-directory/company-profiles/PricewaterhouseCoopers_GmbH_Wirtschaftspr%C3%BCfungsgesellschaft.6d78c04d0375ecb882a0807d0a16b5c7.html [In English].
- Puhringer S., & Taylor, A. A. (2008). Practitioner's Report on Blogs as Potential Sources for Destination Marketing Intelligence. *Journal of Vacation Marketing*, 14 (2), 177–87. [In English].
- Schmallegger, D., & Carson, D. (2008). Blogs in tourism: Changing approaches to information exchange. *Journal of Vacation Marketing*, 14, 2, 99–110. [In English].
- Wies, Simone; Bleier, Alexander; & Edeling, Alexander (2022). Finding Goldilocks Influencers: How Follower Count Drives Social Media Engagement. *SAGE Journals. Collection*. <https://doi.org/10.25384/SAGE.c.6326600.v1> [In English].
- YouTube Users, Stats, Data & Trends (11 May, 2023). <https://datareportal.com/essential-youtube-stats> [In English].

Божко Л. Д., доктор культурології, доцент, завідувач кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Bozhko L., Doctor of Culturology, assistant professor, Head of the Tourism Business Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 18.02.2023

ВІД НАПІВПУБЛІЧНИХ ЩОДЕННИКІВ ДО СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ: ІСТОРІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ ПЕРСОНАЛЬНОГО ПИСЬМА

О. П. Грудка

Національний університет «Києво-Могилянська академія»,
 м. Київ, Україна
 oryisia.hrudka@ukma.edu.ua

O. Hrudka

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-9320-324X>

О. П. Грудка. Від напівпублічних щоденників до соціальних мереж: історія та трансформації персонального письма

Розглянуто історію напівпублічних щоденників, які писали, зокрема, для того, аби поділитися своїми записами з іншими. Проаналізовано спільні ознаки та відмінності практик записування й осмислення особистого досвіду в напівпублічних щоденниках до-інтернетної доби та сучасних соцмережах. Виокремлено дві головні інтенції персонального письма в щоденниках та соцмережах: записати й осмислити події особистого життя для приватних цілей, зокрема задля кращого усвідомлення подій, які відбулися, та формування власної ідентичності, поділитися записаним з іншими. Розглянуто проблему конфлікту між цими двома інтенціями в ширшому контексті конфлікту між приватним і публічним у щоденниках та соцмережах. Показано трансформації ролі щоденника та комплексність функцій соцмереж порівняно з функціями щоденника щодо записування та осмислення особистого досвіду.

Ключові слова: щоденники, персональне письмо, соціальні мережі, Фейсбук, культурні практики, публічність, приватність, ідентичність, самопізнання, індивідуалізм.

O. Hrudka. From semi-public diaries to social networks: history and transformations of personal writing

The relevance of the article. The article delves into the history and cultural significance of semi-public diaries, created with the intention of being read, and compares them to modern social networks. The topic is particularly relevant taking into account the growing popularity of social networks and the transformation of traditional cultural practices of personal writing, self-reflection and self-expression.

The purpose of the article. The purpose is to trace the history of semi-public diaries and compare their accounting-and-reflection practices with those found

in social networks personal profiles, focusing on the interplay between public and private domains.

The methodology. The article utilizes a comparative analysis of diaries and social networks, examining their historical evolution and contemporary practices, and draws on existing research from cultural studies, history, and media studies.

The results. The study reveals that diaries have long been used to share individual reflections with others, making their personal writing practices similar to those of modern social network profiles. The study discovered that pre-internet era diaries and contemporary social networks have two similar intentions for personal writing: firstly, to document and reflect on personal experiences for private purposes, such as for self-reflection, life-tracking and identity formation, and secondly, to share personal ideas and experiences with others. This duality generates tension between the public and private aspects of personal writing.

The scientific novelty. The study offers a fresh perspective on the role of diaries in the cultural practice of personal writing by examining their similarities with modern social networks and emphasizing the interaction between private and public domains in documenting and reflecting on personal experiences.

The practical significance. Understanding the historical and cultural context of diaries and social networks can help individuals better appreciate the functions and potential benefits of these mediums for personal reflection and communication. The findings of this study can also inform future research into the role of personal writing in identity formation and the ways in which technology is transforming the nature of personal writing.

The conclusions. This study demonstrates the enduring relevance of accounting-and-reflection practices of personal writing in both diaries and modern social networks. Additional comparative research is required to examine the similarities and differences in topics and styles of personal writing across diaries and

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

social networks, as well as the balance between public and private domains when using social networks for self-expression and identity formation.

Keywords: *diaries, personal writing, social networks, Facebook, cultural practices, public, private, identity, self-awareness, individualism.*

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. З поширенням соціальних мереж ділитися роздумами і подіями особистого життя з іншими стало звичною культурною практикою. Натомість щоденники часто протиставляють соцмережам, на відміну від щоденників, автори яких записують події, які з ними відбулися, лише для себе, без наміру ділитися ними з ким-небудь. Хоча вже у ХХ столітті щоденник справді став здебільшого приватним, інтимним і секретним, раніше щоденники не розглядали як суто приватні. Розгляд історії неприватних щоденників дозволяє краще зрозуміти практики записування та опублічнення подій з приватного життя в сучасних соцмережах. Водночас історизація попередніх практик персонального письма може допомогти краще зрозуміти популярність сучасних соцмереж. Розгляд способу, у який щоденники були напівпублічними, зумовлює порівняння раніших і теперішніх практик персонального записування та ділення цими записами з іншими, функцій й обширу цих практик. Історична розвідка функцій соцмереж свідчить, що спільностей зі щоденниками більше, аніж можна було припустити: зокрема, доки не існувало соцмереж, особистими дописами ділилися з друзями та членами сім'ї, як-от пересилаючи щоденники або зачитуючи ці дописи іншим вголос.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історію щоденників, трансформації їхньої ролі та значення, зміни форм і практик персонального письма розкрито у працях багатьох американських та європейських авторів. Зокрема, досліджуючи вузькі аспекти щоденникового письма, деякі дослідники згадують про публічність або напівпублічність щоденників, передовсім т. зв. секулярних щоденників (O'Sullivan, 2005; Culley 1989; Motz, 1987; Bloom, 1996; Fothergill, 1974). Здебільшого, ця стаття базована на англосаксонських джерелах, однак, зважаючи

на неперервний культурний обмін між Європою та Північною Америкою, практики ведення щоденників та трансформації особистого письма були схожими (Zboray & Zboray 2023), відтак теоретичні висновки цих праць рівнозначно застосовувані як для американських, так і для європейських, зокрема й українських, джерел.

У своїх працях дослідники також фіксують деякі спільності між інтернет-блогами або платформами соцмереж і щоденниками як формату, що частково їм передував (Ibrahim, 2021; Humphreys et al., 2013). Українські дослідники приділяють увагу дослідженню нового явища інтернет-щоденника, розглядаючи його в контексті жанрових особливостей традиційного щоденника (Шпетна, 2019; Барбукова & Шпетна, 2016; Левченко, 2011).

Мета статті — розкрити історію неприватних (напівпублічних) щоденників, окреслити основні спільності та відмінності культурної практики записування й осмислення повсякдення, персонального письма в щоденниках доінтернетної доби та в сучасних соцмережах.

Виклад основного матеріалу дослідження. З поступовим удоступненням письма для ширшого кола людей важливими культурними практиками повсякдення стали записування та осмислення (accounting and reflecting practices) подій, які відбулися безпосередньо з авторами цих записів. Раніше носієм таких записів був звичайний записник. З кінця ХХ століття стало можливим робити особисті записи на персональному комп'ютері, а в останні десятиліття — і на смартфоні, а також публікувати їх в онлайні. І хоча між практиками персонального письма в щоденниках і соцмережах чимало відмінностей, інтенція записати особисті думки та події є спільною і для щоденників, і для соцмереж.

Записування приватних думок суто для себе є лише одним з багатьох способів використання щоденників (Culley, 1989; Fothergill, 1974). Іншою функцією щоденників з часу їхнього виникнення був намір поділитися записаним з іншими (Culley, 1989). Дослідники наголошують, що протягом XVII–XIX століття чимало щоденників були напівпублічними, і їх писали саме з наміром ділитися записаним (Culley, 1989; Motz, 1987; Bloom, 1996; Fothergill, 1974).

Першими напівпублічними щоденниками стали ранні секулярні щоденники, автори яких почали описувати події зі свого життя, а не лише оцінювали власний поступ у персональному релігійному розвитку, як це було в протестантських щоденниках, що були поширеними в Європі та передували т. зв. секулярним щоденникам (Motz, 1987; Fothergill, 1974). Саме релігійні протестантські щоденники можна вважати першими широко поширеними щоденниками, адже в цей час письмо стало доступнішим для більшої кількості людей. Протестантські (пуританські) щоденники виникли в XVI–XVII ст. як альтернатива сповіді (McKay, 2001; Fothergill, 1974). Тому, як і сучасні соцмережі, перші щоденники поставили як альтернатива одному зі способів міжперсонального спілкування: католицька сповідь таким чином стала заміщена свого роду «внутрішнім спілкуванням» на письмі. Релігійні щоденники слугували з чіткою метою записування прогресу особистого релігійного зростання і помилок на цьому шляху. Тема таких щоденників була вузько обмежена релігійними аспектами (записували, зокрема, про молитви протягом дня, читання релігійної літератури, добрі і погані вчинки, рідко включали описи ситуацій з особистого життя). Лише згодом — з декількома прикладами вже в XVII ст. (Fothergill, 1974) — щоденники стають місцем для записування ширшого кола тем. У таких щоденниках — які дослідники часто називають секулярними, аби відокремити їх від попередників, релігійних щоденників, — часто записували події, пов'язані з життям сім'ї та дому. Ці щоденники могли надсилати членам сім'ї, якщо хтось переїжджав; наприклад, дівчата, які після одруження залишали свої домівки, нерідко вели щоденники, аби пересилати їх своїм батькам (Humphreys et al., 2013).

Крім того, з метою пересилання чи зачитування для інших часто вели подорожні щоденники (Fothergill, 1974). В одній із розвідок щоденників у сільських місцевостях зазначено, що записи зі щоденників нерідко зачитували перед гостями (O'Sullivan, 2005).

XIX століття часто розглядають як «золоту добу щоденників» (термін П. Гея) (Ibrahim, 2021). Якщо раніше щоденники були більше зосередженими на записуванні повсякденних подій

(accounting) і хронікалізації того, що відбулося, з часом вони розвиваються до інтроспективних форм (reflecting) (Humphreys et al., 2013). У XIX столітті щоденники були широко поширеною культурною практикою, яка ставала дедалі популярнішою (подібно до сучасних соцмереж). До того ж, до середини XIX століття щоденник не вважався абсолютно приватним.

Уявлення про щоденник як про приватний простір стало поширюватися лише із середини XIX століття (Hunter, 1992; McCarthy, 2000). Зокрема, замки на щоденниках не були поширені до 1860-х рр. (Humphreys et al., 2013). Р. Гоґан зазначає, що «встановлення “приватності” як однієї із загальних ознак форми щоденника збіглося з відведенням індустріальною цивілізацією жінок та їхньої роботи в приватну домашню сферу» (Moran, 2015). Це важливе зауваження, адже відтоді щоденники стали вести здебільшого жінки, хоча до середини XIX століття цим переважно займалися чоловіки. Лише із середини XIX століття, коли т. зв. секулярний щоденник майже повністю витісняє щоденники релігійні, жінки починають активно вести щоденники.

Між напівпублічними щоденниками XVII–XIX ст. і соцмережами помічаємо чимало відмінностей, але слід наголосити і на важливих спільностях. Поеднання письма та комунікацій уможливило потребу підтримувати зв'язок з близькими й дорогими людьми навіть на відстані, розповідаючи їм про події з особистого життя. У XVII–XIX ст. це відбувалося завдяки «паперу й перу», записникам, які стали доступними для більшої кількості людей, та пошти, що дозволяла надсилати ці записники або листи людям, які перебували далеко; у час соцмереж це стало можливо завдяки смартфонам, підключенню до комерційних (хоча і безкоштовних) платформ соцмереж та інтернет-зв'язку. Зокрема, щоденники в XVII ст. дозволяли підтримувати зв'язок з власними батьками, братами і сестрами, на відстані жінкам, які залишали свої сім'ї, одружуючись. Про схожу причину вести профіль у фейсбуці писала і блогерка Lindie Botes (Botes, 2023), яка вела профіль у згаданій соцмережі для того, щоб її мама і бабуся, які проживають в інших містах, могли знати, що відбувається в її житті. Навіть більше — коли мами не стало,

а дівчина переїхала ближче до бабусі, вона перестала вести профіль у фейсбуці, який відтак став їй непотрібним. Це не єдина причина, у зв'язку з якою дівчина закрила свій акаунт у соцмережі, але цей приклад доводить — ділитися інформацією з близькими, які далеко, досі є актуальною потребою — як у час щоденників, так і в час сучасних соцмереж.

Попри відмінності у формах комунікації, як тоді, так і тепер, для підтримки зв'язку за допомогою ділення подіями особистого життя можуть використовувати лише словесно описані історії. У наш час існує й чимало інших можливостей підтримувати зв'язок на відстані, як-от аудіо- та відеодзвінки, і все ж словесна розповідь, наприклад, у дописах у фейсбуці, є популярним і актуальним способом. Цікаво те, що і в минулому часом надавали перевагу надсиланню щоденників перед надсиланням листів. Це можна пояснити тим, що багатьох людей, які робили такий вибір, приваблював зв'язний наратив, складений з регулярних та послідовних записів формату щоденника. Крім того, порівняно з листами, щоденник створює більший ефект присутності, адже записані події розгортаються в реальному часі. З погляду реципієнта, прочитання тексту, у якому автор попереднього запису на час записування ще не знав про події, які він опише в наступному записі, посилює драматичність сприйняття інформації. Ще одна особливість фіксації у форматі щоденника або профіля в соцмережі в тому, що це надає змогу розповісти те саме великій кількості людей, написавши це лише один раз.

Інша спільність між щоденниками і соцмережами помітна на рівні структури. Як у щоденниках, так і в соцмережах, події записують послідовно (хоча і в щоденнику останній зроблений запис — наприкінці, а в більшості соцмереж — на початку), а кожен окремий запис / допис є візуально відокремленим. Це доводить, що не тільки саме прагнення записати й осмислити пережите є свого роду культурною універсалією, незалежно від історичного періоду і доступних носіїв письма, а й послідовне записування подій є більш зручним й інтуїтивним для авторів як щоденників, так і персональних профілів у соцмережах.

Факти з історії напівпублічних щоденників оприявнюють схоже напруження між приватністю описаної інформації і її опубліченням, яка присутня і є темою дебатів і в сучасних соцмережах.

Дослідниця Дж. Хантер у своїй розвідці пізньовікторіанських щоденників дівчат-підлітків описує саме період поступового переходу до сприйняття щоденника як приватного (Hunter, 1992). Вона зазначає, що свої щоденники підлітки надсилали і читали іншим, зокрема батькам, які часто й заохочували дівчат вести щоденники; водночас чимало дівчат у цей період вже сприймали щоденники як приватні. Зокрема, науковиця зазначає, що матері нерідко ображалися, коли діти не дозволяли їм читати власні щоденники. Дж. Хантер також фіксує випадки спалення щоденників, аби їх у майбутньому ніхто не міг прочитати. Що ж до особливостей призначення пізньовікторіанських щоденників дівчаток-підлітків, дослідниця зазначає, що «як засіб дисципліни та техніка водночас, ведення щоденника сприяло процесу, за допомогою якого дівчата пізнього вікторіанського періоду збирали фрагменти досвіду в ідентичність» (Hunter 1992, p. 15). Вона також наголошує на різноманітності використання щоденників різними дописувачками: для деякого щоденники були способом самодисциплінування (щоб «бути доброю»), яке старанно заохочувалося у вікторіанських сім'ях, для інших щоденник був засобом самоусвідомлення та самопізнання.

Як зазначає авторка, стосунки зі щоденниками були складними: попри дискомфорт щодо прочитування персональних щоденників іншими, щоденники допомагали в дорослішанні, становленні своєї ідентичності. Це спостереження важливе і для розуміння природи соцмереж: тут, як і в щоденниках, соціальна підзвітність вступає в конфлікт з індивідуальними інтенціями, такими як самопізнання, записування повсякденности, відстежування життєвих подій, формування власної ідентичності.

По суті, і в щоденниках — зважаючи на їхнє не винятково приватне спрямування, — і персональних профілях у соцмережах поєднуються дві інтенції: записати й осмислити події на

письмі для особистих, приватних цілей, та поділитися записаним з іншими. Іноді ці дві інтенції гармонійно поєднуються, але нерідко вони вступають у конфлікт, що, зокрема, й привело до трансформації функцій щоденника наприкінці XIX століття до суто приватного. Перша інтенція — записувати суто для себе — корисна тим, що сприяє кращому усвідомленню того, що відбулося, «перетравленню» й осмисленню життєвих подій; це також дозволяє зафіксувати важливі моменти з особистого життя, аби перечитати їх у майбутньому, а у випадку письменників — сприяє також випрацюванню стилю. Друга інтенція — ділитися записаним з іншими — може посприяти кращому порозумінню за допомогою ділення власними текстами з кимось, а може навпаки цьому завадити у зв'язку з оприявленням надто особистих деталей або їхнім неправильним протрактуванням читачем, навіть якщо сам автор чи авторка первинно хотіли ці записи оприлюднити. Власне, схожий конфлікт і спостерігаємо на прикладі вікторіанських щоденників, коли, з одного боку, щоденники допомагали підліткам краще зрозуміти себе, а з іншого, прочитання їх кимось іншим перешкоджало вільному і відкритому писанню.

У випадку соцмереж цей конфлікт може ще більше загострюватися у зв'язку зі значно ширшим колом читачів і водночас розмитістю того, хто саме прочитає «особистий допис» на профілі соцмережі людини і як саме його протрактує. У соцмережах форми комунікації суттєво трансформувалися: це ані персональна комунікація (один-до-одного), ані масова комунікація (один-до-багатьох), а мережева комунікація (хтось-до-мене-я-до-когось) (Dean, 2009). У той час, коли ділення щоденниками до появи Інтернету відбувалося або як персональна, або як масова комунікація, у час соцмереж часто йдеться про мережеву комунікацію, тобто автор «особистого допису» часто не знає, хто саме прочитає ним написане. Варто, втім, зазначити, що часто користувачі соцмереж знають, хто саме їх активно читає, і це можуть бути якраз близькі друзі, і тоді форма комунікації частково уподібнюється до раніших форм. Незмінним, однак, є те, що у випадку соцмереж спілкування в будь-якому разі є віртуальним. У випадку щоденників,

зачитування записів вголос гостям або членам сім'ї все ж передбачало фізичну присутність учасників. Відмінності разючі не лише з точки зору прочитання, а й писання, де можна застосувати метафору шухляди й кишені: коли щоденники часто вели вдома, у визначеному місці, смартфон перебуває з власником постійно (як ще одне «технологічне продовження тіла»), а відтак записи можливо здійснити будь-де і будь-коли, для цього не обов'язкове повернення додому і усамітнення.

Хоча золотою добою щоденника вважають саме XIX століття, зростання популярності щоденників стрімко продовжилося в наступному. Зростання популярності щоденників добре ілюструють дані компанії «Charles Letts» (Moran, 2015): якщо у 1900 р. було продано 250 тис. щоденників, то вже у 1936 р. — 3 млн одиниць, тобто у 12 разів більше.

Ще однією формою опублічення приватних записів зі щоденників було, звичайно ж, публікування самих щоденників. У XIX–XX століттях щоденники не лише стали неабияк поширеною і популярною культурною практикою, яку за рівнем використання і «трендовістю» можна порівняти із сучасними соцмережами, їх ще й активно публікували. «До 1930-х рр. існували тисячі спеціалізованих щоденників, причому лише Летс опублікував понад 400 щоденників, орієнтованих на скаутів, екскурсоловів, автомобілістів, інвесторів, інженерів-електриків, птахівників, прихильників бездротового зв'язку, садівників, текстильних робітників, власників спортивних голубів, гравців у бовлз, бродяг, любителів тварин та багато інших» («All Sorts of Diaries», 1936). Моран слушно зазначає, що однією з причин, чому історики так багато посилаються на щоденники періоду першої половини XX століття, є те, що їх справді публікували надзвичайно багато (Moran, 2015). У дослідженнях українських авторів щоденники часто розглядають саме як жанр мемуаристики (Шпетна, 2019), науковці наголошують, зокрема, на публікаційному потенціалі щоденників, а також на зв'язку літературно-художнього та публіцистичного викладу у щоденниках (Видашенко, 2014). Значну увагу українські автори надають дослідженню тих щоденників, які були опубліковані у XX столітті (Колошук, 2012; Видашенко, 2014).

Активне публікування щоденників водночас заохочувало вести їх дедалі більшу кількість людей. Зокрема, щоденник М. Башкірцевої, уродженки Полтави (яку втім у західній літературі часто презентують як російську художницю (Culley, 1989), хоча її ідентичність набагато складніша, а коріння радше українське (Перебийніс, 2020)), заохотив інших жінок звертати увагу на деталі з особистого життя, ніби легітимуючи в такий спосіб важливість їхніх особистих переживань. Сама М. Башкірцева, як пише М. Каллі, передчувала свою ранню смерть від хвороби і усвідомлювала, що щоденник принесе їй більшу славу, аніж її картини, і, як зазначає М. Каллі, М. Башкірцева мала рацію. Науковець висновує: писання щоденника (що стосується, певна річ, і дописів у соцмережах) починається з відчуття самоцінності, розуміння, що твій досвід чимось визначний (Culley, 1989). Так само, дописування в соціальних мережах передбачає важливість власного досвіду, тим паче, потенційно видимого навіть для більшої кількості людей. Аналогічно, видимість соцмереж і популярні персональні профілі в соцмережах можуть заохочувати активно писати нових людей, подібно до того, як опублікований щоденник М. Башкірцевої заохочував інших вести власні щоденники.

Частина людей у дослідженні щоденників сільських місцевостей Америки XIX століття зізнавалися, що планують показати свої щоденники дітям (Mutz, 1987). Тобто навіть якщо щоденниками хочуть ділитися не зараз, їх уважають цінними колись, для майбутніх читачів. Те саме може стосуватися і соцмереж. Навіть без зримого усвідомлення, що допис хтось має прочитати, мотивацією писати в соцмережах і щоденниках може бути намір «залишитися в пам'яті інших», «не бути забутим». Писання і оприявлення для інших власного досвіду може існувати для того, аби засвідчити сам факт існування і важливості власної персони. Я пишу (записую своє повсякдення), отже, я існую — так тут можна перетрактувати декартівський принцип. Інший чинник, який ймовірно заохочує вести щоденники або профілі в соцмережах, є сам факт популярності такої культурної практики в певний історичний період.

Явищем, яке позначилось на формуванні ролі щоденника як чогось приватного, стала, зокрема, популярність психоаналізу та інтроспективного ставлення до себе. Відтак у XX столітті щоденник дедалі більше сприймають як засіб для особистого, інтимного осмислення подій, недоступного для будь-кого іншого (це сприйняття є панівним й нині). Такі трансформації ролі щоденника, що посилюються із середини XIX століття, свідчать про зростання індивідуалізму та цінності приватності в суспільстві. «Щоденник постав як самостійний культурний артефакт, який адаптувався до ознак сучасного суспільства, поєднуючи вимоги індивідуалізму, духовності, еротизму, а також метафеномени капіталізму, націоналізму та індустріалізму» (Ibrahim, 2021). Соцмережі, з одного боку, є посиленням цього індивідуалізму, адже хоча і передбачають спілкування, воно дедалі більше відбувається у віртуальному просторі (і водночас у приватному фізичному просторі) і не передбачає живої розмови. З іншого, поширення соцмереж може свідчити про прагнення колективності.

Виникненню «щоденникових» форматів у соціальних мережах передували блоги та інші інтернет-формати, які в українській гуманітаристиці досліджували як новітній жанр інтернет-щоденника, або онлайн-щоденника, який проявився у блогах (Барбукова & Шпетна, 2016; Левченко, 2011; Шпетна, 2019), здебільшого наголошуючи на самотніх ознаках цього нового формату, інтенціях писати онлайн-щоденники та їхніх тематиці і стилі. Однак після переходу від Вебу 1.0 до Вебу 2.0 у 2000-х рр. значно поширенішими втіленнями щоденникового письма в онлайні є соцмережі. Звичайно, і щоденники, і соцмережі виконують й інші функції: окрім «напівпублічних» щоденників у наш час існують і суто приватні щоденники, записами з яких автори ні з ким не мають наміру ділитися, а особисті профілі в соцмережах використовують не лише для ділення інформації з особистого життя з іншими, а й для піару, поширення новин, публіцистики тощо. Можливості застосування і функції персонального профілю в соцмережах значно ширші, аніж функції того ж щоденника. Схожим чином можливості відео є набагато ширшими, аніж можливості театру, адже передбачають створення не лише кіно, яке можна

вважати наступником вистави, а й, наприклад, промороликів, ютуб-блогів, записів зум-конференцій чи навіть надають можливість відеореєстрації в автомобілях. Утім, якщо зважити суто на функції відео як на засіб створення фільмів, то стає очевидно, що поява останніх перебрала на себе частину аудиторії театру, хоча і не всю. Так і у випадку щоденників — соцмережі замінили функції щоденників для частини людей, однак збереглися як окремий жанр.

Трансформація ролі щоденника як окремого жанру триває і нині. Яскравим свідченням цього є значна кількість наукових статей про використання щоденників у психотерапії та психології (Linton et al., 2021). Так, зі зростанням популярності психотерапевтичних практик, щоденник набув ще однієї форми — засобу «турботи про себе» і своє психічне здоров'я. Ця форма, втім, ще потребує детального дослідження.

Ще динамічнішою є трансформація соцмереж. Поки одні платформи стають популярнішими, інші втрачають актуальність; так, в Україні протягом останніх десятиліть у зв'язку з багатьма причинами втратили актуальність соціальні мережі вконтакте та однокласники, поступившись фейсбуку, який молода аудиторія замінила інстаграмом та тік-током. Попри суттєві відмінності в дизайні цих платформ, усі вони вможливають (чи вможлилювали) втілення практик записування та осмислення — тих самих практик особистого письма, які стали поширеними ще за часів популярності щоденникування. Це свідчить про те, що відколи письмо стало доступним, незмінно актуальною є й потреба записати та осмислити особистий досвід — чи то в паперовому записнику, чи в особистому профілі на своїй персональній сторінці в онлайні. І хоча письмо в соцмережах, безперечно, відрізняється від щоденникового, потреба ділитися записаним з іншими сягає корінням ще в часи перших паперових щоденників. Головна відмінність полягає в тому, з наскільки широким і передбачуваним колом людей було можливим поділитися своїми записами — у соцмережах коло реципієнтів значно ширше і менш передбачуване. Особливість цього впливу на самі практики особистого письма ще потребує докладного дослідження.

Подальшого дослідження також потребують особливості персонального письма в щоденниках та соцмережах, зокрема доцільним є порівняння тематики і стилю в щоденникових записах доінтернетної доби та персональних профілях у сучасних соцмережах. Такий порівняльний аналіз дозволив би краще зрозуміти, як трансформуються інтенції записування та осмислення особистого досвіду залежно від форм і медіумів, які використовують для записування. Детальнішого розгляду потребує також генеза практик персонального письма та потреби записування й осмислення індивідуального досвіду на письмі. Іншою важливою темою для подальших досліджень є розгляд проявів конфлікту між приватністю та публічністю в щоденниках і соцмережах.

Висновки. Щоденники в XVII–XIX ст. використовували для того, аби поділитися записаним з іншими, що уподібнює практики особистого письма в паперових щоденниках та сучасних соцмережах. Водночас спільною для паперових щоденників і сучасних соцмереж є інтенція записати й осмислити події з особистого життя для приватних цілей, а саме для кращого усвідомлення подій, які відбулися, формування власної ідентичності та самопізнання за посередництва письма. Ці дві інтенції призводять до конфлікту між приватним і публічним, який загострюється в сучасних соцмережах. Культурну практику ведення щоденника у XVII–XX ст. можна зіставити за популярністю із сучасною культурною практикою ведення соціальних мереж. Поширеність щоденникування та загальна увага до нього, зокрема завдяки публікації окремих щоденників, заохочували ще більше людей вести щоденники — подібно, як зараз популярність ведення соцмереж та окремих персональних профілів заохочує дедалі більше людей писати онлайн про події особистого життя. З виникненням соцмереж функції щоденника для частини дописувачів перейняли персональні профілі в онлайні. Водночас функції соцмереж є значно ширшими, адже їх використовують не лише для записування та осмислення особистого досвіду, а й для публіцистики, збереження корисних гіперпосилань, ділення новинами чи фотографіями.

Список посилань

- Барбукова, І. С., & Шпетна, С. А. (2016). Віртуальна самопрезентація людини в Інтернет-щоденниках. У М. О. Нікульчев (Ред.), *Феномен української інтелігенції в контексті глобальних трансформацій. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (Красноармійськ, ДонНТУ, 17–18 березня 2016 року) (с. 17–21). ФОП Корзун Д. Ю.
- Видашенко, Н. І. (2014). *Довженко — Любченко: Щоденники О. Довженка і А. Любченка як феномен української мемуаристики ХХ століття (змістова парадигма і жанрова природа)* [Автореферат кандидатської дисертації, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. ФОП Старолат В. М. <https://enpuii.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5176/Vydashenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Колошук, Н. (2012). «Щоденники» Ольги Кобилянської як его-текст епохи декадансу: нарцисизм жіночого «Я». *Слово і час*, 4, 63–70.
- Левченко, К. (2011). Типологічні ознаки інтернет-щоденника як новітнього комунікативного середовища. *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія: Філологія (мовознавство)*, 14–15, 182–186. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_filol_2011_14-15_39
- Перебийніс, О. (2020, 24 листопада). Марія Башкирцева — яскрава комета на небосхилі ХІХ століття. *Історична правда*. <https://www.istpravda.com.ua/columns/5fbc8474af512/>
- Шпетна, С. А. (2019). Інтернет-щоденник як інструмент зміни в авторській і читацькій свідомості. В К. Д. Глуховцева (Ред.), *Слобожанська бесіда-12. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності. Всеукраїнська науково-практична конференція (м. Старобільськ, 7–8 листопада 2019 р.)*, (222–228 ст.). Видавництво Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».
- Bloom, L. Z. (1996). “I write for myself and strangers”: private diaries as public documents. In S. Bunkers & C. Huff (Eds.), *Inscribing the daily: Critical essays on women’s diaries* (pp. 23–37). University of Massachusetts Press.
- Botes, L. (2023, March 10). I’m an influencer, but I deleted and deactivated all my social media. *Medium*. <https://medium.com/@lindiebotes/im-an-influencer-but-i-deleted-and-deactivated-all-my-social-media-e2c2d9e018e0>
- Culley, M. (1989). “I Look at Me”: Self as Subject in the Diaries of American Women. *Women’s Studies Quarterly*, 17 (3–4), 15–22.
- Dean, J. (2009). *Democracy and other neoliberal fantasies: Communicative capitalism and left politics*. Duke University Press.
- Fothergill, R. A. (1974). *Private chronicles: A study of English diaries*. Oxford University Press.
- Humphreys, L., Gill, P., Krishnamurthy, B., & Newbury, E. M. H. (2013). Historicizing New Media: A Content Analysis of Twitter. *Journal of Communication*, 63 (3). <https://doi.org/10.1111/jcom.12030>
- Hunter, J. H. (1992). Inscribing the self in the heart of the family: Diaries and girlhood in late-Victorian America. *American Quarterly*, 44 (1), 51–81.
- Ibrahim, Y. (2021). Accounting the ‘self’: From diarization to life vlogs. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(2), 330–342.
- Linton, M.-J. A., Jelbert S., Kidger, J., Morris, R., Biddle, L., & Hood, B. (2021). Investigating the Use of Electronic Well-being Diaries Completed Within a Psychoeducation Program for University Students: Longitudinal Text Analysis Study. *JMIR Publications. Advancing Digital Health & Open Science*. <https://www.jmir.org/2021/4/e25279>
- Manchester Guardian. (1936, December 18). All sorts of diaries. *Manchester Guardian*, p. 7.
- McCarthy, M. (2000). A pocketful of days: Pocket diaries and daily record keeping among nineteenth-century New England women. *The New England Quarterly*, 73 (2), 274–296.
- McKay, E. (2001). The Diary Network in Sixteenth and Seventeenth Century England. *Eras Journal*, 2. Queens University.
- Moran, J. (2015). Private Lives, Public Histories: The Diary in Twentieth-Century Britain. *Journal of British Studies*, 54 (1), 138–162. <https://www.jstor.org/stable/24701728>
- Motz, M. F. (1987). Folk expression of time and place: 19th-Century midwestern rural diaries. *Journal of American Folklore*, 100 (396), 131–147.
- O’Sullivan, C. (2005). Diaries, on-line diaries, and the future loss to archives; or blogs and the blogging bloggers who blog them. *The American Archivist*, 68 (Spring/Summer), 53–73.
- Zboray, R. J., & Zboray, M. S. (2023). Journals and diaries. *Encyclopedia.com: Arts, Culture magazines*. <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/journals-and-diaries>

References

- Barbukova, I. S., & Shpetna, S. A. (2016). Virtual self-presentation in online diaries. In M. O. Nikulchev (Ed.), *Fenomen ukrainskoi intelihtentsii v konteksti hlobalnykh transformatsii. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Krasnoarmiisk, DonNTU, March 17-18, 2016)* (pp. 17–21). Korzun D. Yu. [In Ukrainian].

- Vydashenko, N. I. (2014). *Dovzhenko — Lyubchenko: Diaries of O. Dovzhenko and A. Lyubchenko as a Phenomenon of Ukrainian Memoir of the XX Century (Content Paradigm and Genre Nature)* [Candidate's thesis abstract, Drahomanov National Pedagogical University]. Starolat V. M. <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5176/Vydashenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [In Ukrainian].
- Koloshuk, N. (2012). Olha Kobylianska's "Diaries" as an ego-text of the decadent era: narcissism of the female "I". *Slovo i chas*, 4, 63–70. [In Ukrainian].
- Levchenko, K. (2011). Typological features of the Internet diary as the newest communicative environment. *Naukovi zapysky [Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho]. Seriya: Filolohiia (movoznavstvo)*, 14–15, 182–186. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_filol_2011_14-15_39. [In Ukrainian].
- Perebyinis, O. (November 24, 2020). Mariia Bashkirtseva — a bright comet in the sky of the XIX century. *Istorychna pravda*. <https://www.istpravda.com.ua/columns/5fbc8474af512/>. [In Ukrainian].
- Shpetna, S. A. (2019). Online diary as a tool for changing the author's and reader's consciousness. In K. D. Hlukhovtseva (Ed.), *Slobozhanska besida-12. Lihvistyka tekstu i vyvchennia ukrainskoi mentalnosti. All-Ukrainian scientific and practical conference (Starobilsk, November 7–8, 2019)*, (222–228). Publishing House of the State Institution "Taras Shevchenko Luhansk National University". [In Ukrainian].
- Bloom, L. Z. (1996). "I write for myself and strangers": private diaries as public documents. In S. Bunkers & C. Huff (Eds.), *Inscribing the daily: Critical essays on women's diaries* (pp. 23–37). University of Massachusetts Press. [In English].
- Botes, L. (2023, March 10). I'm an influencer, but I deleted and deactivated all my social media. *Medium*. <https://medium.com/@lindiebotes/im-an-influencer-but-i-deleted-and-deactivated-all-my-social-media-e2c2d9e018e0>. [In English].
- Culley, M. (1989). "I Look at Me": Self as Subject in the Diaries of American Women. *Women's Studies Quarterly*, 17 (3–4), 15–22. [In English].
- Dean, J. (2009). *Democracy and other neoliberal fantasies: Communicative capitalism and left politics*. Duke University Press. [In English].
- Fothergill, R. A. (1974). *Private chronicles: A study of English diaries*. Oxford University Press. [In English].
- Humphreys, L., Gill, P., Krishnamurthy, B., & Newbury, E. M. H. (2013). Historicizing New Media: A Content Analysis of Twitter. *Journal of Communication*, 63 (3). <https://doi.org/10.1111/jcom.12030>. [In English].
- Hunter, J. H. (1992). Inscribing the self in the heart of the family: Diaries and girlhood in late-Victorian America. *American Quarterly*, 44 (1), 51–81. [In English].
- Ibrahim, Y. (2021). Accounting the 'self': From diarization to life vlogs. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27 (2), 330–342. [In English].
- Linton, M.-J. A., Jelbert S., Kidger, J., Morris, R., Biddle, L., & Hood, B. (2021). Investigating the Use of Electronic Well-being Diaries Completed Within a Psychoeducation Program for University Students: Longitudinal Text Analysis Study. *JMIR Publications. Advancing Digital Health & Open Science*. <https://www.jmir.org/2021/4/e25279>. [In English].
- Manchester Guardian. (1936, December 18). All sorts of diaries. *Manchester Guardian*, p. 7. [In English].
- McCarthy, M. (2000). A pocketful of days: Pocket diaries and daily record keeping among nineteenth-century New England women. *The New England Quarterly*, 73 (2), 274–296. [In English].
- McKay, E. (2001). The Diary Network in Sixteenth and Seventeenth Century England. *Eras Journal*, 2. Queens University. [In English].
- Moran, J. (2015). Private Lives, Public Histories: The Diary in Twentieth-Century Britain. *Journal of British Studies*, 54 (1), 138–162. <https://www.jstor.org/stable/24701728>. [In English].
- Motz, M. F. (1987). Folk expression of time and place: 19th-Century midwestern rural diaries. *Journal of American Folklore*, 100 (396), 131–147. [In English].
- O'Sullivan, C. (2005). Diaries, on-line diaries, and the future loss to archives; or blogs and the blogging bloggers who blog them. *The American Archivist*, 68 (Spring / Summer), 53–73. [In English].
- Zboray, R. J., & Zboray, M. S. (2023). Journals and diaries. *Encyclopedia.com: Arts, Culture magazines*. <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/journals-and-diaries>. [In English].

Грудка О. П., аспірантка, Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ, Україна

Hrudka O., postgraduate student, National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, Ukraine

ІНТЕГРАЦІЯ ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКУ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНУ СФЕРИ: ЗАРУБІЖНИЙ КОНТЕКСТ

М. О. Жигайло

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

M. Zhyhailo

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-8765-7125>

М. О. Жигайло. Інтеграція вуличного мистецтва в культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери: зарубіжний контекст

Розглянуто основні напрями комерціалізації вуличного мистецтва. З'ясовано, що інтеграція стрітарту в культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери в Західній Європі та США зумовлена зростанням популярності вуличного мистецтва, інституалізацією його різновидів, підвищенням уваги суспільства до вуличних мистецьких практик і залученням урбанарту до ринкових структур як засобу промоції. Виявлено специфіку трансформації стрітарту від соціальної протидії до врізноманітнення соціокультурного ландшафту міста. Визначено, що ключовими напрямками взаємодії вуличних митців та діячів культури, мистецтва, представників муніципальної влади й підприємців є: 1) маркетингові комунікації, націлені на просування товарів та послуг; 2) реалізація стратегії створення привабливого іміджу міста, розвитку туризму; 3) відновлення / розвиток інфраструктури міста; 4) креативні культурні індустрії.

Ключові слова: вуличне мистецтво, соціокультурний простір міста, комерціалізація, взаємодія, брендинг, креативні культурні індустрії, реклама, туристичні дестинації, кіноіндустрія, модна індустрія.

M. Zhyhailo. Street art integration into cultural, artistic, social and economic field: foreign context

The purpose of the article is to comprehend the specificity of foreign experience to integrate street art into cultural and artistic, social and economic fields, to figure out the main directions of interaction of street art with commercial and creative industries in Western Europe and the USA.

The methodology of the research is based on culturological approach that allows to combine art-specific and sociologic methods in research of foreign experience of street art integration into cultural and artistic, social and economic fields.

The main methodologic positions of comprehension of interaction of street art with economic subjects and

social groups of population is the systematic approach (allows to consider the phenomenon of street art in the system of interaction and interdependence of processes and phenomena of globalized world, analyze street art in correlation/interaction with other social, cultural and economic phenomena), hermeneutic approach (aimed at interpretation of street art practices as the elements of social and cultural space of the city), activity approach (serves as an instrument to define the place of street art in cultural and artistic, and social and economic systems of human activity), structural and functional approach (were used to define the role of street art in meeting of human needs on a modern stage of civilization development).

The results. It has been determined that integration of street art into cultural and artistic, and social and economic fields in Western Europe and the USA is conditioned by the growth of street art popularity, institutionalization of its varieties, increase of the society's attention to street art practices with involvement of urban art into market structures as a means of promotion. It has been defined that the key directions of interaction of street artists and culture and art figures, representatives of municipal authority and entrepreneurs are marketing communications, branding bridge, development of tourist destinations, restoring/developing city infrastructure and creative culture industry.

The scientific novelty. The scientific novelty of the research lies in multilateral analysis of street art integration into cultural and artistic, social and economic fields.

The practical significance. The article materials may be used for further research of street art, as well as creation of academic publications, scientific manuals, study books, courses, articles in cultural studies, study of art, history of world culture, etc.

The conclusions. At the end of XX — beginning of XXI centuries street art evolved from categorical identification with vandalism to cultural phenomenon that became the main stream in cultural and artistic, social and economic fields. Integration and adaptation

of the street art into social and cultural space of the city, legalization of the varieties of urban art were accompanied by the processes of commercialization — the use of street art objects, its aesthetics and philosophy as a tool to increase the demand for the goods and services. The main vectors of interaction of the street artists and representatives of cultural and artistic, and social and economic institutions became marketing communications, branding bridge and creative cultural industries.

Keywords: *street art, social and cultural space of the city, commercialization, interaction, branding, creative cultural industries, advertisement, tourist destinations, film industry, fashion industry.*

Постановка проблеми. З початку 1970-х рр., як зазначають у своїх дослідженнях С. Борґіні, Л. Вісконті та Л. Андерсен (Borghini et al., 2010), стрітарт розглядали як «антипроект благоустрою міста» та контркультурну реакцію на соціокультурну кризу, пов'язану з утвердженням культури споживання та комерціалізацією усіх сфер життя. З кінця ХХ — на поч. ХХІ ст. інтенсифікується динаміка адаптації вуличного мистецтва до соціокультурного простору міста. Стрітарт інтегрується в міське середовище й стає невід'ємною частиною повсякденного життя суспільства.

У 1970–1980 рр. субкультура вуличних митців та їхня творчість на теренах США й Західної Європи ототожнювались з актами вандалізму, протиправної діяльності, проявами делінквентної поведінки, ці явища слугували символічними репрезентантами «контркультури», практичними інструментами конфронтації з владою та суспільством. Наприкінці ХХ ст. — на початку ХХІ ст. урбаністичне мистецтво зазнає змін.

Між вуличними художниками та суспільством поряд з «барикадною протидією» розпочинаються діалог і співпраця. А. Бріґенті відзначає: «Вуличне мистецтво... дедалі більше вкорінюється в офіційну презентацію міста. Лондон, наприклад, більше не можна уявити без Бенксі (Benksy — відомий англійський графіті-художник — М. Ж.) Зображення цього митця стали компонентом туристичної атрибутики, а його твори зазнали миттєвої музеєфікації... Те, що робить Бенксі в Лондоні, не надто відрізняється від того, що робив Джотто в Падуї»

(Brighenti, 2018). Вуличне мистецтво стає мейнстрімом (англ. mainstream — провідна течія) — масовою тенденцією в культурі, мистецтві, соціально-економічній та політичній сферах.

Актуальність теми. Процеси глобалізації детермінували поширення такого явища, як «конвергенція культури — частина широкого процесу, зумовленого політичними, культурними та історичними переходами, які включають те, що Анджела МакРоббі називає “підприємництво в мистецтві та культурі”» (Banet-Weiser, 2011). Зрощення комерціалізованих структур з традиційними та новітніми культурно-мистецькими практиками, зокрема стрітарт, продукують виникнення нових культурних продуктів, переосмислення культурної цінності творчості, взаємодії вуличних художників і суспільства тощо. Варіативність інтеграції вуличного мистецтва в санкціоновану культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери дозволяє з'ясувати нові практики «споживання творчості», етапи демаргіналізації, комерціалізації та інституалізації різновидів стрітарту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми комерціалізації та інтеграції вуличного мистецтва в економічну, політичну та культурно-мистецьку сфери не приділено значної уваги. Графіті та фешнарт, як інноваційні тенденції мистецтва та бізнесу, проаналізовані в науковій розвідці С. Оганесян та А. Василенко, у якій графіті розглянуто як «підвид постмодерного образотворчого мистецтва та суперечливий синтез маргінальності й комерційності» (Оганесян & Василенко, 2021). А. Кричфалуший та Г. Алданькова відобразили деякі аспекти взаємодії стрітарту та ембієнтмедіа (використання об'єктів навколишньої інфраструктури як носіїв маркетингової інформації) (Кричфалуший & Алданькова, 2021). Частково питання комерціалізації вуличного мистецтва розглянуто в монографії К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (Станіславська, 2016).

Зарубіжна наукова спільнота зосередила свою увагу на таких аспектах комерціалізації та інституалізації вуличного мистецтва, як:

- використання вуличного мистецтва в комерційній рекламі (Borghini et al., 2010; Kiratli & Şirin, 2010);

- роль вуличного мистецтва у процесі валоризації (надання цінності) міському простору (Brighenti, 2018);
- стрітарт у політичному, культурному та соціально-економічному контекстах (Radwan, 2014);
- зв'язок публікарту з джентрифікацією (англ. gentrification — реконструкція та відновлення міської інфраструктури в занедбаних / нерентабельних районах міста) і регенерацією міського середовища (Palermo, 2014);
- проблеми та перспективи комерціалізації вуличного мистецтва (Santamarina-Campos et al., 2019; Banet-Weiser, 2011);
- еволюція урбаністичного мистецтва в рекламі, брендингу і пропаганді (Hampson, 2018);
- вуличне мистецтво та модна індустрія (Ross et al., 2020; Shibang et al., 2022; Jameson & Scott, 2019).

Залишаються нез'ясованими немало питань, пов'язаних зі злиттям стрітарту з інституалізованою соціокультурною та економічною царинами, що зумовлює необхідність подальших наукових досліджень означеного питання.

Мета статті — осмислити специфіку зарубіжного досвіду інтеграції вуличного мистецтва в культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери, з'ясувати основні напрями взаємодії стрітарту з комерційними та креативними культурними індустріями в Західній Європі та США.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. зростає динаміка інтеграції вуличного мистецтва в інституалізовані культурно-мистецькі та соціально-економічні сфери. Каталізаторами цього процесу стали толерування міською владою деяких різновидів вуличних мистецьких практик (наприклад, мурали, мадонарі) та визнання урбанарту культурним явищем мистецькою та науковою спільнотою. Зростання зацікавлення субкультурою вуличних митців молоддю інтенсифікувало інтеграцію вуличного мистецтва в соціально-економічну сферу як інструменту збільшення попиту на товари та послуги. Ключовими напрями інтеграції вуличного мистецтва в культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери стали маркетингові комунікації, брендинг міст, креативні культурні індустрії.

Маркетингові комунікації (сторони взаємодії: корпорації ↔ вуличні митці; основи та специфіка взаємодії: використання об'єктів вуличного мистецтва, естетики стрітарту корпораціями для реалізації маркетингових стратегій). Поширення графіті та муралів детермінувало комерціалізацію вуличного мистецтва. М. Гемпсон констатує: «Стрітарт вийшов за межі стін і вивісок на вулицях нашого міста та потрапив у магазини, студії, галереї та музеї, які кількісно визначають і підтверджують те, що це мистецтво, сприйняте суспільством, зазнає змін та інтегрується в організовану рекламу» (Hampson, 2018).

Потенціал вуличного мистецтва почали використовувати приватні компанії для привернення уваги до своєї продукції та послуг. Як відзначає С. Банет-Вайзер, «вуличне мистецтво — це мистецька практика, яка змінюється та розширюється в рамках політично-економічних змін та умов, і є прикладом “субкультурної енергії та артистизму”, яку корпоративна культура прагне використати як стратегію продажу» (Banet-Weiser, 2011).

Оскільки лише деякі різновиди вуличного мистецтва є інституалізованими, а більшість все ще перебуває на межі чи поза межею законної діяльності, концепція вуличних мистецьких практик сприймається як нова, свіжа ідея, яка здатна привернути до себе увагу. М. Гемпсон відзначає: «Стрітарт асоціюється з емоційними зображеннями... ці емоційні асоціації, як правило, навмисно створюють митці, щоб викликати почуття радості, втіхи, інтриги, грайливості й зв'язку з митцем, мистецтвом та спільнотою» (Hampson, 2018).

У своїх рекламних кампаніях графіті використовували комп'ютерний гігант IBM, корпорація Sony (Станіславська, 2016), бренди Nike, Adidas, McDonald's, Lipton (Santamarina-Campos et al., 2019), компанії (Suzuki, Hyundai, Honda, Nissan), щоб надати відчуття енергії та динамізму автомобілям (Santamarina-Campos et al., 2019). С. Боріні зазначає: «Сучасна ера вуличного мистецтва стала асоціюватись з такими культурними тенденціями, як мода, музика, спорт, фільми, відеоігри, розваги, реклама. Такі компанії, як Sony, Ikea, Nokia, Porsche, Opel, Diesel, запозичили естетику вуличного мистецтва... яке набуває дедалі більшої легітимності... Це

культурне поєднання мистецтва, маркетингу та міських дискурсів розвинулося настільки, що типовим містянам все складніше відрізнити автентичну спонтанного вуличного мистецтва від комерційного повідомлення» (Borghini et al., 2010).

Реакція субкультури вуличних митців на комерціалізацію вуличного мистецтва, зміни його культурного та соціального значення визначається у трьох основних патернах ставлення — негативне, нейтральне, інтегративне. Негативне ставлення відображається в критиці суспільства споживання, категоричному запереченні комерціалізації та опозиційності щодо істеблішменту. Нейтральне ставлення вуличних митців щодо комерційного світу виявляється у варіативності позицій та їх комбінацій — ігнорування / критика / взаємодія.

Свідома співпраця вуличних митців з комерціалізованим виміром (інтегративний патерн) стала одним з чинників доєднання стрітарту до інституалізованої культурно-мистецької та соціально-економічної сфери. Рекламні компанії активно використовують зображальну символіку вуличного мистецтва для впливу на масову свідомість. М. Гемпсон зазначає: «Вуличне мистецтво та пропаганда пов'язані спільним уявленням про візуальне виробництво для кінцевої мети — передачі інформації, продажу фізичних, емоційних чи концептуальних продуктів» (Hampson, 2018).

Репрезентативною щодо концептуалізації вуличного мистецтва як форми політико-ідеологічного та комерційного нарративу є мистецька та комерційна діяльність Ш. Фейрі і його компанії OBEY. Приклад Ш. Фейрі ілюструє торування вуличного мистецтва із міських гетто до галерей, аукціонів, масштабних виборчих та маркетингових кампаній (використання робіт вуличного художника у виборчій кампанії кандидата на посаду президента Сполучених Штатів Америки Б. Обами у 2008 р.) Взаємодія корпорацій з вуличним мистецтвом як формою реклами зумовила зворотну трансляцію образу — «ті твори мистецтва, які колись бунтували проти корпоративної Америки, тепер надають їй сенс» (Hampson, 2018).

Модна індустрія в пошуках нових ідей та відповідей на вибагливі запити суспільства активно використовує естетику вуличного мистецтва

як засіб просування своєї продукції. У гонитві за лояльністю цільової аудиторії великі модні компанії неодноразово нехтували авторським правом вуличних художників та їхнім антиконсюмеристичним світоглядом. Прикладом використання fashion-компаніями об'єктів вуличного мистецтва, зокрема графіті, з порушенням авторського права, є роботи Ж. М. Баскії (Jameson et al., 2019), Райма (Jameson et al., 2019) та ін. Проте залучення унікального аксіологічного та семіотичного контексту вуличного мистецтва демонструє споживачам демократичність бренду, відкритість до сучасних культурно-мистецьких тенденцій, дозволяє їм відчувати причетність до субкультури стрітарту художників та досягти «емоційного катарсису» (Shibang et al., 2022).

Брендинг міст (сторони взаємодії: міська влада ↔ вуличні митці; основи та специфіка взаємодії: використання об'єктів вуличного мистецтва в програмах промоції міст, туристичних дестинаціях, формуванні туристичної привабливості міста, створенні нових туристичних маршрутів з перспективою залучення інвестицій). Маркетологи почали «використовувати вуличну творчість як частину нового шляху до іміджево-ринкових міст» (Banet-Weiser, 2011). Так, зокрема, стрітарт-тури перетворились на усталену форму «територіального маркетингу» (Brighenti, 2018). Вуличне мистецтво стало однією з перспективних стратегій формування іміджу міста, смисло-символічний капітал якого постійно зростає.

Розвиток / відновлення міської інфраструктури (сторони взаємодії: представники муніципалітету / підприємці ↔ вуличні митці; основи та специфіка взаємодії: вуличне мистецтво як фактор відновлення міської інфраструктури). Вуличне мистецтво слугує засобом джентрифікації, що, за визначення М. Квона, є «мистецтвом у суспільних інтересах — однією з парадигм взаємодії публічного мистецтва та міської ідентичності» (Palermo, 2014). Стрітарт підвищує інвестиційну привабливість об'єктів міської інфраструктури, що зумовлює розвиток сфери послуг окремих районів, знижує криміногенні ризики. Одним з прикладів успішної кооперації вуличних художників, підприємців та маркетологів є район Вінвуд (Маямі, Флорида, США). Це явище слід визначити як «реверсивний рух

означень», за яким стрітарт з вандалізму трансформується у засіб боротьби з ним.

Соціокультурний простір / креативні культурні індустрії (сторони взаємодії: діячі культури і мистецтва ↔ вуличні митці; основи та специфіка взаємодії: мистецтвознавці, культурологи, художники, організатори виставок, аукціонів, музеєзнавці, хореографи, кінорежисери та ін. активно долучились до осмислення вуличного мистецтва як мистецько-видовищної форми масової культури, її ролі та місця у світовому культурному поступі). В. Сантамаріна-Кампос, М. де-Мігель-Моліна, Б. де-Мігель-Моліна та М. Сегарра-Онья у своїй колективній праці відзначають: «Інституалізація руху міського мистецтва в Європі... привела до офіційно проголошення музеїв просто неба, таких як Брюссель, Португалія чи Париж. Енергія та інновації вуличного мистецтва також мають величезний потенціал... слугують життєво важливим рушієм економіки для більшості креативних культурних індустрій» (Santamarina-Campos et al., 2019).

Різні галузі культури використовують стрітарт як інструмент переосмислення міського простору, віддзеркалення специфіки масової культури. Теле- та кіноіндустрія застосовують семіотику вуличного мистецтва як засіб трансляції конотативних значень. Один із найпоширеніших різновидів урбанарту — графіті, слугує ідентифікатором музичних та танцювальних напрямів у кінострічках американського режисера Ч. Ахерна "Wilde style" («Дикий стиль»), американського режисера-документаліста Т. Сільвера "Style Wars" (Війна стилів), американського режисера С. Летена "Beat street" («Біт-вулиця»).

Специфіка формування, розвитку субкультури вуличних митців висвітлена у фільмі англійського графіті-художника Бенксі "Exit Through the Gift Shop" («Вихід через сувенірну крамницю»). Американський кінорежисер С. Спілберг у стрічці "Ready Player One" («Першому гравцю приготуватися») використав «велику кількість об'єктів вуличного мистецтва у центрі Бірмінгема, Великобританія» для зображення міських сцен (Santamarina-Campos et al., 2019).

Висновки. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. стрітарт еволюціонував від безпелезійного ототожнення з вандалізмом до культурного феномену, став мейнстримом у культурно-мистецькій та соціально-економічній сферах. Адаптація й інтеграція вуличного мистецтва в соціокультурний простір міста, легалізація різновидів урбанарту супроводжувалась процесами комерціалізації — використання об'єктів вуличного мистецтва, його естетики та філософії для підвищення попиту на товари, послуги. Основними векторами взаємодії вуличних митців і представників культурно-мистецьких та соціально-економічних інституцій стали маркетингові комунікації, брендинг міст і креативні культурні індустрії.

Подальшого дослідження потребує питання «цифровізації вуличного мистецтва» — вплив інформаційно-комунікаційних технологій та мережі «Інтернет» на урбаністичне мистецтво, субкультуру вуличних митців та популяризацію їх творчості, висвітлення соціально значущих питань, які підіймають стрітарт-художники у своїй творчості, тощо.

Список посилань

- Кричфалуший, А. Е., & Алданькова, Г. В. (2021). Стріт-арт як інструмент ембїєнт медїа. В А. А. Мазаракї (Ред.), *Журналістика та реклама: вектори взаємодії. Тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24 березня 2021 р.)*. (с. 171–175). КНТЕУ.
- Оганесян, С., & Василенко, А. (2021). Графіті та фешн-арт як інноваційні тенденції мистецтва та бізнесу. В *Іноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості. Матеріали II Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених (Київ, 18 листопада 2021 р.)*. (Т. 2, с. 142–146). КНУТД.
- Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. НАКККіМ.
- Banet-Weiser, S. (2011). Convergence on the street. Rethinking the authentic/commercial binary. *Cultural Studies*, 45, 4–5, 641–658. <https://cutt.ly/Q7skHta>
- Borghini, S., Visconti, L. M., & Anderson, L. (2010). Symbiotic postures of commercial advertising and street art. *The Journal of Advertising*, 39, 3, 113–126. <https://cutt.ly/r7slrPt>
- Brighenti, A. M. (2018). Graffiti, street art and the divergent synthesis of place valorisation in contemporary urbanism. *Place valorisation in contemporary urbanism*. <https://cutt.ly/B7skKPL>

- Hampson, M. F. (2018). *Rebranding Street Art: An Examination of Street Art and Evolution into Mainstream Advertising, Branding, and Propaganda*. <https://cutt.ly/kwqMFgg4>
- Jameson, D., & Scott, J. (2019). *Street Art, Advertising and Ethics*. <https://cutt.ly/bLa8d5y>
- Kıratlı, M., & Şirin, M. (2010). *Street Art And Outdoor Advertisements The Relationship between Street Art and Outdoor Advertisements in Istiklal and Bağdat Avenues, in Istanbul*. <https://cutt.ly/nwqMG74E>
- Palermo, L. (2014). The role of art in urban gentrification and regeneration: aesthetic, social and economic developments. *Il capitale culturale*, 10, 521–545. <https://cutt.ly/n7YM5Bg>
- Radwan, A. H. (2014). Urban Street Art a Sign of Representing Culture, Economics & Politics of the Cities. *Fine Arts Magazine, Alexandria University, Forthcoming*. <https://cutt.ly/i7skBuO>
- Ross, J. I., Lennon, J. F., & Kramer, R. (2020). Moving beyond Banksy and Fairey: Interrogating the cooptation and commodification of modern graffiti and street art. *Visual inquiry: Learning & Teaching Art*, 9, 5–23. <https://cutt.ly/z7a53Bu>
- Shibang, Z., Xuanchen, S., & Dingwen, W. (2022). The Application of Graffiti Style Illustration in Fashion. *Highlights in Business, Economics and Management*, 1, 307–312. <https://cutt.ly/Q7a6wEZ>
- Santamarina-Campos, V., de-Miguel-Molina, M., de-Miguel-Molina, B., & Segarra-Oña, M. (2019). The Potential of Street Art. Obstacles to the Commercialization of Street Art and Proposed Solutions. *Erste Hilfe bei Brustkrebs*, 179–191. <https://cutt.ly/77sk1Ap>

References

- Krychfalushyi, A. E., & Aldankova, G. V. (2021). Street art as a tool of ambient media. In A. A. Mazaraki (Ed.), *Zhurnalistyka ta reklama: vectors of interaction. Abstracts of the III International Scientific and Practical Conference (Kyiv, March 24, 2021)*. (pp. 171–175). Kyiv National University of Trade and Economics. [In Ukrainian].
- Ohanesian, S., & Vasylenko, A. (2021). Graffiti and fashion art as innovative trends in art and business. In *Innovatyka v osviti, nauksi ta biznesi: vyklyky ta mozhlyvosti. Proceedings of the II All-Ukrainian Conference of Higher Education Applicants and Young Scientists (Kyiv, November 18, 2021)*. (Vol. 2, pp. 142–146). Kyiv National University of Technology and Design. [In Ukrainian].
- Stanislavska, K. I. (2016). *Artistic and entertainment forms of modern culture*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Banet-Weiser, S. (2011). Convergence on the street. Rethinking the authentic/commercial binary. *Cultural Studies*, 45, 4–5, 641–658. <https://cutt.ly/Q7skHta>. [In English].
- Borghini, S., Visconti, L. M., & Anderson, L. (2010). Symbiotic postures of commercial advertising and street art. *The Journal of Advertising*, 39, 3, 113–126. <https://cutt.ly/r7slrPt>. [In English].
- Brighenti, A. M. (2018). Graffiti, street art and the divergent synthesis of place valorisation in contemporary urbanism. *Place valorisation in contemporary urbanism*. <https://cutt.ly/B7skKPL>. [In English].
- Hampson, M. F. (2018). *Rebranding Street Art: An Examination of Street Art and Evolution into Mainstream Advertising, Branding, and Propaganda*. <https://cutt.ly/kwqMFgg4>. [In English].
- Jameson, D., & Scott, J. (2019). *Street Art, Advertising and Ethics*. <https://cutt.ly/bLa8d5y>. [In English].
- Kıratlı, M., & Şirin, M. (2010). *Street Art And Outdoor Advertisements The Relationship between Street Art and Outdoor Advertisements in Istiklal and Bağdat Avenues, in Istanbul*. <https://cutt.ly/nwqMG74E>. [In English].
- Palermo, L. (2014). The role of art in urban gentrification and regeneration: aesthetic, social and economic developments. *Il capitale culturale*, 10, 521–545. <https://cutt.ly/n7YM5Bg>. [In English].
- Radwan, A. H. (2014). Urban Street Art a Sign of Representing Culture, Economics & Politics of the Cities. *Fine Arts Magazine, Alexandria University, Forthcoming*. <https://cutt.ly/i7skBuO>. [In English].
- Ross, J. I., Lennon, J. F., & Kramer, R. (2020). Moving beyond Banksy and Fairey: Interrogating the cooptation and commodification of modern graffiti and street art. *Visual inquiry: Learning & Teaching Art*, 9, 5–23. <https://cutt.ly/z7a53Bu>. [In English].
- Shibang, Z., Xuanchen, S., & Dingwen, W. (2022). The Application of Graffiti Style Illustration in Fashion. *Highlights in Business, Economics and Management*, 1, 307–312. <https://cutt.ly/Q7a6wEZ>. [In English].
- Santamarina-Campos, V., de-Miguel-Molina, M., de-Miguel-Molina, B., & Segarra-Oña, M. (2019). The Potential of Street Art. Obstacles to the Commercialization of Street Art and Proposed Solutions. *Erste Hilfe bei Brustkrebs*, 179–191. <https://cutt.ly/77sk1Ap>. [In English].

Жигайло М. О., кандидат культурології, проректор з науково-педагогічної та профорієнтаційної роботи, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Zhyhailo M., Candidate of Cultural Studies, Acting rector for scientific, pedagogical and career guidance work, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ: ДОСВІД АУДІОЗАПИСІВ ДОБИ ВІА

Д. В. Кочержук

Навчально-науковий інститут театрального та музичного мистецтва приватного закладу вищої освіти «Київський міжнародний університет», м. Київ, Україна

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна

Denis_kocherzhuk@ukr.net

D. Kocherzhuk

Educational and research institute of theater and musical art of the "Kyiv International University" private higher education institution, Kyiv, Ukraine

M. T. Rylskiy Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-9280-7973>

Д. В. Кочержук. Збереження та реставрація культурної спадщини України: досвід аудіозаписів доби ВІА

Висвітлено особливості розвитку традиційної естради пісенності України у творчості відомих вокально-інструментальних ансамблів (ВІА), таких як «Смерічка» (м. Вижниця Чернівецької області) та «Дзвони» (м. Київ). Наголошено на впливі електромузичного інструментарію на мистецькі процеси та досвід аудіозаписів доби ВІА як традиційної форми збереження й реставрації пісенної спадщини. Означено характерні ознаки появи стилю «біг-біт» у творчості популярних колективів останньої третини ХХ ст.

Ключові слова: ВІА, пісенна спадщина України, аудіозапис, грамзапис, «Смерічка», «Дзвони», стиль «біг-біт».

D. Kocherzhuk. Preservation and restoration of the cultural heritage of Ukraine: the experience of audio recordings of the VIA era

The purpose of the article. The article highlights the peculiarities of the development of the traditional Ukrainian songbook in the works of well-known vocal and instrumental ensembles (VIA) such as "Smerichka / The Spruce" (Vyzhnytsia, Chernivtsi region) and "Dzvony / The Bells" (Kyiv). The influence of electro musical instruments on artistic processes and the experience of audio recordings of the VIA era as a traditional form of preservation and restoration of song heritage is emphasized. The characteristic features of the emergence of the "big-bit" style in the works of popular bands of the last third of the XX century are outlined.

The methodology. In the course of the research, the methods of analysis, synthesis, generalization, and explanation were used, which were used in the historiographical study of the development of

discographic products in the period of the 1970–1990s. The method of statistics was also used to compare the musical content of European countries and Ukraine; the method of description provided a generalized picture of the development of music record companies that actively promoted the creation and restoration of music products.

The results. The emergence of the first Ukrainian vocal and instrumental ensembles VIA "Dzvony / The Bells" and "Smerichka / The Spruce" was a natural phenomenon in the national popular art, marked by the consequences of the intensive development of the industrialization of musical culture in the world. Electronic music, which emerged as a scientific and technical trend of the avant-garde, has become one of the conventional streams of contemporary (popular) culture. There is no doubt that the activities of Ukrainian big beat bands of the 1960s and 1970s laid the foundation for the emergence of popular art in Ukraine. Big beat ensembles were primarily aimed at young people, whose demands were guided by global mass music trends, despite the ideological obstacles of the time. Thus, the works of the VIA "Dzvony / The Bells" "Smerichka / "The Spruce" were based primarily on the aesthetic principles of the new trend rather than on the traditional confessions of the musical culture of the time (academic and folk art). Active work with the use of various electro musical instruments and studio equipment, as well as the use of jazz and rock music arrangement methods, contributed to the spread of mass music culture. VIA's appeal to the genres of Ukrainian folklore was due to the natural need for national self-determination within the totalitarian system of the time, as a kind of resistance of the creative personality to the dominant ideology. This led to the emergence of original compositions on the Ukrainian territory and beyond, using folk sources and their own compositions, saturated with national melodies. Notably, this all happened when Ukrainian vocal groups were part

of state concert institutions, which was not the case in Western Europe. Such determinism implied an opposite structure, including a rigidly conditioned repertoire policy, collective dependence on state orders, which limited the creative perspectives and efforts of musicians to produce new models of musical performance. The localization of censorship, the lack of a competitive market, and the prohibition of popularizing European bands characterized the consequences of the degradation of a significant number of domestic vocal and instrumental ensembles, in particular, this was reflected in their decline in terms of artistic level. However, their best examples marked the horizon of national pop culture in the last third of the XX century.

The scientific novelty. For the first time, the current analysis of the development of Ukrainian electro musical instrumentation, based on the “big beat” style, which was dominant in the beginning of Ukrainian popular (pop) art by the VIA “Dzvony” / “The Bells” and “Smerichka” / “The Spruce”, is carried out.

The practical significance. In the course of the research, the results of the scientific work can be applied to teaching professional disciplines in higher education institutions, as a component of creative and practical disciplines in sound recording, history of popular art, solo singing, etc.

Keywords: VIA, song heritage of Ukraine, audio recording, gramophone recording, “Smerichka” / “The Spruce”, “Dzvony” / “The Bells”, big-bit style.

Актуальність теми дослідження. У період 1966–90-х рр. розпочався новий етап формування популярного мистецтва України. Нині ми можемо його означити як «Доба ВІА», що відрізнялася від попередніх етапів змінами їх стильового напрямку («біг-біт»), тембровою переорієнтацією інструментарію колективів, пов'язаною з досягненнями епохи НТР (науково-технічної революції) та зверненням до традиційних фольклорних джерел і широким використанням народно-пісенних зразків (особливо гуцульського та буковинського регіонів, позначених акцентованою темпо-ритмічною складовою), переосмислених у стильовій версії згаданого «біг-біту». Загальна популяризація пісенних зразків ВІА — телебачення, радіомовлення, кінофільми, пісенні кліпи — сприяла

еволюції звукозаписної та звуковідтворюючої техніки, появи нових прийомів використання електромузичного інструментарію. Бурхливий розвиток новітніх музично-технічних процесів викликав утворення чисельної кількості аматорських вокально-інструментальних ансамблів на теренах колишнього СРСР, а особливо України. Здебільшого то були гурти аматорського музикування (насамперед, у школах, технікумах, університетах та різних клубах), де співали не тільки українські пісні, а й активно переймали та долучали до свого репертуару найпопулярніші зразки європейських виконавців і груп. Історично епоха розквіту ВІА ознаменувала перехід самодіяльно-аматорської творчості молодих артистів до рівня професійного музикування, про що свідчило включення кращих з колективів до штату обласних і республіканських філармоній та концертних об'єднань¹.

Постановка проблеми. Надзвичайно важливо проаналізувати етапи розвитку популярної пісенності України, що базувалися на стилі «біг-біт»; на прикладах творчої діяльності ВІА «Смерічка»² та «Дзвони»³ сформуванню моделі розвою українського фольклорного мелосу в синтезі зі стильовими ознаками і засобами західноєвропейського поп-музикування, властивого відомим тогочасним зарубіжним виконавцям. З'ясувати, яким чином та на яких експериментальних принципах базувався процес аудіозаписів доби ВІА — фактор збереження культурної спадщини. Базуючись на історіографічних джерелах, що засвідчили професійний рівень вокально-інструментальної творчості України останньої третини ХХ ст., проаналізувати методи запису найперших українських ВІА «Смерічка» й «Дзвони» та їх реставрації аудіокомпаніями ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження, присвячені тенденціям розвитку популярного музичного мистецтва середини ХХ ст., здебільшого висвітлюють проблеми розквіту світової естради як різновиду масової культури, що базувалася на поширенні шлягерів,

1. Уведення ВІА до складу філармоній мало й явно негативні впливи на тогочасні культурні процеси — скорочення хорових капел, народних і духових оркестрів, навіть ансамблів пісні та танцю тощо.

2. «Смерічка» заснована 1966 р. у м. Вижиця Чернівецької області (Кузик, 2023, с. 64).

3. «Дзвони» засновані 1966 р. у м. Київ (Кузик, 2006, с. 608).

підпорядкованих музичній моді — Ю. Драбчук (Драбчук, 2013), В. Тормахова (Тормахова, 2015). Проблемами збереження та реставрації культурної спадщини України займалися науковці В. Дьяченко (Дьяченко, 2018), І. Гайденко (Гайденко, 2005), Є. Куш (Куш, 2013) та ін. Питання, присвячені розвитку української пісенної творчості ХХ століття, були досліджені в працях С. Козака (Козак, 1970), В. Кузик (Кузик, 1982), І. Крецу (Крецу, 1970), Л. Пустовит (Пустовит, 1973). Проте ці наукові праці не в повному обсязі визначили стилізацію та компоненту складову дискографічного матеріалу, у зв'язку з іншим спрямуванням наукового пошуку та її відсутністю розвою аналізу дискографічного процесу, як і зрештою, висловлюючись сучасною мовою, цифровізації українського музичного мистецтва на той час.

Мета статті — з'ясувати основні напрями розвитку, збереження та реставрації культурної спадщини України періоду популяризації музичних творів ВІА «Смерічка» та «Дзвони»; звернути увагу: *a)* на плин розквіту стилів західноєвропейської музики, що влилися в індустрію українського мистецтва в 1960–90-х рр., *b)* оновлення та наповнення традиційного інструментарію електромузичним; *c)* експериментальні форми роботи з мелодією-наспівом та *d)* пошуки та використання типів етно-фольклорного забарвлення звучання.

Методи дослідження. Стаття базується на культурологічному підході до вивчення традиційної спадщини розвитку та збереження українського популярного музичного мистецтва доби ВІА. Культурологічний науковий інструментарій дозволив виявити характерні ознаки панування стилю «біг-біт» в українській музиці, з'ясувати фактори використання електромузичного інструментарію в сукупності з фольклорними інтонаціями й ритмами Західної України та обґрунтувати характерні риси ВІА «Дзвони» й «Смерічка» як найперших у напрямі сакрального українського струменя, що наповнили тогочасне радянське мистецтво новими звуковими барвами фонокультури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особливого статусу серед музичного виконавства та композиторської творчості, пов'язаної

з мистецтвом доби ВІА — вокально-інструментальних ансамблів — в останній третині ХХ століття набуло питання запису та збереження дискографічної продукції. Зазначимо, що тогочасні технології звукозапису, пов'язані з існуючими та винаходом нових розмаїтих способів фіксації звука, ознаменували надзвичайну популярність творчості вокально-інструментальних ансамблів. Загалом з-поміж типів запису звукового простору виокремлюють: акустичний (механічний), електромеханічний (фоновалики та грамплатівки), електромагнітний (магнітофонна стрічка), оптичний (кіно-, телефільми, диски) (Васильєва, 2014, с. 14–16). В означений період для запису творчості ВІА був поширений переважно електромеханічний спосіб. Досить часто грамплатівки — чи то «Гранд», чи то «Міньон» — переформатовувалися спочатку, в 1960-ті, у т. зв. «ребра» (доріжка на рентген-плівці), а потім в аудіокасети, магнітофонну плівку і розповсюджувалися напівлегально. Зрідка деякі ансамблі записувалися як телефільми або як телекліпи (Драбчук, 2013, с. 290).

Наголошуємо, що першими ВІА були колективи родом з України. Так, історіографічні джерела характеризують появу двох вокально-інструментальних ансамблів 1966 р. як, зокрема: «Дзвони» та «Смерічка». Поширений розвиток популярної музики на традиціях фольклорних джерел, насамперед, був пов'язаний з особливостями появи електромузичного інструментарію в Україні (переважно саморобний, зрідка — фірмовий імпортований). Із настанням ери цифровізації під час komponування електронної музики розпочали активно застосовуватися процеси цифрової обробки звука та створювати нові виражальні палітри. Тобто за допомогою електронних засобів автор komponує наповнення музики, логіку й спосіб розгортання твору чи альбому, драматургію форми пісні (-ень).

Характеризуючи динаміку та своєрідні особливості вокально-інструментальних ансамблів України середини ХХ ст., зазначимо, вплив західноєвропейської течії поп-культури, що зародилася у Великій Британії, позначився і на періоді ранньої творчості молодих українських авторів. Таким чином у музичному середовищі посилювався вплив рок-культури, що, насамперед,

базувався на використанні «дітищ НТР» — електрогітар, йоніки та електросинтезаторів (Павленко & Юцевич, 2000, с. 79–80). А біт-музика репрезентувала поєднання стилів: рок-н-рол, ду-воп, скіфл, ритм-н-блюз та соул, і фактично стала передвісником початку розвитку нових музичних течій та напрямів української поп-музики. У музиці біг-біт домінує, як правило, електромузичний інструментарій, гучний, посилений динаміками ансамблевий злагоджений спів, чітка партія ритм-секції (бас-гітари та ударних інструментів) (Бойко, 2010, с. 3). Для цього стилю характерне впровадження інтонаціональних фольклорних інтонацій, тобто естетики фольклоризму. Здебільшого зразки мають наспів, що легко запам'ятовується слухачем.

Якщо базуватись на хронології, одними з перших вокально-інструментальних ансамблів України стали «Дзвони» та «Смерічка», утворені 1966 року, які свідомо звернулися до стильової естетики та форм музикування колективів «Бітлз» (англ. “The Beatles”) та «Роллінг Стоунз» (англ. “The Rolling Stones”) (Кузик, 1982; Кузик, 2006, с. 608). Обов'язковим для таких ансамблів, часів науково-технічної революції, стало звучання нових тембрів — електрогітар (соло-гітара, ритм-гітара, бас-гітара + ударні), виконавці яких були не лише музикантами, але й водночас співаками. Однак, згідно з даними історичного дискурсу, українські ВІА декілька разів змінювали склад ансамблевих угруповань, у зв'язку з негативним ставленням тогочасних партійно-ідеологічних органів та формуванням нових музичних гуртів т. зв. пострадянської «естрадної музики» (Кузик, 2008, с. 41)¹.

ВІА «Смерічка» була організована при районному Будинку культури м. Вишніця Чернівецької обл. Ініціатором створення гурту став Л. Дутковський, який також був художнім керівником колективу та виконавцем на клавішних музичних інструментах і гітарі (Пустовіт, 1973). Склад ВІА змінювався кілька разів, показав різну естетику характеру у формуванні стильових особливостей музики, залишаючи, однак, не змінене наповнення свого репертуару фольклорними інтонаціями. До найпершого творчого

складу входили: солістка-вокалістка гурту — Л. Шевченко; вокалістки жіночого ансамблю: О. Журумія, З. Маслова, Г. Мокрецова, М. Наголюк, А. Ольшанська, С. Фрунзе, Р. Хотимська, Н. Цопа, Н. Чабанова. Базову основу «біг-біт» колективу становили: В. Бурмич і Л. Сіренко — духові; О. Гончарук — вокал, ритм-гітара; В. Музичко — бас-гітара, вокал; О. Шкляр — соло-гітара, саксофон; Ю. Шорін — барабани. Від 1968 р. склад колективу поповнився такими солістами-вокалістами, як: В. Зінкевич, М. Ісак, В. Матвієвський, В. Михайлюк, В. Середа. Від листопада 1969 р. в ансамблі знову оновлення колективного угруповання музикантів. Зокрема, на запрошення Л. Дутківського солістом-вокалістом став Н. Яремчук, а з 1972 р. — М. Єжеленко. Піку своєї популярності «Смерічка» набула у творчій співпраці талановитого композитора-пісняря В. Івасюка із цим вижнецьким ВІА. Його «Червона рута» (1970), як і кілька інших пісень («Мила моя», «Я піду в далекі гори», «Водограй»), полонили не тільки слухачів тодішнього СРСР — неодноразово були переможцями пісенних конкурсів та всесоюзних концертних програм, — але й перелетіли кордони, тиражувалися, стали брэндами різних фірм.

Поступово колектив «Смерічки» розпався, як і згасла його популярність серед українських слухачів. Від 1970 р. в оновленому й розширеному складі ВІА виступали: О. Бродовінський, В. Гнатюк і О. Курик — духові інструменти; О. Мазан — ударні інструменти; О. Мараков — ритм-гітара та вокал; Б. Октавіан — лідер-гітара; О. Федотов — бас-гітара. Після загального визнання ВІА «Смерічка», на чолі з керівником Л. Дутковським, у квітні 1973 р. запросили до складу гурту професійних артистів Чернівецької обласної філармонії. Таким чином, спостерігаємо градацію створення «Смерічки-2» (Івасюк, 1977). Це нова творча версія ансамблю в оновленому складі, однак на традиційній платформі електромузичного інструментарію. До колективу додалися провідні вокалістки української музичної культури: Л. Артеменко (пізніше солістка Дніпропетровського ансамблю «Водограй»),

1. Термін «естрада» вживається лише на території колишніх країн СРСР, в інших країнах адекватний йому термін «поп-музика» (популярна музика) (Кузик, 2006, с. 41).

А. Зборлюкова, А. Лазарук родом з м. Кишинів (нині популярна артистка в Румунії), Н. Пащенко з м. Київ, О. Шевченко із Закарпаття та сестри Зайцеви. Наприкінці, із 1975 до 1979 — колектив перебував у творчій кризі, хоча Л. Дутковському й вдалося повернути в склад гурту Н. Яремчука, але це лише призвело до пертурбації «кризової» версії під назвою «Смерічка-3» (Брицький, 2003, с. 252). Склад колективу поповнився солістами: А. Зборлюковою, Д. Степановським, Н. Яремчуком; бек-вокалістами: сестрами Зайцевими та О. Шевченко-Яремчук; М. Григорович, П. Майзель і А. Шерман — духові; В. Борисенко — ударні інструменти; О. Герцен — гітара; Н. Зільберман (сценічний псевдонім *Натан Наталка*) — оригінальний жанр; А. Зомборі — бас-гітара; В. Рябченко — фортепіано; Г. Скупинський — клавішні інструменти (Крецу, 1970). Наприкінці 1979 р. відбулася чергова реорганізація «Смерічки», що ознаменувалася запрошенням до керівника колективу Л. Дутковського повернутися на роботу в Чернівецьку філармонію, таким чином оновивши склад колективу філармонії професійними музикантами зі Львова. Оновлена ВІА «Смерічка» поповнилася солістами П. Дворським, В. Морозовим та Н. Яремчуком. Інструментарій колективу доповнився клавішними музичними інструментами у виконанні В. Середи та В. Прокопика; бек-виконавцями С. Гнатюк-Дворською та С. Соляник; барабани — І. Леська; Ю. Луцейка — гітара; О. Соколова — бас-гітара. Також вже було підготовлено й концертну програму ВІА, яку доповнили нові пісні композиторів, П. Дворського, Л. Дутковського, В. Морозова. Останній, п'ятий етап діяльності «Смерічки» був вибудований на чолі з художнім керівником — Н. Яремчуком. Музичною частиною ВІА опікувався О. Соколов, трохи пізніше — В. Прокопик, а в останні 2 роки існування колективу — О. Шак. Досить стрімко ВІА «Смерічка» повернула собі звання «зразкового» біг-біт-колективу української поп-музики; але, на превеликий жаль, тільки частина нової блискучої програми, з елементами яскравого шоу і, як вважає українське музичне суспільство, стилю «ню-вейв», було записано на грамплатівці-мінйоні. У 1981 р. Н. Яремчук став учасником фестивалю «Братиславська

ліра», композиція Раймонда Паулса «Я тебе рису» була написана виключно для участі в цьому фестивалі, але виконавець повернувся з призом глядацьких симпатій; наступного року «Смерічка» була удостоєна Республіканської комсомольської премії ім. М. Островського. У репертуарі ансамблю звучали твори В. Івасюка, Л. Дутковського, О. Злотника та В. Морозова, але було багато й обробок українських народних пісень: «Порізала-м пальчик», «Ой у лісі під ялинов», «Повіяв вітер степовий» тощо. Із 1988 р. «Смерічка» вже виступала як музичне оформлення та вокально-інструментальний акомпанемент співакам П. Дворському та Н. Яремчуку, адже гурт став рядовим еkleктичним ВІА в українському музичному середовищі. Після смерті Н. Яремчука (30 червня 1995) ВІА «Смерічка» припиняє своє існування (Пустовіт, 1973; «Смерічка», 2023). Таким чином, ми спостерігаємо особливий феномен того, як асимілюється українська музична культура з культурою Західної Європи, що продукує унікальне явище розвитку популярного мистецтва, та майже за 10 років набуває широкої світової популярності. Зауважимо, що ВІА «Смерічка» з аматорського музичного гурту став високопрофесійним артистичним колективом та ознаменував нові шляхи подальшого успішного розвитку національних традицій в естраді музичного мистецтва.

ВІА «Дзвони» був утворений у Києві. Гурт подавав власну версію традиційної фольклорної спадщини в стилі біг-біт. До першого складу входили: Юрій Кузик — ініціатор створення ансамблю (бас-гітара); С. Іванов — ударні; В. Костромов — гітара; І. Муха — гітара. Однак, у 1968 р., у зв'язку з особистісними обставинами учасників ВІА, було сформовано та затверджено новий склад групи: В. Ковальський, Ю. Кузик, І. Муха, Г. Татарченко — гітари; М. Чечотко — ударні інструменти. Втретє, і в останнє, колектив «Дзвони» змінив склад у 1970 р.: Ю. Василевич (саксофон); С. Желобецький та Г. Татарченко (ударні); Л. Кигель (тромбон); О. Кобець (труба); Ю. Кузик (бас-гітара) та Т. Петриненко (клавішні) (Кузик, 2006, с. 608). Тобто, до 1970 р. ВІА відповідало канонічному складу ансамблю «The Beatles», на відміну від усіх інших, зокрема й «Смерічки». Період початку 1970-х рр. вважається етапом розквіту ВІА, адже в цей час

найбільше виявляється національна самоідентифікація ансамблів. Попри те, що ставлення до артистів ВІА часто мало негативний характер партійно-ідеологічних органів, «Дзвони» здобули широку популярність серед молоді та мали послідовників, які перейняли або скопіювали традиційний концепт колективу. Від 1970 р. ВІА «Дзвони» розпочали етап виконання та запису власної пісенної творчості, зокрема: «Коло млина калина» (Ю. Кузика), «Заметіль покриває сліди» С. Желобецького та «Пісня про пісню» (автор Т. Петриненко) та ін. (Мелодія, 1987, с. 48–51). Вони мали достатній плин часу, щоб позначити свій творчий внесок у «добу ВІА», хоча й у 1973 р. припинили свою діяльність. Пізніше деякі учасники увійшли до складу нових ВІА, утворених Тарасом Петриненком («Візерунки шляхів», «Гроно») або розпочали власну артистичну кар'єру. Пам'яткою про існування першого українського рок-колективу є кілька записаних зразків фонограм пісень, що й донині збереглися у фондах Українського радіо.

Узагальнюючи, наголосимо, популярна музика — це переважно розважальна музика, що породжена і має запит «масової культури» та є комерційною. Сутність популярного мистецтва базується на формах звукового впливу на слухача та відповідної реакції. Однією з характерних особливостей поп-мистецтва, зокрема стилю «біг-біт» та стилю «фольклоризму», є домінанта ритмічної сторони, використання різноманітних семантичних засобів ритмічних пластів, пов'язаних з потребою рухомості тіла. Це, природно, впливає на відбір методів аранжування, основаних на повторенні однієї звичної ритмоформули. Таким чином композиція набуває симетричної пульсації. Проте це не є обов'язковим для всіх фольклорних зразків, що можуть бути використані в поп-музиці, зокрема традиційній естраді притаманна і пісенна лірика, що базується на яскраво вираженій куплетній формі та мелодиці з невибагливою ритмікою (Тормахова, 2015, с. 166–167).

Пам'ятками творчості згаданих ВІА нині нам слугують записи ВСГ «Мелодія». Ця фірма при Міністерстві культури СРСР здійснювала записи

усіх видів мистецтв, виготовляла та розповсюджувала платівки виконавців, реставрувала архівні записи. До складу «Мелодії» входили: студія грамзапису (провідна художньо-промислова організація), заводи з виготовлення аудіоносіїв, студії звукозапису в колишніх країнах СРСР, зокрема в Ленінграді, Києві, Ризі тощо (Кузик, 2011, с. 357–359). У 1974 р., за ініціативи звукорежисера Ю. Вінника, було створено Київську редакцію «Мелодія», що виконувала функцію грамзапису провідних колективів і виконавців на теренах України. Провідними редакторами тоді були Ю. Щириця та М. Кузик (з 1976), а сама фірма проіснувала аж до розпаду СРСР (наприкінці 1990 р. на базі «Мелодія» створено «Аудіо Україна») ¹. За весь період роботи філії вдалося записати велику кількість програм як українських виконавців, так і творчих колективів.

Стрімкий розвиток української популярної музики, який припав на період 1970–1980-х рр., віддзеркалився в записах Київською філією платівок ВІА «Дзвони» та «Смерічка». Невеликий творчий колектив цієї філії, подорожуючи містами України (переважно обласними центрами), мав можливість записувати розмаїтий репертуар у різних місцях: у міських будинках культури, державних студіях звукозапису, закріплених за закладами освіти (консерваторіями та училищами). Загалом, їм вдалося записати зразки популярної музики в містах: Київ, Полтава, Харків, Львів, Івано-Франківськ, Одеса тощо. Творчий склад української філії «Мелодія» неодноразово здійснював записи у країнах Білорусії, Молдови та Монголії (Козак, 1970).

Висновки. Поява перших українських ВІА «Дзвони» та «Смерічка» була закономірним явищем у вітчизняному популярному мистецтві та ознаменувала потужність інтенсивного розвитку індустріалізації музичної культури у світі. Електронна музика, що виникла як науково-технічний напрям авангарду, перетворилася на один із конвенсійних струменів сучасної (популярної) культури. Не виникає сумніву, що діяльність українських біг-біт-колективів періоду 1966–70-х рр. заклала фундамент існування популярного мистецтва України. Біг-біт-ансамблі

1. Весоюзна фірма грамзапису «Мелодія» записувала понад 100 грамплатівок на рік.

орієнтувалися передусім на аудиторію молоді, чий запити робили ставку на світові масово-музичні тенденції, попри ідеологічні перепони того часу. Таким чином, творчість ВІА «Дзвони» та «Смерічка» базувалися передусім на естетичних засадах нового віяння, а не на традиційних конфесіях тогочасної музичної культури (академічна та народна музика). Активна робота із застосуванням різноманітного електромузичного інструментарію та студійної апаратури, а також використання аранжувальних методів джазу й рок-музики сприяли масовості музичної культури. Звернення ВІА до жанрів українського фольклору відбувалося у зв'язку з природною потребою національного самовизначення в межах тогочасної тоталітарної системи, як своєрідний супротив творчої особистості панівної ідеології. Це привело до появи на українських теренах та й ширше оригінальних композицій, з використанням народних джерел і власних авторських творів, насичених національним

мелосом. Прикметно, це все відбувалося тоді, коли українські ВІА входили до державних концертних інституцій, чого не помічаємо у країнах Західної Європи. Така детермінантність передбачала протилежний устрій, зокрема жорстку зумовленість репертуарної політики, колективну залежність від державних замовлень, обмежувала творчі перспективи та зусилля музикантів у продукуванні нових зразків музичного виконавства. Локалізація цензури, відсутність конкурентного ринку, заборона популяризації гуртів країн Європи зумовили деградацію значної кількості вітчизняних вокально-інструментальних ансамблів, зокрема й їх занепад у плані художнього рівня. Однак вони залишилися віхами загального історично-культурного процесу доби, а своїми кращими зразками позначили обрії національної поп-культури останньої третини ХХ ст.

Список посилань

- [Б. п.] (1987). Мелодія. *Музыка*, 30, 1–84.
- «Смерічка». (2023, 15 березня). Soviet/Ukrainian ensemble founded in 1966 by Левко Дутківський. *Discogs*. <https://www.discogs.com/artist/1336220-Смерічка>
- Бойко, О. (2010). Становлення української рок-музики: біт-біт. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, 397.
- Брицький, П. (2003). Левко Дутківський – творець «Смерічки». *Буковинський журнал*, 3–4, 252.
- Васильєва, Л. (2004). *Рок-музика як фактор розвитку культури другої пол. ХХ ст.* [Автореферат дисертації, Кандидат мистецтвознавства]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Гайденко, І. (2005). *Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці* [Дисертація, Кандидат мистецтвознавства]. Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського.
- Драбчук, Ю. (2013). Масова пісня в контексті творчості українських композиторів і виконавців. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (2), 286–292.
- Дьяченко, В. (2018). *Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика* [Дисертація, Кандидат мистецтвознавства]. Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Ивасюк, В. (1977). Как выросла «Смеричка». *Кругозор*, 3.
- Козак, С. (1970, Квітень, 10). Натхненна пісня України. *Літературна Україна*.
- Крецу, І. (1970, Жовтень, 27). Лунають нові пісні. *Зорилей Буковиней*.
- Кузик, В. (1982). *Українська радянська лірична пісня*. Наукова думка.
- Кузик, В. (2006). «Дзвони». В *Українська музична енциклопедія*, 1, 608.
- Кузик, В. (2008). Естрада. В *Українська музична енциклопедія*, 2, 41.
- Кузик, В. (2023). «Смерічка». В *Українська музична енциклопедія*, 6, 64.
- Кузик, М. (2011). «Мелодія». В *Українська музична енциклопедія*, 3, 357–359.
- Куц, Є. (2013). *Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ — початку ХХІ століть* [Дисертація, Кандидат мистецтвознавства]. Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Маслій, М. (2012). Незрівнянний світ краси Назарія Яремчука. *Букрек*, 2.
- Павленко, О., & Юцевич, Ю. (2000). Рок-музика та її вплив на молодь. *Наукові записки ТДПУ*, 5, 79–85.
- Пустовіт, Л. (1973, Січень, 28). Мелодії Буковинського краю. *Культура і життя*.

Тормахова, В. (2015). Характерні риси української поп-музики кінця XX — початку XXI століть. *Університетська кафедра*, 3, 165–172.

References

- [B. p.] (1987). Melody. *Myzuka*, 30, 1–84. [In Russian].
- “Smerichka” (2023, March 15). Soviet/Ukrainian ensemble founded in 1966 by Levko Dutkivskiy. *Discogs*. <https://www.discogs.com/artist/1336220-Смерічка>. [In Ukrainian].
- Boiko, O. (2010). Formation of Ukrainian rock music: big beat. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 3, 397. [In Ukrainian].
- Brytskyi, P. (2003). Levko Dutkivskiy — the creator of “Smerichka”. *Bukovynskyi zhurnal*, 3–4, 252. [In Ukrainian].
- Vasylieva, L. (2004). *Rock music as a factor in the development of culture in the second half of the XX century*. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Haidenko, I. (2005). *The role of musical computer technologies in modern composing practice* [Dissertation, Candidate of Arts]. I.P. Kotliarevskiy Kharkiv State University. [In Ukrainian].
- Drabchuk, Y. (2013). Mass song in the context of the work of Ukrainian composers and performers. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (2), 286–292. [In Ukrainian].
- Diachenko, V. (2018). *Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of the XX — early XXI century: theory, history, practice* [Thesis, Candidate of Arts]. Kyiv National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Ivasiuk, V. (1977). How “Smerichka” grew up. *Krugozor*, 3. [In Russian].
- Kozak, S. (1970, April 10). Inspirational song of Ukraine. *Literaturna Ukraina*. [In Ukrainian].
- Kretsu, I. (1970, October 27). New songs are heard. *Zorylei Bukovynii*. [In Ukrainian].
- Kuzyk, V. (1982). *Ukrainian Soviet lyric song*. Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Kuzyk, V. (2006). “Dzvony”. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 1, 608. [In Ukrainian].
- Kuzyk, V. (2008). Pop music. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 2, 41. [In Ukrainian].
- Kuzyk, V. (2023). “Smerichka”. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 6, 64. [In Ukrainian].
- Kuzyk, M. (2011). “Melodiia”. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 3, 357–359. [In Ukrainian].
- Kushch, E. (2013). *Electro musical instrumentation as an evolutionary factor in the musical culture of the XX and early XXI centuries* [Thesis, Candidate of Arts]. Kyiv National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Maslii, M. (2012). The incomparable world of beauty of Nazarii Yaremchuk. *Bukrek*, 2. [In Ukrainian].
- Pavlenko, O., & Yutsevych, Y. (2000). Rock music and its influence on youth. *Naukovi zapysky TDPU*, 5, 79–85. [In Ukrainian].
- Pustovit, L. (1973, January 28). Melodies of the Bukovinian region. *Kultura i zhyttia*. [In Ukrainian].
- Tormakhova, V. (2015). Characteristic features of Ukrainian pop music of the late XX — early XXI centuries. *Universytetska kafedra*, 3, 165–172. [In Ukrainian].

Кочержук Д. В., доцент кафедри музичного мистецтва, Навчально-науковий інститут театрального та музичного мистецтва Приватного закладу вищої освіти «Київський міжнародний університет», м. Київ, Україна; аспірант I року навчання відділу музикознавства та етномузикології, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна

Kocherzhuk D., assistant professor of the Department of Musical Art, Educational and research institute of theater and musical art of the “Kyiv International University” private higher education institution, Kyiv, Ukraine; first year postgraduate student of the Department of Musicology and Ethnomusicology, M. T. Rylskiy Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 15.03.2023

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.07>
УДК 330.552:338.46]:331.5.021](045)

ФОРМУВАННЯ МЕХАНІЗМУ ЗБАЛАНСОВАНОСТІ (ГАЛУЗЕВОГО) РИНКУ ПРАЦІ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Г. В. Аfenченко

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

Н. В. Шумлянська

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

H. Afenchenko

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

N. Shumlianska

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

Г. В. Аfenченко, Н. В. Шумлянська. Формування механізму збалансованості (галузевого) ринку праці у сфері культури

Розглядаються питання забезпечення відповідності попиту працевдавців пропозиції закладів освіти. Кроком на шляху їх вирішення є визначення структури та окреслення меж галузі культури й мистецтва за основними й допоміжними видами діяльності. Визначаються чинники та умови формування механізму збалансованості попиту й пропозиції на ринку праці. Охарактеризовано явища, які ускладнюють отримання достовірної інформації стосовно ринку праці. Аналізуються основні світові й вітчизняні підходи до класифікації видів діяльності за критерієм притаманності до галузі. Обґрунтовано їх розподіл на сферу класичного (традиційного) мистецтва, сферу культурних індустрій та сферу культурного дозвілля і розваг. Окремо представлено завдання менеджера культури із забезпечення їх сталого функціонування.

Ключові слова: галузь культури і мистецтва, культурні індустрії, креативні індустрії, види діяльності, менеджер культури.

H. Afenchenko, N. Shumlyanska. Formation of the balance mechanism of the (industry-specific) labor market in the field of culture

The scientific topicality is that government institutions, public organizations of graduates and educational institutions, trade unions, employers' associations, marketing agencies for market research, employment intermediary companies, local self-government bodies, freelancers and even separate events, festivals, forums strive to balance demand and supply, form the infrastructure of this specific market.

The purpose is to analyze the opportunities and approaches of determining the market demand for

specialists in the field of culture and art as a result of determining the structure of the industry.

The methodology. During the research, the analytical method, methods of description, comparison and generalization were applied.

The results. In order to solve the problem of assessing the demand for specialists in the labor market, firstly, it is proposed to outline the boundaries of the industry and define the types of activities. The division of the field of culture and art by types of activity into the field of classical (traditional) art, the field of cultural industries, and the field of cultural leisure and entertainment, is substantiated. The task of a culture management specialist to ensure their sustainable functioning is presented.

The scientific novelty. A comparison was made between the accepted approaches to the classification of the sectors of cultural and creative industries in the context of their importance for the economy of countries and the structure of cultural industries in the context of employment and the demand for specialists in the labor market.

The practical significance. In the future, there are prospects for outlining the sectors of the cultural manager's professional activity in the cross-section of the field of cultural industries with an indication of their inherent tasks and types of activity.

The conclusions. Types of activities in the structure of creative and cultural industries differ from scientific and technical spheres by their inherent artistic direction, as well as by activities related to their implementation, fixation and design.

Culture management is an intermediary between the artist and society. It focuses, on the one hand, on the provision of conditions and maintenance of art, on the other hand, on the receiving, promoting, using and preserving of achievements of art in society.

Keywords: *field of culture and art, cultural industries, creative industries, activities, culture manager.*

Актуальність теми дослідження. Пошук збалансованості на ринку праці між випуском фахівців закладами освіти і запитом працедавців стосується не лише галузі культури й мистецтва. Ця важлива проблема актуальна для всіх галузей господарства в багатьох країнах. Урядові установи, громадські організації випускників та закладів освіти, профспілки, асоціації роботодавців, маркетингові агентства з дослідження ринків, компанії-посередники з працевлаштування, органи місцевого самоврядування, фрілансери і навіть окремі заходи фестивалів, форумів беруть участь у збалансуванні попиту й пропозиції та формують інфраструктуру цього специфічного ринку.

Постановка проблеми. В умовах слабкої ініціативи працедавців з формування запиту на випускників, чіткого формулювання компетентностей працівника заклади освіти намагаються визначити вимоги до структури освітніх компонентів та їх змісту. У кожній країні з розвинутою системою галузей національного господарства й увагою до інституту освіти поступово склався власний механізм оцінювання та прогнозування потреб у кваліфікованих кадрах, оцінювання ресурсів і можливостей організацій із забезпечення освітніх послуг (Карпенко, 2014).

В Україні процес природного формування механізму збалансованості на ринку праці обтяжується певними чинниками та умовами.

Передусім це державне перебудівництво (зміна органів регулювання і їхніх функцій, адаптація до європейської системи освіти).

У контексті попиту — радикальна зміна системи галузей господарства та її структури з усуненням системи державного розподілення випускників (зовнішньоекономічні можливості вітчизняних підприємств, великі обсяги імпортової продукції, утворення в економіці великих бізнесгруп, трудова міграція, нові сфери трудової діяльності).

У контексті пропозиції — ринкові реформи виробничих відносин (комерціалізація освітньої діяльності державних закладів, навчання за кордоном, поява приватних закладів, пропозиції

від іноземних закладів у країні, неформальна освіта).

Також слід означити зовнішні і внутрішні фактори (великі світові технологічні зміни у виробництві товарів та послуг, повсюдне впровадження ІТ, політична нестабільність, воєнні дії, значні демографічні зміни в структурі населення).

Це можна розцінювати як виклик інституту освіти і, відповідно, потрібне концентрування зусиль і різних підходів до її вирішення.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Ринок праці є найважливішим механізмом регулювання процесів функціонування галузей національного господарства та об'єднує працедавців (підприємства, організації й установи) і потенційних працівників для задоволення попиту споживачів і суспільства. Ефективність його функціонування забезпечується роботою багатьох інституцій: органів державного управління, закладів освіти, профспілок, інвесторів, громадських організацій. Для рівноваги необхідно знайти відповідність між пропозицією (йдеться про випускників певного рівня підготовки) і запитом працедавців.

Актуальною проблемою є наявність даних, які затребувані для аналізу. Для їх отримання дослідники в різних країнах пропонують різноманітні методи (Гончаренко, 2013; Дериховська, 2014; Аблязова, 2020):

- спостереження за зайнятістю у видах діяльності й відповідний об'єм випуску продукції порівняно зі споживанням (нормативно-галузевий, довгострокове прогнозування);
- опитування працедавців (polling, короткострокове прогнозування);
- кількісний метод, який враховує затребувані нові компетентності;
- визначення обсягу держзамовлення відповідно до кількості випускників середньої школи;
- надання квот на підготовку фахівців, які деяким міністерствам дозволено встановлювати самостійно (наприклад, у сфері оборони, охорони здоров'я та освіти);
- визначення чисельності безробітних.

Усі галузі різняться за діяльністю, темпами змін, особливостями розвитку, мають свої специфічні невідповідності попиту на фахівців та

їх пропозиції. Крім того, відсутня можливість визначити пряме співвідношення між фахівцями-випускниками гуманітарної, соціальної, природничої, інженерно-технічної, адміністративно-економічної та інших галузей знань з професіями, які потрібні для галузей національного господарства країни і конкретних посад на підприємствах. Одним з простих рішень є дотримання співпадінь, яке залишилося з минулих часів всеосяжного планування. Іноді це надає потрібні результати, переважно для державних підприємств зі сталими зв'язками з відповідними галузевими закладами (наприклад, гірнична справа, металургія, машинобудування, енергетика, мистецтво, освіта, медицина та ін.) Деякі спеціальності на хвилі громадського піднесення посіли сталу позицію на ринку праці й користуються попитом у приватному секторі (маркетолог, юрист, бухгалтер). Певні поширені спеціальності складно знаходять визнання в державних органах (туризм і рекреація, реклама). Нові спеціальності можуть бути долучені до галузі знань, які затребувані працедавцями, але відсутність загальновизнаної назви внеможливає їх ідентифікацію в державному статистичному моніторингу.

Дослідження ринку праці для галузі культури і мистецтва обтяжується певними явищами, які ускладнюють збір достовірної інформації:

- на ринку культурних індустрій завжди можлива реалізація власних талантів, які можуть знайти попит на свої твори в будь-якій формі товарообмінних операцій;
- споживання має індивідуальний попит і еластичність за ціною (т. зв. «відкладений попит» на задоволення духовних потреб, на відміну від матеріального споживання);
- суттєва залежність від державного фінансування, планування бюджету, політичних настроїв;
- недотримання вимог і норм працевлаштування (відсутність позицій у штатному розкладі компанії, у КВЕДі, з працевлаштуванням у формі ФОП, тимчасова зайнятість, фріланс);
- поширений підхід на основі власних уявлень, відчуттів про цінність фахівців для працедавців;
- трудова, зокрема закордонна, міграція.

Ринку робочої сили в аспекті працевлаштування випускника після досягнення першого бакалаврського ступеня вищої освіти притаманні такі ознаки:

- 4-річний період між сукупним запитом на фах робочої сили та його реалізацією;
- стан кон'юнктури ринку робочої сили, який постійно й швидко змінюється;
- зміни в компетентностях, які затребувані працедавцями у фахівців.

Для розуміння особливостей попиту (реального сектору економіки, де галузь культури та культурних індустрій не є винятком) пропонуємо вирішення проблеми поділити на декілька етапів. Першим кроком необхідно скласти уявлення про галузь, її межі, а саме про склад підприємств (установ, організацій), які поєднують ознаки подібності технологій, споживчих якостей товару, конкурують між собою на окремому галузевому ринку.

Наступним кроком після усвідомлення загального стану галузі можливі секторальна типологія видів діяльності та приблизна характеристика виробничих завдань з максимальним ступенем охоплення всього поля професійної діяльності.

Мета статті — проаналізувати можливості та підходи визначення ринкового попиту на фахівців у галузі культури і мистецтва в результаті визначення структури галузі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Порівняння діяльності організацій у сфері культури з традиційними підприємствами виробництва стало оформлятися як науковий підхід із середини ХХ ст. Представники франкфуртської школи Т. Адорно, М. Хоркхмайер використали поняття «культурна індустрія» для опису ступеня поширеності мистецтв (хореографії, музики, живопису, театру, кіно) у суспільстві (The Economy of Culture in Europe, 2006).

Розуміння структури господарства в галузевому розрізі, застосування міжгалузевих балансів до планування розвитку національних економік здебільшого стосувалось сфери товарів виробничого призначення та роздрібного особистого споживання. Соціальна, культурна й побутова сфери поєднувалися в окремий блок видів діяльності та розглядалися окремо. Розквіт масової культури, доступ широких мас до

витворів, зокрема елітарного мистецтва, творчість на замовлення, залучення до споживання мистецтва великих груп громадськості, організація виробництва предметів для духовних потреб різних верств населення підштовхувало до розгляду культури не як деякої вторинної, допоміжної діяльності, а саме як комплексу окремих, креативних (творчих) індустрій. Зараз завдяки розвитку інформаційних технологій мільярди людей отримали можливість поцінувати твори мистецтва і їх кількість постійно зростає.

У визначенні UNESCO культурні й креативні індустрії — це «сектори організованої діяльності, основною метою яких є виробництво або відтворення, просування, поширення та/або комерціалізація товарів, послуг та видів діяльності, що мають походження культурне, мистецьке чи пов'язане з охороною спадщини» (Creative Industries. UNESCO, 2012). У такому трактуванні, на наш погляд, підкреслюється значущість культури для існування суспільства, акцентується на пошуку методики визначення внеску культурних та мистецьких видів діяльності в економіку держави та добробут населення, формування статків розвинутих країн, вплив на інноваційність матеріального виробництва.

Культурні індустрії збільшують свою частку внеску у формування валового внутрішнього продукту у країнах і світі загалом. За оцінками UNESCO, «культура та мистецтво становлять 3,1 % світового валового внутрішнього продукту (ВВП) і 6,2 % усіх зайнятих. Експорт культурних товарів і послуг зріс удвічі у вартості з 2005 року до \$389,1 млрд у 2019 році» (Reshaping policies for creativity: addressing culture as a global public good, 2022). Експерти вважають, що це наймолодші та найшвидше зростаючі економічні сектори у світі, хоча «... часто не помічаються державними та приватними інвестиціями».

В Україні поділяють різні підходи до класифікації креативних і культурних індустрій, розглядаються економічні важелі оцінки видів діяльності. Аналітичні звіти стосуються економічної привабливості української культури (Ангел та ін., 2019), економічні показники креативних індустрій та їх вплив на розвиток економіки країни (Ніколаєва та ін., 2020).

Опосередковано можна судити про капіталізацію та економічну потужність галузі за втратами України під час збройної агресії. У звіті, який підготовлений у співпраці ООН, Світовим банком, Європейською комісією та урядом України, збитки у сфері культури й туризму оцінюються приблизно в \$15,2 млрд (зокрема і втрати прибутків від туризму, мистецтва, спорту, розваг, відпочинку, культурної освіти) (Ukraine Rapid Damage and Needs Assessment February 2022 — February 2023, 2023).

Однією з перших методичних розробок оцінки значення креативних індустрій в економіці є підхід Департаменту цифрової сфери, культури, ЗМІ та спорту Великої Британії. Тут трактування креативних індустрій (на відміну від підходу як культурних індустрій Франції та Німеччини) розширене, — це «походження з індивідуальної творчості, умінь і таланту, наявність потенціалу для створення благ і робочих місць у результаті створення та використання інтелектуальної власності», має таке поєднання видів діяльності, як реклама, архітектура, живопис і антикваріат, ремесла, дизайн, мода, кіно, інтерактивне програмне забезпечення для дозвілля, музика, видавнича справа, програмне забезпечення, телебачення, радіо (Creative Industries Mapping Documents, 1998).

У скандинавських країнах використовується термін «Experience Economy», де підкреслюються прибуткові, економічні властивості сфери культури з її складовою — індустрією дозвілля.

В Україні застосовують термін «креативні індустрії». Згідно з законодавством, «креативні індустрії — види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти і послуги є результатом індивідуальної творчості» (Верховна Рада України, 2018). У додатку до розпорядження КМ України їх склад становить 34 види економічної діяльності. Групи видів діяльності містять візуальне мистецтво, сценічне мистецтво, література, видавнича діяльність; аудіальне і аудіовізуальне мистецтво, дизайн; мода; нові медіа, відеоігри, цифрові технології в мистецтві, архітектура й урбаністика; реклама, маркетинг, зв'язки з громадськістю; бібліотеки, архіви та

музеї; народні художні промисли, ін. (Кабінет Міністрів України, 2019). Розуміння креативних індустрій у межах сучасного міста розкриває у своєму аналітичному звіті Український центр культурних досліджень (Український центр культурних досліджень, 2018). Підхід до класифікації видів діяльності у сфері креативних індустрій пропонує дослідниця Т. О. Дробахіна (2022).

Аналітичні звіти різних країн становлять власний перелік видів діяльності. Вони є різноманітними. Їх підбір, вірогідно, пов'язаний з історією виникнення і становлення структури галузей, національними традиціями, позицією урядів. Таке різноманіття не дозволяє здійснити коректне порівняння комплексу культурних / креативних індустрій, оцінити частку галузі культури і мистецтва у структурі галузей національних господарств. Але зберігається бажання розвинути погляд на сферу культури як індустріальну галузь, і розбіжності лише підкреслюють намагання вдосконалити його.

Генеральний директорат з освіти та культури ЄС сектора у сфері культури поділяє види діяльності на культурні й креативні індустрії, на що маємо на меті орієнтуватись у подальшому трактуванні. Поділення ґрунтується на критеріях: з одного боку, творчого виробу (діяльності) митця, з іншого, — ступеня «індустріальності» (можливості масового виробництва та комерціалізації продукту).

Основна сфера поєднує види діяльності, які традиційно належали до сфери культури, масове тиражування їх досягнень надзвичайно обмежено: образотворчі мистецтва (живопис, скульптура, світлина), видовищні види мистецтва (театр, танці, цирк, фестивалі), діяльність зі збереження культурної спадщини (музеї, бібліотеки, місця археологічних розкопок, архіви).

До них додається сфера культурних індустрій, результати виробництва яких доступні масовому споживачеві, ідентифікують автора творчого продукту та мають захист його прав. У підґрунті є результат мистецтва, але їх обіг став генерацією прибутку й організації орієнтовані на досягнення фінансового успіху: кіно та відео, телебачення та радіо, відеоігри, музика, книги.

Наступна — сфера креативних індустрій. Діяльність неможлива без творчості, але кінцевий продукт спрямований на досягнення інших цілей. Як правило, креативні досягнення слугують для втілення в іншому продукті, хоча креатив впливає на зростання цінності товару в очах споживача: різні види дизайну, архітектура, реклама.

У сфері суміжних видів діяльності використовуються творчі досягнення, але креативна складова обмежена циклом технології виробництва і споживання. Керівники з маркетингу не заохочують до творчості, оскільки це підвищує собівартість товару і гальмує безперервність споживання. Продукт суміжних видів діяльності може розглядатися як такий, що базується на досягненнях мистецтва й креативності. Віднесення сюди частки дозвілля має «позакультурне» спрямування. До неї належать: програмне забезпечення, комп'ютерні ігри, дерев'яні меблі, анімація, ігри, казино, урядові та громадські організації (релігійні, культурні, освітні), державне управління, відпочинок, розваги, ботанічні сади та зоопарки, дискотеки й нічні клуби, виноробна та харчова промисловість, спорт, туризм тощо.

Наразі ми спостерігаємо становлення світової методології класифікації видів діяльності, які охоплені креативним наповненням виробництва. Домінуючий підхід демонструє економічну детермінованість, розуміння креативних індустрій як виробничої діяльності, послуг інтелектуальної праці, результатом якої є прибуток / збитки конкретних підприємств.

Різнманітність методів класифікації у країнах світу існує, але можливе й узагальнення. На нашу думку, поняття «креативні індустрії» ширше ніж «культурні індустрії» і воно навіть поглинає його. До їх складу додаються такі сфери і види діяльності, що розглядаються як суміжні, дотичні. Вони відрізняються креативністю, але не ототожнюються з мистецтвом. Сфера ж культурних індустрій містить класичне (традиційне) мистецтво, «нові» види мистецтва з ХХ ст. (кіно, телебачення, відео тощо), частку дозвілля, яка пов'язана з процесом мистецтва та споживанням мистецького продукту (культурні заходи, самодіяльність, екскурсійний туризм), а також

окремі етапи деяких видів діяльності (наприклад, реклама на стадії розробки повідомлення).

Зосередимо подальший розгляд виключно на культурних індустріях. Проте потрібне розширене уявлення про виникнення, зростання осередків культури і мистецтва, їх соціалізації та інституціоналізації. Дійсно, для отримання повної картини того, що відбувається на галузевому ринку культурних індустрій, треба додавати аналіз діяльності підприємств з інших, споріднених, пов'язаних галузей, досліджувати їх взаємний вплив. Крім того, оцінювати райони розташування суб'єктів діяльності з погляду забезпечення ресурсами (наприклад, культурні та історичні пам'ятки, місця накопичення і зберігання цінностей, унікальні архітектурні споруди, явища природи). Долучати результати активної дії фірм з комерціалізації продуктів культури і витворів мистецтва (обслуговування, посередництва та перепродажів). Брати до уваги наявність умов діяльності, наявність і особливості функціонування необхідної інфраструктури.

Якщо узагальнити, то економічне підґрунтя враховується у визначенні внеску і значення видів діяльності галузі культури в добробут суспільства. Таке бачення проявляється передусім у намаганні забезпечити експлуатацію наявних мистецьких та природних об'єктів для споживання широкими верствами населення як у країні розташування, так і залучення споживачів з усього світу. Для гідного функціонування потрібні умови. Спеціаліст менеджменту культури забезпечує зростання осередків мистецтва й культури, організаційно підтримує процес мистецької діяльності в часі та забезпечує впровадження її результатів у суспільстві:

- крім надання можливостей насолоди красою твору мистецтва та/або атмосферою місця перебування, додаються певні діяльності: наукові спостереження, дослідження цінностей культури, вивчення особливостей і наслідків впливу на поведінку людей та на інші культури, здійснення дій з їх збереження;
- співпраця з діячами традиційних (основних) видів мистецтва, надання організаційних послуг для проведення хореографічних, ораторських, вокальних, музичних, театральних виступів, вистав, концертів, фестивалів;

- організація матеріальної виробничої діяльності з елементами творчості від авторського бачення продукту до hand-made продукту;
- робота з просування і продажів витворів мистецтва;
- організація розваг і дозвілля, комерціалізація громадських, розважальних, анімаційних заходів з метою отримання прибутку.

Висновки. Види діяльності у структурі креативних і культурних індустрій мають інтелектуальний вміст, але відрізняються від наукової, технічної сфери притаманним власним творчим наповненням — творами мистецтва, а також діяльністю з їх виконання, фіксування й оформлення. До сфери генерування витворів мистецтва і сфери культурних індустрій (допоміжних, споріднених видів діяльності) додають ще частково сферу дозвілля. Вона зазначається окремо, за змістом не є мистецьким результатом інтелектуальної праці, але використовує надбання мистецтва в соціальних практиках — просвіта, виставкова діяльність, видовищні заходи, екскурсійний туризм тощо.

Спеціаліст з менеджменту культури є посередником між митцем і суспільством. Він зосереджується, з одного боку, на забезпеченні умов і обслуговуванні мистецтва, з іншого, — на отриманні, просуванні, використанні і збереженні результатів мистецтва в суспільстві. Характеристика видів діяльності у розрізі секторів галузі культури й мистецтва для фаху викладено в наступній статті.

Напрями подальших досліджень можуть стосуватися організації співпраці з працедавцями, складання професійних характеристик фахівця, уточнення затребуваних у сфері діяльності компетентностей. Наступним послідовним кроком є об'єднання професійної спільноти, створення асоціації фахівців і закладів освіти з менеджменту культури. Така громадська платформа стане «точкою тяжіння» для моніторингу стану і змін у галузі, обміну досвідом підготовки фахівців, згуртовування зусиль з наукової та методологічної діяльності.

Список посилань

- Аблязова, Н. (2020). Сучасні механізми збалансування вищої освіти та ринку праці. *Економічний аналіз*, 30, 4.
- Ангел, Є., Федець, І., Кравчук, В., Мовчан, В., Кузяків, О., Бураковський, І., & Яблоновська, Т. (2019). Економічна привабливість української культури: аналітична доповідь. *Інститут економічних досліджень та політичних консультацій за підтримки Українського культурного фонду*. <http://www.ier.com.ua/ua/publications/reports?pid=6274>
- Верховна Рада України. (2018). Закон України Про культуру від 19.06.2018 № 2458-VIII (2018 р., 19 червня). *Відомості Верховної Ради (ВВР)*, 34, ст. 257. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2458-19#n2>
- Гончаренко, М. Ф. (2013). Методи та моделі оцінки та прогнозування потреб економіки у випускниках ВНЗ. *Проблеми економіки*, 1, 368–375. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pekon_2013_1_55
- Дериховська, В. І. (2014). Підходи та методи прогнозування потреби економіки у випускниках ВНЗ: зарубіжний досвід. *Культура народів Причорномор'я: науковий журнал*, 269, 40–42.
- Дробахіна, Т. О. (2022). Креативні індустрії як об'єкт публічного управління: підходи до визначення і типологізації. *Дніпровський науковий часопис публічного управління, психології, права*, 4. <https://chasopys-ppp.dp.ua/index.php/chasopys/article/view/286/252>
- Кабінет Міністрів України. (2019). Розпорядження Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій. від 24 квітня 2019 р. 265-р (2019, 24 квітня). *Zakon Online*. https://zakononline.com.ua/documents/show/381286__381351
- Карпенко, М. М. (2014). Європейський досвід планування підготовки вищими навчальними закладами затребуваних спеціалістів. *Аналітична записка*. Національний інститут стратегічних досліджень. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/evropeyskiy-dosvid-planuvannya-pidgotovki-vischimi-navchalnimi>
- Культурні індустрії в сучасному місті: аналітична доповідь. (2018, Серпень 18). *Український центр культурних досліджень*. <https://uccs.org.ua/kreatyvni-industrii/nova-rol-mist/kulturni-industrii-v-suchasnomu-misti/>
- Ніколаєва, О., Онопрієнко, А., Таран, С., Шоломицький, Ю., & Яворський, П. (2020). Основні економічні показники креативних індустрій в Україні: аналітичний звіт. *Центр аналізу міжнародної торгівлі Trade+ при Київській школі економіки на замовлення Міністерства культури та інформаційної політики України*. <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreativni-industriyi-Zvit.pdf>
- Creative Industries Mapping Documents (1998). *GOV.UK*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>
- Creative Industries. (2012). *UNESCO*. <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/What%20Do%20We%20Mean%20by%20CCI.PDF>
- Reshaping policies for creativity: addressing culture as a global public good. (2022). *UNESCO*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474>
- The Economy of Culture in Europe (2006). *European Commission*. http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf
- Ukraine Rapid Damage and Needs Assessment February 2022 — February 2023. (2023). *The World Bank, the Government of Ukraine, the European Union, the United Nations*. <https://documents1.worldbank.org/curated/en/099184503212328877/pdf/P1801740d1177f03c0ab180057556615497.pdf>

References

- Abliazova, N. (2020). Modern mechanisms for balancing higher education and the labor market. *Ekonomichnyi analiz*, 30, 4. [In Ukrainian].
- Anhel, E., Fedets, I., Kravchuk, V., Movchan, V., Kuziakiv, O., Burakovskiy, I., & Yablonovska, T. (2019). Economical attractiveness of Ukrainian culture: analytical report. *Institute for Economic Research and Political Consultations powered by the Ukrainian Cultural Foundation*. <http://www.ier.com.ua/ua/publications/reports?pid=6274>. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine (2018). Law of Ukraine on Culture dated 19.06.2018 No. 2458-VIII (June 19, 2018). *Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR)*, 34, art. 257. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2458-19#n2>. [In Ukrainian].
- Honcharenko, M. F. (2013). Methods and models for assessing and forecasting the needs of the economy in university graduates. *Problemy ekonomiky*, 1, 368–375. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pekon_2013_1_55. [In Ukrainian].
- Derykhovska, V. I. (2014). Approaches and methods of forecasting the needs of the economy for university graduates: foreign experience. *Kultura narodiv Prychornomoria*, 269, 40–42. [In Ukrainian].
- Drobakhina, T. O. (2022). Creative industries as an object of public administration: approaches to definition and typologization. *Dniprovskiyi naukovyi chasopys publichnoho upravlinnia, psykholohii, prava*, 4. <https://chasopys-ppp.dp.ua/index.php/chasopys/article/view/286/252>. [In Ukrainian].

- Cabinet of Ministers of Ukraine. (2019). Order on Approval of Types of Economic Activity Belonging to Creative Industries. Dated April 24, 2019. 265-p (April 24, 2019). *Zakon Online*. https://zakononline.com.ua/documents/show/381286__381351. [In Ukrainian].
- Karpenko, M. M. (2014). European experience in planning the training of demanded specialists by higher education institutions. Analytical note. *National Institute for Strategic Studies*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/evropeyskiy-dosvid-planuvannya-pidgotovki-vischimi-navchalnimi>. [In Ukrainian].
- Cultural industries in a modern city: analytical report. (August 18, 2018). *Ukrainian Center for Cultural Research*. <https://uccs.org.ua/kreatyvni-industrii/nova-rol-mist/kulturni-industrii-v-suchasnomu-misti/>. [In Ukrainian].
- Nikolaieva, O., Onoprienko, A., Taran, S., Sholomytskyi, Y., & Yavorskyi, P. (2020). Key economic indicators of creative industries in Ukraine: analytical report. *Trade+ Center for International Trade Analysis at Kyiv School of Economics commissioned by the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine*. <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreatyvni-industriyi-Zvit.pdf>. [In Ukrainian].
- Creative Industries Mapping Documents (1998). *GOV.UK*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>. [In English].
- Creative Industries. (2012). *UNESCO*. <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/What%20Do%20We%20Mean%20by%20CCI.PDF>. [In English].
- Reshaping policies for creativity: addressing culture as a global public good. (2022). *UNESCO*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474>. [In English].
- The Economy of Culture in Europe (2006). *European Commission*. http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf. [In English].
- Ukraine Rapid Damage and Needs Assessment February 2022 — February 2023. (2023). *The World Bank, the Government of Ukraine, the European Union, the United Nations*. <https://documents1.worldbank.org/curated/en/099184503212328877/pdf/P1801740d1177f03c0ab180057556615497.pdf>. [In English].

Афенченко Г. В., кандидат соціологічних наук, доцент кафедри менеджменту культури та соціальних технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Шумлянська Н. В., старший викладач кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Afenchenko H., Candidate in Sociological Sciences, assistant professor of the Department of Culture Management and Social Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Shumlyanska N., senior lecturer, Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 20.10.2022

ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРКАЩИНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

П. Ю. Хлебніков

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

P. Khlebnikov

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

Хлебніков П. Ю. Загальнонаціональні елементи музичної культури Черкащини кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Охарактеризовано поняття «музична культура Черкащини» як складної системи, що включає музичні цінності, види діяльності, які їх стосуються, сукупність суб'єктів, установ і соціальних інститутів такого роду діяльності. Музичну культуру Черкащини представлено як невід'ємну частину духовної загальноукраїнської культури та музичної культури України. Визначено елементи національного рівня у структурі музичної культури Черкащини. На основі персональних статей у Wikipedia, Українській музичній енциклопедії та Енциклопедії сучасної України означено композиторів національного рівня Черкаської області. Виокремлено елементи національного рівня в інфраструктурі музичної культури Черкащини, складено рейтинг найпопулярніших музичних виконавців Черкащини в соціальних платформах.

Результати дослідження можуть бути використані спеціалістами у сфері культурології, музикознавства, музичної педагогіки, а також закладами вищої освіти, які реалізують освітні програми, результатами навчання яких є вміння застосовувати знання українського музичного простору окремих регіонів.

Ключові слова: *музика, музична культура, українська культура, Черкаський регіон.*

P. Khlebnikov. National elements of musical culture of Cherkashchyna at the end of the XX — the beginning of the XXI century

The concept of “musical culture of Cherkashchyna” is characterized as a complex system that includes musical values, types of activities related to them, a set of subjects, institutions and social institutes of this type of activity. The musical culture of Cherkashchyna is presented as an integral part of the spiritual culture of Ukraine and the musical culture of Ukraine.

The purpose of the article is to study the current state of the musical culture of Cherkashchyna, to determine the elements of the national level in its structure, to define the level of national significance of contemporary performers of Cherkashchyna.

The methodology. The authorial vision of the problem is based on the principles of scientificity and objectivity. The structural and systemic approach was applied in the analysis of the infrastructure system of the musical culture of Cherkashchyna and further determination of its elements at the national level. The ranking scores approach made it possible to determine the most popular musical performers of Cherkashchyna in social networks.

The results. According to the results of the study of the current state of the musical culture of Cherkashchyna, the following elements of the national level were determined in its structure, namely: S. S. Hulak-Artemovskiy Cherkasy Music Vocational College; the Cherkasy Regional Philharmonic, where collectives with the honorary title — “academic”, and the T. H. Shevchenko Cherkasy Academic Ukrainian Regional Music and Drama Theater. Using the ranking scores approach, a ranking of the most popular musical performers of Cherkashchyna in social networks was made, according to which the “Spiv Brativ” group holds the first position.

The scientific novelty. The article defines the elements of the national level in the structure of Cherkashchyna, defines the level of national significance of modern performers of Cherkashchyna.

The practical significance. The results of the research can be used by specialists in the field of cultural studies, musicology, musical pedagogy, as well as at higher educational institutions that implement educational programs, the learning outcomes of which are the ability to apply knowledge of the Ukrainian musical space of individual regions.

Keywords: *music, musical culture, Ukrainian culture, Cherkasy region.*

Постановка проблеми. Культура є однією з пріоритетних сфер у соціальному та духовному розвитку Черкаського регіону. На Черкащині існує багато історичних та культурних об'єктів, які відображають різні етапи розвитку історії і культури регіону, життя і діяльність відомих людей, мають мистецьку й наукову цінність. Музична культура Черкащини формувалася з урахуванням народної пісенної та інструментальної музичної творчості, певного пласта церковної та обрядової музики, діяльності українських композиторів, які творили в умовах рідного краю і вклали почуття, музичні смаки, устої, вірування, набутки та героїчні подвиги українського народу.

Водночас кожна культуру, яка виникла як національна, імпліцитно виокремлює щось загальнолюдське, об'єднуюче. Специфічний національний чи регіональний відтінок кожної культури слід брати до уваги у взаємодії із загальнолюдськими ідеалами. Питання взаємодії регіональних та національних, національних і глобальних елементів у будь-якому явищі, на нашу думку, є переважним предметом саме культурологічного дослідження, оскільки воно дозволяє вийти за предметні рамки наукових дисциплін, які досліджують художньо-мистецькі особливості кожного з таких елементів окремо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання української музичної регіоналістики досліджують постійно. У працях музична культура регіонів розглядається здебільшого з історико-культурної точки зору в різних галузях знань, частіше за все, історичних наук і мистецтвознавства. Йдеться про праці, присвячені музичній культурі Перемишльської та Сяноцької земель у XVI — першій XVII ст. (Кузьмінський, 2018); Галичини XIX–XX ст. (Кияновська, 2000) та в роки Першої світової війни (Кобрин, 2009); Полтавщини XIX — початку XX ст. (Литвиненко, 2006); Херсонщини цього ж періоду (Слабченко, 2011); Буковини XIX–XXI ст. (Каплієнко-Ілюк, 2022).

Серед розвідок, які висвітлюють музичну культуру різних регіонів України періоду незалежності, відзначимо статтю Е. А. Аблязімової про музичну культуру Криму (Аблязімова, 2014) та дослідження особливостей культурно-мистецького поступу Рівненщини (Виткалов, 2011).

Серед загальнотеоретичних праць привертає увагу публікація Н. Ворони, у якій розглядається вплив особливостей українського національного характеру на музичну культуру України XIX ст. (Воронова, 2011). Проте, як бачимо, музична культура Черкащини ще не була предметом спеціальної наукової розвідки.

Мета статті — дослідити сучасний стан музичної культури Черкащини та визначити елементи національного рівня в її структурі.

Відповідно до поставленої мети, заплановані такі завдання:

- встановити поіменний список черкаських композиторів національного рівня на основі критеріїв, що надають об'єктивну оцінку результатів їх діяльності у сфері музичної культури;
- розглянути елементи музичної інфраструктури Черкаського регіону та обрати ті, які мають загальнонаціональне значення;
- означити рейтинг популярності сучасних музичних виконавців Черкащини в соціальних мережах.

Методологія. Авторське бачення проблеми базується на принципах науковості та об'єктивності. У праці застосовано два основних методи дослідження: *структурно-системний* та *метод рейтингових оцінок*. Реалізація першого методу передбачає теоретичне уявлення та відтворення об'єктів як систем. У цьому разі необхідно виявити якомога більше число елементів цілого та здійснити їх групування. Структурно-системний метод застосовувався передусім в аналізі системи інфраструктури музичної культури Черкащини та подальшому визначенню її елементів національного рівня.

Застосування другого методу, рейтингових оцінок, полягає в ранжуванні елементів, обраних для аналізу за визначеними критеріями. Цей метод надав можливість визначити найпопулярніших музичних виконавців Черкащини в соціальних мережах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім слід зазначити, що вихідною точкою нашого дослідження є саме поняття «музична культура», поширене переважно у східноєвропейському інтелектуальному обширі (Bebak, 2020), позаяк в англомовному середовищі, згідно

з Cambridge Dictionary¹, воно потрактовується як стійке сполучення цих двох слів без загально-визнаного змісту. З культурологічного, наймасштабнішого, погляду на культуру доречно послуговуватись структурно-системним визначенням поняття музичної культури — як сукупності установ, організацій, суб'єктів, видів діяльності, які забезпечують виробництво та трансляцію музичних цінностей. «Музична культура виступає як підсистема по відношенню до систем вищих рівнів: художньої культури суспільства, його духовної культури і, нарешті, культури в цілому» (Негребецька, 2012, с. 40).

У нашому дослідженні музичну культуру Черкащини розуміємо як значну частину духовної загальноукраїнської культури та музичної культури України, у якій відображені активна сила нації, творча енергія, музичний потенціал, готовність українців до створення та збереження цінностей української музики, головними ознаками якої є: самобутність, унікальність, самостійність, патріотизм, оснований на безмежному волелюбстві як провідній якості українського національного характеру (М. Костомаров, Д. Чижевський, І. Мірчук, В. Янів та ін.)

Музичне виховання відбувається на основі музичного навчання, яке представлено на Черкащині зусиллями двох вищих мистецьких навчальних закладів I–II рівнів акредитації, 41 музичної та мистецької школи для дітей. У цих мистецьких закладах загалом навчається понад 10 тис. дітей. Також в області діють 3 театральні-концертні заклади, 730 клубних закладів, у яких функціонує понад 6 тис. клубних формувань, що об'єднують близько 60 тис. учасників, серед яких, зокрема, існує багато аматорських музичних гуртків (Черкаська обласна державна адміністрація, 2022).

Найзначущішою в музичній діяльності є творчість композиторів, започаткована ще на зламі XIX–XX ст. (С. Гулак-Артемівський, В. Нікітін (справж. прізвище — Проворов), О. Кошиць, К. Стеценко, М. Радзівський, П. Козицький, П. Демущий).

Діяльність черкаських композиторів-шістдесятників XX ст. на противагу традиціоналізму, що знаходив підтримку в догматах соцреалізму

та народності в радянську епоху, формувала новий напрям модернізму в українській музиці. Серед представників генерації композиторів-шістдесятників, які своєю творчістю визначили вектори розвитку музичного мистецтва Черкащини XX ст., та композиторів, які своїми новаціями вносять внесок у мистецький образ нашої епохи, виокремимо кілька прізвищ, котрі здобули почесні звання народних / заслужених артистів України та/або входять до Національної спілки композиторів України, вшановані персональними статтями у Wikipedia, Українській музичній енциклопедії та Енциклопедії сучасної України. Ці композитори визнані надбанням вітчизняної культурно-мистецької спадщини, їхня творча діяльність, маючи самостійну художню та наукову цінність, сприяє розвитку національної музичної культури України (табл. 1).

Музична творчість Черкащини має свій колорит та особливості мелосу, приємні для сприйняття, ніжні, ласкаві мелодії. Композитори, які творили на Черкащині, надихаючись красою природи, поезією видатних українських митців, котрі мають черкаське коріння (Т. Г. Шевченка, Т. С. Осьмачки, В. А. Симоненка), пропагували життєствердне відчуття любові до рідного краю та розфарбовували свою музику трепетним звучанням (табл. 2).

До черкаських композиторів сучасності, крім вказаних у табл. 1, можемо віднести С. Нікітіна, О. Стадника, С. Резніка, М. Моцика. Їхні твори також є частиною музичної скарбниці Черкащини, вони звучать на концертах, їх вивчають у школах, музичних коледжах.

Діяльність диригентів пов'язана з реалізацією власного бачення, оснований на багаторічному досвіді, умінні передавати настрої твору за допомогою інтерпретації. Відомим диригентом регіону є художній керівник та головний диригент Академічного малого симфонічного оркестру КЗ «Черкаська обласна філармонія Черкаської обласної ради» Олександр Дяченко, який має звання «Почесний громадянин Черкащини». Крім того, до плеяди черкаських диригентів належать заслужений працівник культури України В. Бреславський, заслужена артистка України О. Белкіна, В. Федас та ін.

1. <https://dictionary.cambridge.org/>

Найвідоміші черкаські композитори ХХ–ХХІ ст.

ПІБ Роки життя / Рік народження	Місце народження Черкащина / Основні відомості про діяль- ність	Жанрово-стильова характеристика творчості композитора і її вплив на національний рівень музичної культури
Сльота Іван Михайлович, 1937–2014	Народився в с. Яснозір'я Черкаського району, український хоровий диригент, композитор. Народний артист УРСР (1979) https://uk.wikipedia.org/ wiki/Сльота_Іван_Ми- хайлович	Стилістиці композитора властива прониклива художня деталізація, іронія як важлива складова його творчості. Основним жанром є пісня. І. Сльота — автор відомих у народі пісень, серед яких: «А льон цвіте», «Нові пісні», «Пісня моєї землі», «Пісня моїх пісень», «Ой шумлять хлі- ба», «Чайка степова», «Не згорає зоря», «Ти мене замани», «Купавушка», «Батьківська хата», «Ой хотіла мене мати» та ін. У власній творчості ком- позитор не уникав «гострих» тем і проблем, не замовчував правди, був завжди абсолютно щирим, намагався бути точним і у великому, і у мало- му, старався не тільки на слух, а на рівні, так би мовити, власного серце- биття сприймати ритм і звукову організацію творчості.
Ніколаєв Вадим Борисович, 1956	Народився в м. Умань Черкаської області, український компози- тор, педагог. Член НСКУ (1987) http://surl.li/gcuak (с. 259) https://esu.com.ua/ article-74277	Першим в Україні звернувся до великих форм для органа. Творчість тяжіє до полістилістики, поєднання додекафонії й модальності, перевага надається стилю необароко. Жанри — концерти для органа, для симфо- нічного оркестру — симфонієтта «Казка», Героїчна увертюра; Симфоніч- на поема, Концерт-поема, Симфонічний ескіз «Тумани»; для камерного оркестру — Триптих для струнного оркестру, 2 концерти для органа, ка- мерного оркестру та ударних; обробка народних пісень для вокально- інструментального ансамблю; пісні та ін.
Тараненко Іван Іванович, 1965	Народився в м. Канів Черкаської області, український компо- зитор, виконавець, педагог. Член НСКУ (1994) https://uk.wikipedia.org/ wiki/Тараненко_Іван_ Іванович	Композитор належить до митців, які цілком вільно почуваються в різ- них музичних сферах: інтелектуально заглибленої серйозної музики, джа- зу, поп-музики. Магістральна ідея творчості композитора полягає у презентації укра- їнської музики в сучасному прочитанні, висвітленні її прихованих сенсів, характерів, в унікальному поєднанні автентичного фольклору з різних ре- гіонів України з джазовою, класичною, електронною музикою. У своєму доробку має симфонію для великого оркестру; кантату для тенора, сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру; «Чотири мо- литви до Пресвятої Богородиці» для чоловічого / жіночого хору; музику для фортепіано, скрипки, віолончелі, альту, фагота тощо. Нині композитор здійснює творчо-експериментальні дослідження у ф'южн-овій стилістиці (поєднання джазу, фольку, року, академічної та електронної музики, різноманітних тембральних поєднань) та здійснює творчу реалізацію ф'южн-проекту «Музика Української Землі».
Марчук Євгенія Сергіївна, 1970	Народилася в м. Черкаси, український компози- тор, педагог. Член НСКУ (2011) https://esu.com.ua/ article-64107	Композиторка використовує досягнення новітніх композиторських технологій, водночас нерідко звертається до інтонацій українського пі- сенного та інструментального фольклору, оригінально перевтілюючи їх у композиціях різних жанрів. Співзасновниця Черкаської кіностудії, створює музику до докумен- тальних фільмів, х/ф «Яйце динозавра» (2009, реж. О. Донець). Композиторка є генеральним директором міжнародного фестивалю «Музичні Імпрези України», голова громадської організації «Імпреза Терра». Є. Марчук пише для симфонічного оркестру — Концерт, «Ой я дівчи- на, річенька синя»; для камерного оркестру — «Зимові замальовки»; має в доробку театралізовану п'єсу для флейти, скрипки, контрабаса, форте- піано та ударних — «Подвійні варіації»; мініатюру для 2-х скрипок, альту, віолончелі — «Озеро в бочці»; для фортепіано — Сонату, «На річковому причалі» (цикл), «Хочу бути дорослим» (дитячий цикл для одного та двох фортепіано), фортепіанні п'єси з використанням народних тем та творів М. Леонтовича; твори для скрипки і фортепіано; вокальні цикли; хорові твори тощо.

Таблиця 2

Найвідоміші композитори ХХ–ХХІ ст. вихідці з інших регіонів України, що творили на Черкащині

ПІБ Роки життя / Рік народження	Основні відомості про діяльність	Жанрово-стильова характеристика творчості композитора і її вплив на національний рівень музичної культури
Талах Валентин Костянтинович, 1937–2008	Український диригент, композитор, аранжу- вальник, хормейстер, Заслужений артист України https://uk.wikipedia.org/ wiki/Талах_Валентин_ Костянтинович З 1967 р. працював у Черкаському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка	В. Талах є композитором-шістдесятником. Виходячи з того, що модер- нізм «шістдесятників» як новий напрям модернізму в українській музиці кінця ХХ — початку ХХІ століття проростав у творчості неокласиків та формувався на неоромантичній основі, на нашу думку, В. Талах — ми- тець, який працював у стилі модерн (неоромантична орієнтація). Водночас його творчості притаманні ознаки неофольклоризму, адже він шукав нових способів інтерпретації народнопісенних тем, їх осмис- лення в модерному стильовому контексті. Успішною була діяльність Талаха як театрального музиканта і хормей- стера театру, який знав його особливості й органічно адаптував музику до сценічного дійства. В. Талах писав пісні на слова черкаських поетів. Одна з них — «Черка- си» — є Гімном міста Черкаси. http://surl.li/gmpqi
Пашкевич Анатолій Максимович, 1938–2005	Український диригент, композитор, аранжу- вальник, хормейстер, Народний артист УРСР (1985) https://uk.wikipedia.org/ wiki/Пашкевич_Анато- лій_Максимович http://surl.li/gcubf (с. 116) З 1965 р. працював ди- ригентом-хормейстером та художнім керівником Черкаського державного заслуженого українсько- го народного хору	На нашу думку, стильовою домінантою композитора може вважатись модерна стильова орієнтація композиторів-шістдесятників. Беручи до уваги, що композитор здійснював обробки народних пісень, вважаємо також, що ще одною стильовою орієнтацією був неофольклоризм. Відомі масштабні композиторські роботи митця — фольк-опера «Блудний син», до якої написав лібрето, ораторія «Крик попелу», кантати «Чернігівські дзвони» та «Лебеді материнства». Композитор є також автором понад 200 пісень — символів України. Їх тематика — Україна, матір, рідна хата, хліборобська праця, спомини про війну й чорнобильську трагедію. Знаковими для української пісенної творчості стали пісня-реквієм «Степом, степом» (http://surl.li/gmptj), «Довженкова земля», «У добру го- дину» (усі — на слова М. Негоди), «Батьківщино кохана» й «Виростеш ти, сину» (на слова В. Симоненка), «Мамина вишня», «А мати ходить на кур- ган», «Любисток», «Хата моя, біла хата», «Фронтіві побратими», «Пісня про хліб», «Пісня про Волинь» (усі — на слова Д. Луценка). Він також здійснював обробки народних пісень.
Винокур Олександр Григорович, 1938–2016	Український компози- тор, педагог Член НСКУ (1968) https://uk.wikipedia.org/ wiki/Винокур_Олек- сандр_Григорович http://surl.li/gcuch (с. 354) https://esu.com.ua/ article-34097 З 1961 р. працював ви- кладцем Черкаського музичного училища	У творчості Винокура позначилися провідні тенденції часу, він наді- хався сучасною вітчизняною літературою, створював музику до сучас- них кінострічок та історичних подій, з філософською іронією розповідав про себе та сучасність. Музика композитора не є радикально авангард- ною, але відбиває стильові пошуки та новації часу. Олександр Винокур займався обробками українських народних пі- сень, творами для фортепіано, вокально-симфонічними й симфонічними композиціями, камерними вокальними та інструментальними творами. Українська тематика стала провідною у його творчості: життя народу, іс- торія та сучасність, картини рідної природи, національний побут, образ Тараса Шевченка, широке використання українських народних пісень і фольклорних цитат. Також композитор звертався до ліричних образів автобіографічного характеру, до комедійної і сатиричної тематики. Освоює також сучасну техніку композиції за допомогою комп'ютеру та електронних засобів. У його творчому доробку: опери — «Холодний Яр», «Фауст і мить»; ба- лет «Вони залишилися молодими»; ораторія-вистава «Вінок Кобзареві»; для симфонічного оркестру — «Поема пам'яті Т. Шевченка»; диптих для струнних інструментів; обробки українських народних пісень, а також твори для фортепіано, віолончелі, органа.

Виконавці, маючи вмотивовану любов до музики, присвячують свою діяльність усвідомленню, відтворенню та передачі композиторського задуму. У Черкасах й області є багато видатних виконавців, які є лауреатами міжнародних, всеукраїнських, обласних та міських конкурсів.

В *інфраструктурі музичної культури* Черкащини передусім означимо два коледжі. Це Черкаський музичний фаховий коледж ім. С. С. Гулака-Артемівського та КЗ фахової передвищої освіти «Уманський обласний музичний фаховий коледж ім. П. Д. Демуцького Черкаської обласної ради». Перший відоміший. Очолювана понад 40 років заслуженим працівником культури України В. Хорошим, віддана справі команда фахівців, працюючи у закладі, розташованому на високих кручах Дніпра, оспіваному символом України Т. Шевченком, формує традиції професіоналізму і креативності та надає своїм випускникам крила для творчості й розвитку. У стінах закладу формується музична еліта, здійснюється підготовка висококваліфікованих фахівців для мистецьких закладів вищої освіти, культурно-освітніх установ та інших сфер діяльності не тільки Черкащини, але й України загалом. З моменту його заснування (1961 р.) підготовлено понад 6 тис. спеціалістів, багато з яких відзначено званнями: «Заслужений артист України», «Заслужений діяч мистецтв України», «Заслужений працівник культури України» (Черкаський музичний коледж ім. С. С. Гулака-Артемівського, 2023).

Черкаська обласна філармонія є одним з осередків у сфері культури не лише Черкаської області, а й центрального регіону України. На початку функціонування закладу у його просторій концертній залі, що за своїми акустичними властивостями посідає третє місце в Україні, пролунала світова музична пам'ятка, щемливо-бентежна, лірична й сурова пісня-реквієм «Степом, степом»¹, створена тандемом черкаських митців (композитором А. Пашкевичем, поетом М. Негодою, співачкою О. Павловською, Черкаським народним хором), яка здобуває відгук серед українців, набуває нового прочитання та значення.

Черкаська філармонія відкрила багато відомих Україні й світові імен, народних артистів, хормейстерів і композиторів А. Авдієвського, А. Пашкевича, вокалістів зі світовою славою Р. Кириченко, В. Пивоварова, Л. Монастирську, О. Павловську, Є. Кухарця, В. Бокоча; нарешті, сучасну зірку естради — О. Винника. Нині, продовжуючи кращі культурно-просвітницькі традиції, розвитку музичного мистецтва сприяють Черкаський академічний заслужений український народний хор (художній керівник та головний диригент В. Федас), академічний симфонічний оркестр (художній керівник та головний диригент — заслужений діяч мистецтв України О. Дяченко), інші колективи й солісти.

КЗ «Черкаський академічний український обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка Черкаської обласної ради», пройшовши шлях злетів і випробувань, у 2021 р. відновив свою роботу після пожежі і тривалої реконструкції. У стінах театру проходять музичні вистави; сольні концерти; інструментальні концерти, де слухачі ознайомлюються з різноманітністю джазових стилів: від блюзу до свінгу, від босанови до балади; захоплюють увагу слухача п'єси у виконанні музикантів-віртуозів, звучить авторська музика та пісні. Саме в цьому закладі народилася пісня В. Талаха на слова Олекси Озірного — урочистий музично-поетичний твір, що став Гімном міста², у якому відзначено, що Черкаси як «...колиска звитяги й добра...», тут «...зайнялась державності зоря і славу понесла по всьому світу...». За свою історію колектив театру здійснив понад 450 постановок, 2/3 яких — твори сучасної української та зарубіжної драматургії. До початку повномасштабного російського вторгнення щорічно давалось близько 220 вистав (Черкаський академічний український обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2023).

Черкаський міський Будинок культури ім. Івана Кулика активує творчу та культурно-мистецьку діяльність жителів м. Черкаси, — основний центр місцевої активності, де функціонують різноманітні гуртки: вокальні, інструментальні,

1. <http://surl.li/gmptj>

2. <http://surl.li/gmpqi>

хореографічні тощо. Творчий колектив будинку культури є невід'ємною частиною повсякденної праці колективів художньої самодіяльності та клубів за інтересами.

Палац культури «Дружба народів» є найголовнішим концертним майданчиком області та значним культурним і мистецьким центром міста Черкаси, у якому працюють численні культурно-мистецькі та творчі колективи, серед яких 7 дитячих творчих колективів, які відвідують близько 500 дітей, 4 хореографічні колективи, є також народна вокальна студія «Беліссімо» (Палац культури «Дружба народів», 2023), учасники якої мають у своєму репертуарі велику кількість народних пісень. Серед творчих колективів, що працюють у Палаці культури «Дружба народів», є відомі не лише в Україні, а й за її межами.

Палац культури «Дружба народів» має достатнє технічне оснащення, він добре пристосований для проведення культурних та суспільних заходів — концертів і фестивалів.

Черкаський міський Палац молоді надає послуги соціально-культурного, просвітницького, оздоровчого, розважального спрямування та створює умови для аматорської художньої творчості.

Сучасні виконавці активно використовують соціальні мережі (YouTube, TikTok) для просування своєї творчості. Для визначення рівня їх національної значущості ми зібрали відомості про таких виконавців у таблицю 3 і впорядкували відповідно до кількості переглядів і підписників їхніх каналів.

Таблиця 3

Рейтинг найпопулярніших музичних виконавців Черкащини в соціальних мережах
(станом на 03.04.2023 р.)

№ у рейтингу	Назва гурту / Прізвище виконавця	Музичні твори	Мережа / Сумарна кількість підписників / Сумарна кількість переглядів
1	Гурт «Спів Братів»	“maskva”, «Бахмут», «Чорнобаївка», «Повітряна тривога в Криму», «Ти кнопка», «Миколаїв», «Як ти, Херсоне?», «Превентивний удар», «Контрнаступ», «Конотоп», «Кримський міст», «Зброя, я не таксі!», «Антонівський міст», «Час для розмов пройшов», “Bunker”, «На кораблі», «В городі Херсоні», «Вінниця», «Ірпінь, Гостомель, Буча...», «“Спів Бітлів” від Спів Братів», «Ти знаєш, що ти людина?»...	@SpivBrativ YouTube / 76300 / 14938720 @spiv_brativ TikTok / 188400
2	Фольк-рок гурт «Крутий заміс»	«Вогняний дощ», «Сто один», «Ранок», «Україна», «Мені в житті багато і не треба», «Червона Рута» (COVER), «Молитва за Україну», «Мамина хата», «Чередюю», «Крила», «Біля тополі» (COVER), «Друзі», «Ворони», «Село моє», «Річка», «Свята Покрова», «Різдвяна», «Яр Холодний», «Чигирин», «Мельники», «Стежечка»...	@user-ql1kt4xg7w YouTube / 944 / 215328 @gurt_krutuy_zamis TikTok / 63
3	KAROOKA	«Ой мамо, я вбила орка», «Обіцяй», «Моє небо», «Моя свобода», «Сіяти Світло», «Welcome home», «Парою», «Ти знаєш, що ти людина»	@KAROOKA_Music YouTube / 377 / 77436 @karooka_official TikTok / 1884
4	Гурт «Ефект Метелика»	“Litak”, “Maneken”, “Tuman”, «Білий сніг», “Kozachenki”, «Переможемо». “Divchata”, “Adrenalin”, “Sonce”, «Дельфіни», «Тільки ти», “Russalky”, “Ocean”, “Pid Tvoim Sercem”, “Ptycia-molodycia”, “Tebya mne malo”, “Chaklun”	@user-ve1zw4pw3j YouTube/ 65/ 9737

Висновки. Отже, за результатами дослідження сучасного стану музичної культури Черкащини визначено елементи національного рівня в її структурі:

У музичному вихованні та навчанні загальнонаціонального рівня досягнув *Черкаський музичний фаховий коледж ім. С. С. Гулака-Артемовського*, адже випускниками коледжу є заслужені артисти, діячі мистецтв, працівники культури України, лауреати міжнародних, всеукраїнських, міжрегіональних конкурсів, які вкладають свій талант і здобуті знання до національних скарбниць культури України та світу

До елементів інфраструктури, які мають загальнонаціональне значення, включаємо: *Черкаську обласну філармонію*, де діють два колективи, які мають почесну назву «академічний», мають видатні досягнення в розвитку вітчизняної культури, активно сприяють її входженню до світового гуманітарного простору; та *Черкаський академічний український обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка*, який має визначні результати творчої діяльності, розвиває і примножує кращі традиції національного мистецтва.

До черкаських композиторів національного рівня відносимо тих, хто народився та/або творив на Черкащині, вшанований почесними званнями народних / заслужених артистів України та/або входять до Національної спілки композиторів України, а саме: Є. Марчук, І. Тараненка, В. Николаєва, О. Винокура, А. Пашкевича, В. Талаха, І. Сльоту.

У персональних статтях у Wikipedia, Українській музичній енциклопедії та Енциклопедії сучасної України ці композитори визнані такими, що стали надбанням вітчизняної культурно-мистецької спадщини, а їхня творча діяльність, маючи самостійну художню та наукову цінність, сприяє розвитку національної музичної культури України.

Найпопулярнішим музичним виконавцем Черкащини в соціальних мережах є гурт «Спів братів» (має найвищий рейтинг, який встановлено відповідно до сумарної кількості підписників і сумарної кількості переглядів на платформах YouTube та TikTok).

Перспективи подальших досліджень. Їх ми вбачаємо у визначенні ролі та особливостей музичної культури Черкащини крізь призму загальнонаціональної культури та реакції, означених у цьому дослідженні елементів музичної культури Черкащини загальнонаціонального рівня на гарячу фазу російсько-української війни на основі авторських інтерв'ю з її найвідомішими митцями. У культурологічному плані найцікавішим є визначення зв'язку отриманих матеріалів із соціокультурними особливостями Черкаського регіону та порівняльний аналіз отриманих результатів зі вже визначеними в науковій літературі особливостями музичної культури інших областей України.

Список посилань

- Аблязімова, Е. А. (2014). Музична культура Криму: національні особливості. *Культура народів Причорномор'я*, 267, 148–152.
- Винокур Олександр Григорович. (2022, Червень 4). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Винокур_Олександр_Григорович
- Виткалов, С. В. (2011). *Культурно-мистецьке життя Рівненщини періоду державної незалежності України* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Воронова, Н. С. (2011). Музична культура України XIX століття: типологічні ознаки національної вдачі. *Наука. Релігія. Суспільство*, 4, 73–79.
- Грабовський, В. С. (2018). Марчук Євгенія Сергіївна. У І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Ред.). *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-64107>
- ЕФЕКТ МЕТЕЛИКА: офіційний канал гурту. (б.д.). *About* [YouTube-канал]. Отримано Квітень 3, 2023, з <https://www.youtube.com/@user-ve1zw4pw3j/about>

- Каплієнко-Ліук, Ю. В. (2022). *Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Кияновська, Л. О. (2000). *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Кобрин, Н. (2009). Українська музична культура Галичини в роки Першої світової війни. *Схід*, 8 (99), 16–21.
- Кузьмінський, І. (2018). Музична культура Перемишльської та Сяноцької земель у XVI — першій XVII століть. *Український історичний збірник*, 20, 42–52.
- Литвиненко, А. І. (2006). *Музична культура Полтавщини XIX — початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Маркотенко, М. І. (2005). Винокур Олександр Григорович. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Ред.). *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-34097>.
- Муха, А. (2006). Винокур Олександр Григорович. У Г. Скрипник, А. Калениченко, & І. Сікорська (Ред.). *Українська музична енциклопедія*. (Т. 1, с. 354). Видавництво ІМФЕ. https://musicinukrainian.files.wordpress.com/2020/11/ukrainska_muzyczna_entsyklopediia_tom_1.pdf
- Негребецька, О. (2012). Ціннісний контекст музичної культури. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки, 107 (2), 38–45.
- Палац культури «Дружба народів». (2020, Листопад 20). В *Вікіпедія*. <http://surl.li/glstz>
- Пашкевич Анатолій Максимович. (2023, Квітень 16). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Пашкевич_Анатолій_Максимович
- Сергеєва, Л. (2018). Пашкевич Анатолій Максимович. У Г. Скрипник, А. Калениченко, & І. Сікорська (Ред.). *Українська музична енциклопедія*. (Т. 5, с. 116–117). Видавництво ІМФЕ. <http://surl.li/gcubf>
- Сікорська, І. (2016). Ніколаєв Вадим Борисович. У Г. Скрипник, А. Калениченко, & І. Сікорська (Ред.). *Українська музична енциклопедія*. (Т. 4, с. 259). Видавництво ІМФЕ. <http://surl.li/gcuak>
- Скуратовська, О. В. (2021). Ніколаєв Вадим Борисович. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Ред.). *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-74277>.
- Слабченко, М. О. (2011). *Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець XIX — початок XX століть)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Сльота Іван Михайлович. (2023, Березень 26). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Сльота_Іван_Михайлович
- Талах Валентин Костянтинович. (2022, Квітень 1). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Талах_Валентин_Костянтинович
- Тараненко Іван Іванович. (2021, Лютий 7). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Тараненко_Іван_Іванович
- Фільц, Б. (2016). Олійник Орест Михайлович. У Г. Скрипник, А. Калениченко, & І. Сікорська (Ред.). *Українська музична енциклопедія*. (Т. 4, с. 414). Видавництво ІМФЕ. <http://surl.li/gcuak>.
- Фільц, Б. М. (2022). Олійник Орест Михайлович. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Ред.). *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-76503>
- Фольк-Рок Гурт «Крутий Заміс». (б.д.). *Home* [youtube-канал]. YouTube. Отримано Квітень 3, 2023, з <https://www.youtube.com/@user-qlkt4xg7w/featured>
- Черкаська обласна державна адміністрація. (2022, Липень 13). *Культура*. <https://ck-oda.gov.ua/kultura/>
- Черкаський академічний український обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. (2023, Травень 12). В *Вікіпедія*. <http://surl.li/ggdly>
- Черкаський музичний коледж ім. С. С. Гулака-Артемівського. (2023, Квітень 10). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Черкаський_музичний_коледж_ім._С.С._Гулака-Артемівського
- Bebak, M. (2020). *Kultura muzyczna w klasztorze bonifratrów w krakowie w XVII i XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych (The musical culture in the monastery of the brothers hospitallers of St. John of God in seventeenth- and eighteenth-century Kraków in light of the sources)*. *Roczniki Humanistyczne*, 68 (12), 59–72. DOI: <https://doi.org/10.18290/rh206812-4>
- Gurt_krutuy_zamis*. [[@gurt_krutuy_zamis](https://www.tiktok.com/@gurt_krutuy_zamis)]. (n.d.). [TikTok profile]. TikTok. Retrieved April 3, 2023, from https://www.tiktok.com/search?q=%40gurt_krutuy_zamis%20&t=1680625423169

- Julia Jaroshenko [@karooka_official]. [TikTok profile]. TikTok. Retrieved April 3, 2023, from https://www.tiktok.com/@karooka_official
- KAROOKA Official. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved April 3, 2023, from <https://www.youtube.com/channel/UCZJDFqpMaWGCNEdCPP6vsA>
- Spiv Brativ. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved April 3, 2023, from <https://www.youtube.com/channel/UCZeSaLox3WjMF2oFn8Xj06g>
- spivbrativ. [@Spiv_brativ]. (n.d.). [TikTok profile]. TikTok. Retrieved April 3, 2023, from https://www.tiktok.com/search?q=%40spiv_brativ&t=1680625165125

References

- Abliazimova, E. A. (2014). Musical culture of Crimea: national peculiarities. *Kul'tura narodov Prichernomor'ja*, 267, 148–152. [In Ukrainian].
- Vynokur Oleksandr Hryhorovych. (2022, June 4). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Винокур_Олександр_Григорович. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2011). *Cultural and artistic life of Rivne region during the period of state independence of Ukraine* [PhD thesis, Kyiv National University of Culture and Arts]. [In Ukrainian].
- Voronova, N. S. (2011). Musical culture of Ukraine in the XIX century: typological features of the national character. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo*, 4, 73–79. [In Ukrainian].
- Hrabovskiy, V. S. (2018). Marchuk Evheniia Serhiivna. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, & M. G. Zhelezniak (Eds.). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-64107>. [In Ukrainian].
- EFFECT METELIKA: official channel of the band. (n.d.). *About* [YouTube channel]. Retrieved April 3, 2023, from <https://www.youtube.com/@user-ve1zw4pw3j/about>. [In Ukrainian].
- Kapliienko-Iliuk, Y. V. (2022). *Musical art of Bukovyna: stylistic paradigms of composer's creativity of the XIX–XXI centuries* [Doctor of Arts thesis, A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy]. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2000). *Stylistic Evolution of Galician Musical Culture of the XIX — XX Centuries* [Abstract of Doctor of Arts thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [In Ukrainian].
- Kobryn, N. (2009). Ukrainian musical culture of Galicia during the First World War. *Skhid*, 8 (99), 16–21. [In Ukrainian].
- Kuzminskiy, I. (2018). Musical culture of Przemyśl and Sianocki lands in the XVI — early XVII centuries. *Ukrainskyi istorychnyi zbirnyk*, 20, 42–52. [In Ukrainian].
- Lytvynenko, A. I. (2006). *Musical culture of Poltava region in the XIX — early XX centuries in the aspects of regional source studies*. [PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [In Ukrainian].
- Markotenko, M. I. (2005). Vynokur Oleksandr Hryhorovych. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, & M. G. Zhelezniak (Eds.). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-34097>. [In Ukrainian].
- Mukha, A. (2006). Vynokur Oleksandr Hryhorovych. In H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, & I. Sikorska (Eds.). *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. (Vol. 1, p. 354). IMFE Publishing House. https://musicinukrainian.files.wordpress.com/2020/11/ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf. [In Ukrainian].
- Nehrebetska, O. (2012). Value context of musical culture. *Naukovi zapysky [Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]*, 107 (2), 38–45. [In Ukrainian].
- Palats kultury “Druzhiba narodiv”. (November 20, 2020). In *Wikipedia*. <http://surl.li/glstz>. [In Ukrainian].
- Pashkevych Anatolii Maksymovych. (April 16, 2023). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Пашкевич_Анатолій_Максимович. [In Ukrainian].
- Serhieieva, L. (2018). Pashkevych Anatolii Maksymovych. In H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, & I. Sikorska (Eds.). *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. (Vol. 5, pp. 116–117). IMFE Publishing House. <http://surl.li/gcubf>. [In Ukrainian].
- Sikorska, I. (2016). Nikolaiev Vadym Borysovyeh. In H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, & I. Sikorska (Eds.). *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. (Vol. 4, p. 259). IMFE Publishing House. <http://surl.li/gcuak>. [In Ukrainian].
- Skuratovska, O. V. (2021). Nikolaiev Vadym Borisovych. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, & M. G. Zhelezniak (Eds.). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-74277>.
- Slabchenko, M. O. (2011). *Musical culture of Kherson region in the context of regional cultural processes (late XIX — early XX centuries)* [PhD thesis, National Academy of Arts and Culture Management, National Academy of Arts and Culture]. [In Ukrainian].
- Slota Ivan Mykhailovych. (March 26, 2023). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Сльота_Іван_Михайлович. [In Ukrainian].

- Talakh Valentyn Kostiantynovych. (April 1, 2022). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Талах_Валентин_Костянтинович. [In Ukrainian].
- Taranenko Ivan Ivanovych. (February 7, 2021). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Тараненко_Іван_Іванович. [In Ukrainian].
- Filts, B. (2016). Orest Mykhailovych Oliinyk. In H. Skrypyk, A. Kalenychenko, & I. Sikorska (Eds.). *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. (Vol. 4, p. 414). IMFE Publishing House. <http://surl.li/gcuak>. [In Ukrainian].
- Filts, B. M. (2022). Orest Oliinyk. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, & M. G. Zhelezniak (Eds.). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-76503>. [In Ukrainian].
- Folk-rock band “Krutyy Zamis” (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved April 3, 2023, from <https://www.youtube.com/@user-qt4xg7w/featured>. [In Ukrainian].
- Cherkaska oblasna derzhavna administratsiia. (2022, July 13). *Culture*. <https://ck-oda.gov.ua/kultura/> [In Ukrainian].
- Cherkaskyyi akademichnyi ukrainskyi oblasnyi muzychno-dramatychnyi teatr im. T. H. Shevchenka. (May 12, 2023). In *Wikipedia*. <http://surl.li/ggdly>. [In Ukrainian].
- Cherkaskyyi muzychnyi koledzh im. S. S. Hulaka-Artemovskoho. (April 10, 2023). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Черкаський_музичний_коледж_ім._С.С._Гулака-Артемовського. [In Ukrainian].
- Bebak, M. (2020). Kultura muzyczna w klasztorze bonifratrów w krakowie w XVII i XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych (The musical culture in the monastery of the brothers hospitallers of St. John of God in XVII and XVIII centuries Kraków in light of the sources). *Roczniki Humanistyczne*, 68 (12), 59–72. DOI: <https://doi.org/10.18290/rh206812-4>. [In Polish].
- Gurt krutyy zamis*. [[@gurt_krutuy_zamis](https://www.tiktok.com/@gurt_krutuy_zamis)]. (n.d.). [TikTok profile]. TikTok. Retrieved April 3, 2023, from https://www.tiktok.com/search?q=%40gurt_krutuy_zamis%20&t=1680625423169. [In Ukrainian].
- Julia Iaroshenko* [[@karooka_official](https://www.tiktok.com/@karooka_official)]. [TikTok profile]. TikTok. Retrieved April 3, 2023, from https://www.tiktok.com/@karooka_official. [In Ukrainian].
- KAROOKA Official. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved April 3, 2023, from <https://www.youtube.com/channel/UCEzJDFqpMaWGCNEdCPP6vsA>. [In Ukrainian].
- Spiv Brativ. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved April 3, 2023, from <https://www.youtube.com/channel/UCZeSaLox3WjMF2oFn8Xj06g>. [In Ukrainian].
- spivbrativ*. [[@spiv_brativ](https://www.tiktok.com/@spiv_brativ)]. (n.d.). [TikTok profile]. TikTok. Retrieved April 3, 2023, from https://www.tiktok.com/search?q=%40spiv_brativ&t=1680625165125. [In Ukrainian].

Хлебніков П. Ю., здобувач вищої освіти за третім (освітньо-науковим) рівнем — доктор філософії першого року денної форми здобуття освіти зі спеціальності 034 «Культурологія», Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Khlebnikov P., student of the third (educational and scientific) level — Doctor of Philosophy of the first year of full-time education in the specialty 034 “Cultural Studies”, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 14.02.2023

https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.09*

УДК 793.33.03(8=134)(045)

ВПЛИВ ІСТОРИЧНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВИТОКІВ НА ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ ЕМОЦІЙНОЇ СКЛАДОВОЇ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

М. М. Берднік

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

M. Berdnik

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-2856-8285>

М. М. Берднік. Вплив історичних хореографічних витоків на формування змісту емоційної складової латиноамериканського бального танцю

Досліджено латиноамериканську бальну хореографію в історико-культурному розрізі, аналітично-порівняльному аспекті емоційної складової бального танцю минулого та сучасного. Проаналізовано витоки стилістичного розвитку бальної хореографії й зосереджено увагу на глибинному, якісному розумінні, виконанні історико-естетичної риси та емоційності в характері сучасного бального танцю.

Ключові слова: хореографія, бальний танець, латиноамериканський танець, соціальні танці, мистецтво, культура.

M. Berdnik. The impact of historical choreographic origins on forming emotional content in Latin American ballroom dance

Modern ballroom dance is actively developed as a sport whereas the art of dancing, which is characterized by emotions, is disappearing now. The causes are dealt with the low level of performing Latin American ballroom dance as an art and the necessity to develop the origins of this dance. It is also important to perform a particular Ballroom dance emotionally considering its historical roots.

It is fact that now the great number of competitive dance couples give a lot of attention to the physical training of choreographic compositions with a large number of acrobatic tricks and little respect to the aesthetic aspects of dance. Otherwise, they simply do not know how to express the depth of the emotional content of the dance. Dance couples are lack of understanding how to perform a particular ballroom dance. The issue

of this study is relevant in Latin American ballroom dance studies as well as should be solved by experienced instructors and their desire to show dancers the importance of aesthetically emotional aspects of dance.

The purpose of this study is to explore the historical origins and stylistic features of Latin American ballroom dance which became the basis of modern Latin American ballroom dance.

The methodology. The author provides an analysis of specific features of the Latin American ballroom dance.

The results. It is shown that according to the history of the origin and standardization of ballroom dance each dance has its own unique style and characteristics as well as its individual emotional features. Cha-cha-cha is characterized by easy flirtation and pleasure. Samba is a dance of celebration, ardour and expression. Rumba is full of passion, impressing and love. Pasodoble is emotional and dramatic-theatrical dance. Jive is light, cheerful and carefree. And these are general features of the emotional and aesthetic component of dance that are very desirable to see in dance and experience them together with the performers.

The scientific novelty. An attempt is made in this paper to show the presence of historical stylistic and emotional features of the Latin American ballroom dances, which are danced as a competition all over the world, are not sufficiently developed in the performance skills of the dancer. Ballroom dances have diverse origins, rhythms, tempos and aesthetics, but have one thing in common: they are all danced emotionally.

A recommendation for further research is the perspective of improving the methodology of teaching the emotional component of Latin American ballroom dance by suggesting the development of aspects such

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

as: active ways of spreading information about the importance of the creative, emotional component of dance (e.g. seminars, master classes), teaching acting skills, developing training exercises for performing the emotional part of the dance, and conducting research in sports psychology.

The practical significance. The material of this article can be used in the practical activities of choreographers, ballroom dance performers and Latin American ballroom dance competition dancers.

Keywords: *choreography, ballroom dance, Latin American ballroom dance, social dance, art, culture.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний бальний танець активно розвивається в напрямку спорту, втрачаючи мистецьку складову, що міститься в певному емоційному забарвленні танцю. Це зумовлено низьким рівнем виконання латиноамериканського бального танцю в плані мистецтва та необхідністю розкриття стилістичних витоків танцю, зокрема правильної передачі емоційної складової танцю з урахуванням його історичних особливостей. Цей аспект досліджено недостатньо широко, він є актуальним передусім для хореографів, викладачів бального танцю та конкурсних танцюристів латиноамериканського бального танцю.

Постановка проблеми полягає в тому, що:

- значна кількість конкурсних танцювальних пар нині багато приділяє уваги фізичній підготовці хореографічних композицій з насиченості акробатичними навантаженнями та мало приділяє уваги естетичній складовій танцю;
- танцівники просто не знають, як висловити глибину емоційної шкали характерних особливостей танцю у зв'язку з браком розуміння того, що та як необхідно передати в певному танці.

Остання проблема достатньо поширена і має вирішуватися викладачем з високим рівнем знань та прагненням донести вагому складову естетично-емоційного напрямку до танцюриста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти бального танцю досліджувало багато науковців, серед них слід означити таких, як Т. С. Павлюк, Т. О. Благова, О. М. Вакуненко та ін. У своїх працях вони означували витоки історико-побутового танцю загалом,

спортивного бального танцю, здійснювали панорамне дослідження жанрово-стилістичних процесів у бальній хореографії, досліджували становлення та розвиток танцювальних ритмів, уточнювали специфічні аспекти функцій бальної хореографії, але на темі глибинного розуміння емоційного змісту бального танцю не акцентували, і саме це становить наукову новизну цього дослідження.

Мета статті — дослідити та проаналізувати витоки й стильові особливості латиноамериканських танців, на основі яких пізніше виникли сучасні латиноамериканські бальні танці; акцентувати на проблемах бального танцю як на мистецькому феномені, а не як на спортивному явищі; привернути увагу викладачів, хореографів, танцюристів на необхідності підвищення культурно-естетичної глибини сприйняття танцю глядачем, зміненні рівня виконання танцю в цілому, базуючись на глибині розуміння емоційної складової танцю.

Виклад основного матеріалу дослідження. У статті «До проблеми оновлення навчальної дисципліни “Теорія і методика викладання латиноамериканського бального танцю”» (2015) Д. Д. Базела аналізує стан методичного забезпечення цієї навчальної дисципліни та акцентує на структуризації інформації відповідно до міжнародних стандартів виконання фігур, створенні варіацій, підготовці фахівців, котрі знають цю галузь у світлі спортивних канонів загалом, що безперечно надзвичайно важливо в розвитку методики викладання латиноамериканського бального танцю. Але так само науковець зазначає: «Однак, з часом виникла потреба у перегляді методики викладання, яка не відповідала сучасному рівню розвитку латиноамериканського бального танцю та світовій практиці викладання бального танцю» (там само, с. 341). На нашу думку, це надзвичайно слушне твердження, і в методиці викладання слід розширити вектор викладання — під час виконання танцю слід зважати на мистецтво, а саме на глибинне розуміння мистецької, творчої, душевної риси танцю.

Т. О. Благова (2019), ретельно аналізуючи хронологію становлення бальної хореографії, у статті «Етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці»

зазначила: «Теоретичні праці зосереджувалися передусім на техніці танців “благодійних” (придворних бальних)» (там само, с. 8). Відповідно до цього можна виснувати: за давніх часів тривалий період концентрація інформації про танці зосереджувалась у межах стандартизації танцювальних основ (рухів, техніки виконання), методичне забезпечення, яке мало на меті підвищення рівня розуміння танцю загалом, не було поширеним. Це також свідчить, що рівень мистецтва танцю слід підвищувати в плані як методики, так і безпосереднього виконання на майданчику.

Для того щоб вирішити цю проблему, слід розглянути походження та стилістичні витоки кожного з бальних латиноамериканських танців (самба, румба, ча-ча-ча, пасадобль, джайв) окремо, акцентуючи на характерних емоційних складових.

Самба — символ національної ідентичності бразильців. Уважається бразильським танцем, але в XVI ст. португальці «імпортували» багато рабів з Анголи та африканських країн, котрі привезли свої танці до Бразилії. «Як засвідчують історики, популярною на той час серед рабів були саме емболада (*Embolada*) та батюка (*Batuque*)...» (Вакуленко, 2015, с. 28). Ці танці європейці вважали непристойними, оскільки вони передбачали контакт оголених частин тіла.

«Походження назви “самба” достеменно невідомо, хоча слово “zambo” означає “дитина негра і місцевої (бразильської) жінки” (мулат)» (Павлюк, 2013, с. 98).

Складніший танець виник у 1830 р., і він поєднував прості фігури афро-американських танців з поворотами тіла з лінді хоп (*lindy hop*). Коли багато танців, завезених до Бразилії, асимілювалися з бразильськими танцями того часу, саме тоді й виник танець, який вважається бразильською самба.

Перші школи самби налічували до 50 осіб, а майданчиком для виступів ставали вулиці, на яких відбувались карнавальні свята.

Згодом виникли різновиди цього танцю народного походження:

- *самба де роду* (кругова самба) — імпровізований афро-бразильський танець штату Баїя;
- *міська самба каріока* — виникла на основі попереднього виду самби;

- *самба ну пе* — танець, що виконується танцівницями на незвичайному фургоні під час карнавалів;
- *самба аше* — танець, який виконується соло або групами і поєднує рухи гімнастики та самби ну пе;
- *самба реггей*. Музика реггі є найпопулярнішою версією цієї самби, сам танець зародився в бразильському штаті Баїя;
- *самба де гафійєра* — танець, у якому є елементи машише та трюкові рухи з рок-н-ролу;
- *самба пагоди* — танець, який нагадує самбу де гафійєра; не має рухів з гімнастики та виконується за близького розташування в парі.

Самба має багато рухів, запозичених з машише, який заборонявся у зв'язку з наявністю еротичних елементів. Слід зазначити, що сексуальна відвертість, характерна для самби, властива танцю таррашінья, який є різновидом кізомби. Справжня природа самби — це веселощі та флірт. Рухи з різними інтерпретаціями супроводжуються рухами стегон. Танець здобув світову популярність завдяки бразильським карнавалам.

Самба, постійно змінюючись, не втратила головне: свято, веселощі, флірт, запальність, грайливість, сексуальну відвертість, пристрасть, експресію.

Розглянемо такі не менш важливі і популярні танці, як, наприклад, *румба*. *Цей кубинський парний танець має африканське коріння. Особливості, якими він відрізняється, — плавні еротичні рухи, сексуальна пантоміма. Румба — танець африканців, завезених на Кубу.*

Румба з'явилася в Гавані на початку XIX ст., поєднавшись з європейським контрдансом. Саме слово іспанською означає «напрямок», назва танцю, можливо, походить від назв танцювальних колективів тих років. Латинські мелодії та африканські ритми є джерелами цього танцю, який має й іншу назву — «танець кохання», що пов'язується з особливістю виконання танцювальних рухів: чоловік рухається вперед за дівчиною в пошуках випадкового зіткнення з партнеркою, а вона намагається цього уникнути. Під час цього танцю дама є мішенню залицяння, намагається утримати сексуальний погляд партнера.

З подачі П. Лавеля, англійського викладача танців, румба в Європі набула надзвичайно чуттєвого романтичного, ліричного та еротичного наповнення і його виконання характеризувалося тим, що у відповідь на пристрасний сексуальний рух партнерки партнер танцювальними рухами доводив свої мужність, домінування та демонстрував свої почуття до неї.

Румба вирізняється найглибшим емоційним наповненням серед бальних танців, вона передає дух латинської музики й хореографії. Під час її виконання особливий естетичний ефект виникає в результаті поєднання яскраво вираженої еротичності танцю та музики. Румба на початку свого існування відіграла роль весільного танцю і означувала сімейні відносини. Музика, яка супроводжує танець, базується на кубинських музичних стилях. На сучасному етапі румба набула форми сексуально агресивного домагання чоловіком і захисних рухів жінки.

Також, крім експансивної, сексуальної кубинської румби, існує американська румба зі стриманішими рухами та стилем. Цей варіант набув поширення по всьому світу, його виконує багато людей.

Після Першої світової війни виник танець *сон*, пізніше — повільніший *дансон* (незвичайний танець, який виконують дрібними кроками, для чого партнери ледь відставляють стегна, але обережно згинають та розгинають ноги, демонструючи їхню витонченість).

Таким чином, можна зазначити, що в румбі є граційність, еротичні рухи, залицяння, пристрасність, чуттєвість, стриманість, чарівність відносин чоловіка та жінки, ліричність. Саме тому можемо сміливо стверджувати: цей танець — про кохання.

Окрім румби, поширеною є *ча-ча-ча* — танець, який становить різновид музичного виконання популярного гаванського танцю. Музична інтерпретація до виконання *ча-ча-ча* базується на звучанні ритму, який поєднував мамбу і румбу. Пізніше цей варіант оформився в окремий танець *ча-ча-ча*, передусім завдяки англійцю П. Лавелю, який виділив цей різновид румби в окремий танець, стандартизувавши та поширивши його.

Як стверджують науковці, існує декілька версій походження слова *ча-ча-ча*: «1) <...> від назви рослини, стручки якої називали “ча-ча”, а виготовляли з них музичні інструменти, своєрідні брязкальця, що відбивали ритм; 2) трансформативний варіант кубинського танцю *гуарача* — мамбо з гуеро-ритмом» (Вакуленко, 2015, с. 27).

Нині *ча-ча-ча* — самодостатній та повноцінний хореографічний танець, один з найвідоміших і найпопулярніших латиноамериканських танців. Його особливостями є безтурботність, веселість та розкутість, зацікавленість одне одним, грайливість, задержуватість і легкий флірт.

Пасодобль — це іспанський народний танець, який демонструє різні сторони життя іспанців. Йому не притаманна половинчастість та розслабленість, він ґрунтується на боях биків, субкультурі фламенко, танці хабанера. Розглянемо ці напрями докладніше.

Бій биків. *Пасодобль* частково базується на концепції кориди. Музика є процесією перед коридою. Партнер зображується у вигляді тореро, а партнерка — це червона тканина, іноді інший тореро, рідко — бик. «Конкурсний варіант *пасодобля* виконується з високо піднятою грудною клітиною, широко розпрямленими і опущеними плечима. Голова повернута вбік та злегка нахилена вперед і вниз» (Павлюк, 2013, с. 98).

Фламенко — один із символів Іспанії, що має першорядне значення для танцювальної культури; це напрямок мистецтва, який становить поєднання танцювального, вокального та музичного жанру. Одними із значущих цінностей культури фламенко є поняття свободи й боротьби, які зливаються з ліричним протестом проти несправедливості й гноблення.

Особливість цього танцю полягає в його імпровізації, складності та експресивності, він — результат складної композиції, незвичайного ритму, специфічної техніки виконання, а також експресивності та емоційної насиченості.

Хабанера — старовинний витончений іспанський народний танець, який походить з Куби і згодом поширився в Іспанії та в інших країнах. Мелодична лінія емоційно ніжна, відкрита, солодка, елегантна водночас, зазвичай містить синкопи та тріолі. Генетично цей танець походить

від європейського контрдансу, завезеного на Кубу наприкінці XVIII ст. Хабанера міцно укорінилася в Іспанії, а потім і в решті Європи.

Хабанера, як і контрданс, є колективним парним танцем з початковим розташуванням танцюристів у дві шеренги та послідовністю виконання зазначених фігур.

Бій биків, субкультура фламенко, танець хабанера надали пасодоблю сюжетну лінію, характер, стиль, образ, дуже багато рухів. «Хореографія пасадобля відповідає мелодії іспанського танцю “Esprana Cani”, який має три музичні акценти. Ці акценти створюють драматичний, захоплюючий характер танцю» (Павлюк, 2013, с. 98).

У сучасності в постановці хореографії простежується три варіанти сюжетних ліній: тореадор-плащ, тореадор-бик, флірт чоловіка та жінки.

Пасодобль — емоційно напружений, граціозний, драматичний, елегантний, іноді з фліртом та театральністю дій танець.

Джайв виник у 1940 р. в Америці. Цей танець афро-американського походження. «Слово “jive” схоже на південноафриканське слово “jev”, що означає “говорити зневажливо”. Подібне значення “jive” має у негритянському слензі — “брехня, хитрість”; хоча можливе походження від англійської “jibe” (“насмішка”). Слово “jive” має також інші сленгові значення: “дешевий товар”, “марихуана”, “крутий секс”» (Павлюк, 2013, с. 99).

Джайв має своїх попередників — це стилі, які зародилися кілька століть тому та є кінцевою складовою більше десятка різноманітних афро-американських чи американських танців: cakewalk, ragtime, повільний свінг, швидкий свінг, чарльстон, boogie-woogie, black bottom, lindy hop, be-bop, rock, twist, jitterbug, hustle. Більшою мірою до нього увійшли рухи зі швидкого свінгу та з повільного свінгу, також з танців рок-н-рол і джіттербаг.

Музика до танцю джайв мала назву регтайм. Безсумнівно, цей афро-американський танець, який супроводжувався енергійною музикою, різко контрастував зі стриманими танцями білих Великого Лондону та Сполучених Штатів Америки.

Джайв за свою історію змінювався багато разів:

- 1910 р. — від регтайму до свінгу;
- 1920-ті рр. — через лінді-хоп;
- від 1940-х рр. до року;
- 1950 рр. — бугі;
- 1960 рр. — бі-боп.

Згодом, після бі-бопу, танець зміг набути контурів сучасного джайву.

У зв'язку з характерними атлетичними рухами, стрибками та ризикованими підйомами, цей танець деякий час був заборонений у бальних залах.

Нині джайв виконують у двох стилях: міжнародний та свінг. Досить часто можна помітити форму виконання джайву, в якій у різних постанях поєднуються обидва стилі.

У цьому танці надзвичайно багато складних елементів — рок-н-ролу та джіттербага. Він швидкий, іскрометний, енергійний, легкий, веселий, безтурботний та яскравий.

Т. С. Павлюк зазначав: «У дослідженнях психічних механізмів художнього вираження й сприйняття танцю (С. Волконський, О. Всеволодська-Голушкович, Ю. Зверев, Н. Рубштейн), існує підтвердження такої позиції, — на їх думку, найголовнішою рисою танцю є його емоційна атмосфера, завдяки якій послаблюється приборкується психічне збудження» (Павлюк, 2008, с. 102).

Висновки. Отже, розглянувши виникнення та стандартизування бальних танців, можна зазначити, що кожен танець має неповторний стиль та особливість, індивідуальну емоційність: ча-ча-ча — легкий флірт і безтурботність, самба — свято, запальність, експресія, румба — пристрасть, чуттєвість, кохання, пасодобль — емоційне напруження, драматична театральність, джайв — легкість, веселість, безтурботність. І це саме ті елементи емоційно-естетичної складової танцю, які, на нашу думку, мають переважати в танці, та які слід переживати разом із виконавцями.

Дослідження хореографічних витоків виявило наявність історичних стилістично-емоційних ознак до кожного латиноамериканського бального танцю, які на сучасному етапі розвитку конкурсного танцю недостатньо розвинені у

виконавчій майстерності танцівника. Ці елементи потрібно виховувати, оскільки танець — це справжнє життя, а не лише набір фізичних рухів. Сучасним практикам-хореографам слід реалізувати мету цього дослідження — розвивати поглиблену емоційно-естетичну складову бальної хореографії.

Перспективи подальших досліджень полягають у вдосконаленні методики викладання

емоційної складової латиноамериканських бальних танців, розвитку таких аспектів, як: активні способи поширення інформації про важливість творчої, емоційної складової танцю (наприклад, семінари, майстер-класи), навчання акторській майстерності, розробка тренувальних вправ для виконання емоційної частини танцю, проведення досліджень із психології спорту.

Список посилань

- Базела, Д. Д. (2015). До проблеми оновлення навчальної дисципліни «Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю». *Мистецтвознавчі записки*, 27, 337–343.
- Благова, Т. О. (2019). Етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2, 3–13.
- Вакуленко, О. М. (2015). П'єр Цурхер-Марголе — фундатор стандартів латиноамериканської програми бальних танців. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 25–30.
- Павлюк, Т. С. (2013). Жанрово-стильова еволюція бального танцю ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (1), 95–101.
- Павлюк, Т. С. (2008). Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 12, 98–109.

References

- Bazela, D. D. (2015). On the problem of discipline update “Theory and methods of teaching Latin American ballroom dance”. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 27, 337–343. [In Ukrainian]
- Blahova, T. O. (2019). Stages of professionalization of ballroom dance choreography in historical-cultural dynamics. *Aktualni pyannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*, 1–2, 3–13. [In Ukrainian]
- Vakulenko, O. M. (2015). Pierre Zurcher-Margole — fundator standartiv latynoamerykanskoï prohramy balnykh tantsiv. *Visnyk KNUKiM. Seriiia “Mystetstvoznavstvo”*, 33, 25–30. [In Ukrainian]
- Pavliuk, T. S. (2013). Genre-stylish evolution of ballroom dance of the XX century. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (1), 95–101. [In Ukrainian]
- Pavliuk, T. S. (2008). Conformities to the law and mechanisms of evolution of ballroom dance as one of the types of choreography. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 12, 98–109. [In Ukrainian]

Берднік М. М., викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Berdnik M., lecturer, Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 07.03.2023

РЕЦЕПЦІЇ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНИЙ ТВІР» У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

I. Ю. Коновалова

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

I. Konovalova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-0133-1816>

I. Ю. Коновалова. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі

Визначено рівні осягнення концепту «музичний твір» у сучасній музикології та детермінанти множинності конотацій його онтологічної й феноменологічної специфіки в міждисциплінарному просторі гуманітаристики. Розглянуто смислові трансформації поняття «музичний твір» у музичній культурі др. пол. ХХ ст. та поставангардних явищ композиторської творчості (інсталяцій, перформансів, «відкритих» композицій тощо, з їх інтенцією до унікально-моментального вираження досвіду). Висвітлено нові підходи до рецепції поняття і явища «музичний твір» та його сучасних модифікацій. Запропоновано герменевтико-феноменологічний підхід до комплексного розуміння музичного твору, що вможлиблює багаторівневість його експлікації як продукту духовного виробництва і процесу / результату діяльності суб'єктів творчості (автора і виконавця), артефакту культури, носія художнього смислу (музичного смислообразу) і ціннісного контексту.

Ключові слова: музичний твір, концепт, музична універсалія, теоретична музикологія, рецепція.

I. Konovalova. Receptions of the “piece of music” concept in the modern scientific discourse

The article is devoted to disclosure of multilevel comprehension of the “piece of music” concept in the modern musicology and determinants of the multiplicity of connotations of its ontological and phenomenological specifics in the interdisciplinary space of the humanities.

The purpose of the article — to determine the specifics of reception of the “piece of music” concept and phenomenon in the modern scientific discourse.

The methodology of research is complex and based on the comparative, cultural, art historical scientific approaches, fundamentals of systematic and analytical, phenomenological, descriptive and terminological methods of analysis with the use of musicological methodological tools.

The results. The notional transformations of the “piece of music” concept in the musical culture of the second half of the XX century are studied and on the basis of systematization of modern trends and levels of analytics of the “piece of music” concept, generated in the humanistic and musicological area, new approaches to reception of the same concept and phenomenon (thesaurus, language and semiotic, discursive, communicative and psychological) are outlined. The cultural ambivalence of the music work phenomenon, the multilayered process of objectification of the artistic information, contained herein and presented in the intonation and figurative form, are disclosed.

The scientific novelty of the article pertains to application of a hermeneutic and phenomenological approach to explication of the piece of music and its post-avant-garde modifications (installations, performances, “open” compositions etc., with their intension for unique and momentary expression of experience and unscriptedness in traditional frameworks of music opuses), constituting different manifestations and facets of an integral and multifaceted phenomenon of the music work and determination of its hypostasis as an artifact of culture, result of spiritual production, process/deliverables of the creator’s activities (author and performer), carrier of an artistic meaning (musical semantic image) and value context.

It is emphasized that the ontological and existential nature of the music work, its functional and notional polyphony, the focus of the world images and the author image in its artistic fabric make it possible to consider it in the multiplicity of perspectives (philosophical and aesthetic, phenomenological, axiological, communicational and psychological, creative and practical, artistic and semantic, individual and personal, semiotic interpretation) and research paradigms.

The practical significance of the scientific intelligence lies in a possibility to apply the hermeneutic and phenomenological approach in the further development of the problems of a music work and involvement of

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

the findings in the musical and pedagogical areas, in the training courses “musical aesthetics”, “philosophy of music”, “musical interpretation”, “analysis of music works” etc.

Keywords: *piece of music, concept, musical universal, theoretical musicology.*

Постановка проблеми. Глобальна зміна генеральної парадигми європейської професійної музики, що відбулася в добу Новітнього часу та яка віддзеркалила кардинальні зрушення у сформованій картині світу, суттєво вплинула на систему усталених естетичних уявлень, детермінувавши трансформаційні процеси в царині композиторської творчості. Іntenція художньої свідомості митців на радикальну новаційність у сфері звукоакустичного світомоделювання, часопросторної організації музики зумовлює формування нових алгоритмів тлумачення музичних універсалій та створює передумови для переосмислення проблеми музичного твору, що є «грандіозною у своїй духовно-евристичній потенції» (Суханцева, 2000). Загострення питання експлікації музичного твору у зв'язку з його модифікаціями в сучасній культурі та необхідність перегляду дефініції цього поняття, що нині набуло «більш глибокого, багатогранного, а також проблемно-дискурсивного змісту» (Шип, 2015, с. 8), становить **актуальність** цієї розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за свідчує, що осягнення проблеми музичного твору, загальнозначущої для гуманітарної культури Новітнього часу, привертає широкий науковий інтерес та становить масштабну дослідницьку сферу. Діапазон сучасного тлумачення твору, як багатшарового явища, підлеглого принципу історизму та фундаментальному естетико-художньому поняттю в ціннісно-ієрархічній системі мистецтва, охоплює концептосферу провідних галузей гуманітаристики (філософії, культурології, психології, мистецтвознавства тощо). Проблема твору осмислюється представниками герменевтики (Г. Г. Гадамер, Е. Бетті), феноменології (Е. Ансерме, Р. Інгарден, О. Лосев, М. Хайдеггер), структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, У. Еко, К. Леві-Строс, М. Фуко) та інших філософських учень ХХ ст.

У дискурсі музикології питання музичного твору осягаються в контексті вивчення надширокої проблематики історичного та теоретичного спрямувань (Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, К. Дальхаус, М. Калашник, З. Лісса, Є. Морева, А. Муха, Є. Назайкінський, В. Холопова, О. Чекал, С. Шип, Х. Еггебрехт та ін.), воно досліджується в аспектах музичної соціології (Т. Адорно, А. Сохор), музичної психології (В. Медушевський, І. Кулка), філософії музики (В. Суханцева, О. Шелякін), музичної естетики (І. Малишев), художньої, зокрема музичної, інтерпретації (Є. Гуренко, В. Москаленко, Н. Корихалова, Ю. Кочнев), музичного виконавства тощо. Мистецтвознавчий вектор скерований на розкриття буттєвого статусу і цілісності музичного твору, усвідомлення як видової категорії тощо.

Натомість, попри значну розробку проблемного поля музичного твору, що посідає особливе місце серед художніх об'єктів, та ґрунтовність узагальнень у досвіді його вивчення, й досі існує немало важливих аспектів, у науковій царині не опанованих або розкритих почасти. З-поміж останніх — окреслення напрямів сучасної аналітики і підходів до тлумачення концепту музичного твору з урахуванням міждисциплінарного досвіду, що вможливорює порозуміння динаміки сучасних музично-творчих і ширше — культуротворчих процесів.

Мета статті — визначити специфіку рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичний твір як одна з центральних категорій музикознавства, що корелює з іншими мистецькими універсаліями (стиль, жанр), та музично-художнє явище, пов'язане з об'єктивацією міметичного, творчо-діяльнісного досвіду композитора і виконавця, посідає виключне місце в художній практиці та науці про музику.

Процес кристалізації цього історично детермінованого мистецького феномену і поняття розпочався в європейському культурно-цивілізаційному просторі в добу Відродження — період становлення музичного авторства, утвердження ідеї структурності та текстуалізації музичної культури. Осмислений у ренесансних

трактатах Й. Тінкториса, Н. Лістеніуса та ін., музичний твір первинно набув дефініції точно фіксованої, «зробленої речі» («res facta») та досконалого й завершеного творіння («opus perfectum et absolutum»). Чинники унікальності, неповторності й оригінальності стали основоположними в розумінні концепту музичного твору, що презентує та звеличує постать композитора в просторі культури та є головною маніфестацією його креативної діяльності. Відзначена більшістю науковців фіксованість як константна ознака музичного твору в реаліях Нового часу сприяє його архітектонічному позачасовому уявленню, «убезпечує життєву автономність від місця і часу виникнення, а також «співвіднесення з автором та виконавцем» (Назайкинський, 1982, с. 26).

Функційна та смислова множинність музичного твору як семантичної «одиниці музичної культури» й «багаторівневого, специфічного і складного поняття» (Муха, 1979, с. 170) зумовлює широту конотацій його онтологічної та феноменологічної специфіки й плюралізм дослідницьких траєкторій.

У науці про музику твір музичного мистецтва набув визначення «результату авторської творчості», «художнього продукту», «матеріально зафіксованого ідеального художнього об'єкта», створеного композитором «на базі існуючих у культурі можливостей та засобів, що володіє здатністю зберігати свою інваріантну структуру та водночас <...> історично розвиватися» (Назайкинський, 1982, с. 28) тощо. Смісловий потенціал музичного твору розкривають терміни «артефакт», «музичний об'єкт», «знаковий об'єкт», «текст», «інформаційне повідомлення», «мовленнєвий акт», «об'єктивація», «продукт мисленнєвої діяльності» (Шип, 2009, с. 14). Багатогранність проявів музичного твору, за суженням А. Мухи, уможливує його розгляд як «унікально-одиночного авторського творіння», «варіантно-виконавської версії», «узагальнено-музичного явища», «теоретичного поняття» (Муха, 1979).

У широкому філософському розумінні, музичний твір — це предмет естетичного сприйняття та особливий динамічний музично-художній світ, підкорений часопросторним

закономірностям і який володіє емоційною логікою, специфічно музичною предметністю (Назайкинський, 1982, с. 9). Він «сполучає у собі позачасову... стійкість та процесуальність... як відношення просторового та часового чинників» (Герасимова-Персидская, 2002, с. 3) та має діалектичність буття, підкреслену його знаходженням «у фокусі силових полів: процесуального — структурного, часового — просторового, варіабельного — регламентованого» (там само, 2002, с. 10).

Детермінований суб'єктивно-психологічними мотивами композитора-автора, музичний твір на глибинному рівні несе відбиток світоглядних та аксіологічних орієнтацій творчої індивідуальності, її особистісний смисл.

У структурі музичного твору закладена амбівалентність, властива академічному музичному мистецтву як звукочасовому, процесуальному виду художньої творчості, результати якої об'єктивуються в знаково-символічній формі та аудіальному вираженні, у практиці живої художньо-виконавської реалізації. У зв'язку із цим, розуміння семантичної специфіки музичного твору виникає на основі диференціації його двох буттєвих іпостасей — потенційно подієвої, фіксованої (музичний твір як текст) та реально-подієвої (твір як акустичний феномен, звученнєва подія буття). Окреслені іпостасі вможливають віднесення музичного твору до провідних різновидів музично-художньої, і ширше — культурної практики — композиторства і виконавства.

У системі культури музичний твір постає як культурний артефакт, художньо-історичний феномен, своєрідний пам'ятник певної доби, у якому віддзеркалюються властиві епосі принципи музичного мислення і форми знакової фіксації (Назайкинський, 1982, с. 249). Твір усвідомлюється як феномен культури, її смислова одиниця і досвід, «згорнутий» у модель, певний знак, що набуває художньо-смислового значення, несе інформацію про світ самої культури, її стильовий простір та особистісне наповнення творчості суб'єктів. Об'єктивація суб'єктивних, особистісно позначених емоційно-чуттєвих елементів, які включені в контекст музичних творів, робить їх скарбницею художньої історії,

надаючи композиторській творчості і самому авторові особливий статус, ціннісний сенс та універсальну значущість у культурі.

У креативно-діяльнісному аспекті, музичний твір — це творчий результат художньої діяльності композитора (автора-творця), виконавця та суб'єкта, який сприймає. У творі сфокусовано культурно-світоглядний концепт музично-авторської діяльності, художню сутність процесу емоційного переживання й сприйняття композитором світу, віддзеркаленого в художній формі. У цьому сенсі музичний твір — це матеріально-знакове втілення художньо розвинутої, логічно осмисленої, структурованої і завершеної авторської ідеї, яка інтегрована в цілісну композицію й виражена мовно-стильовими засобами музичного мистецтва. Основним носієм такої ідеї в музичному творі є сформований свідомістю митця інтонаційно-художній образ, який характеризується змістовністю, інформаційною ємністю й набуває особливої цінності, що розкривається в результаті осягнення єдності його предметної сторони та закладеного в ньому ідеального смислу.

Специфіка музичного твору задається композитором — інтерпретатором картини світу, який сприймає світ інтонаційно та кодує акти світопізнання в музично-образній, художній формі з індивідуально-стильовими особливостями, та формується виконавцем у процесі озвучення й тлумачення його смислового потенціалу, постаючи як «самостійна музично-інтонаційна програма, що розкривається як художнє ціле у взаємодії її еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій» (Москаленко, 2013).

Окреслена багатогранність екзистенції музичного твору зумовлює широту діапазону його конотацій та множинність механізмів аналітики з акцентуацією різних граней і властивостей та скеровує наукову думку на пошук всеохоплюючої дефініції поняття «музичний твір».

У контексті інтенцій «стійкого загальнонаукового розуміння феномену музичного твору» (Шип, 2015, с. 9), науковець пропонує обґрунтування специфіки останнього на основі його диференціації на чотири рівні, виокремлюючи, зокрема, такі іпостасі: ідеальну звукову форму-інваріант з притаманним їй узагальненим

сміслом, що зберігається в колективній пам'яті (культурній традиції); ідеальну звукову форму, збережену пам'яттю індивіда, з властивим їй особистісним смислом; індивідуальну модель інтонаційних дій (план-конструкцію), створену автором з метою подальшого буття; звукову форму, реалізовану в конкретних умовах (Шип, 2015, с. 13).

Серед сучасних підходів, що наближають розуміння концепту музичного твору і збагачують його теорію й методологію, — тезаурусний, мовно-семіотичний, дискурсивний, комунікативно-психологічний.

З позицій тезаурусного підходу, запропонованого М. Калашник, музичний твір тлумачиться як одна з форм тезауруса та характеризується як «локалізована в реальному часопросторі, але принципово не обмежена в хронотопі культури семантична єдність, яка в структурованому вигляді зберігає знання про музику як мистецтво інтонованого змісту, способу пізнання світу та виразу авторського ставлення до нього, жанрової, стильової, мовної традиції, соціуму, природи, культури, людської особистості та загальних законів буття» (Калашник, 2021, с. 58–60).

У межах мовно-семіотичного підходу (А. Арановський, Ю. Кочнев, В. Москаленко, С. Шип та ін.) музичний твір осягається як текст, знакова структура, художньо-семантична цілісність та об'єкт інтерпретування.

Дискурсивний підхід і розроблена на його засадах дискурсивно-подієва концепція розгляду музичного твору, висунута Є. Моревою, розкриває твір як художній феномен і тип мовленнєвої практики, об'єкт, що постійно оновлюється й збагачується в структурно-смислового аспекті (Морева, 2005).

Згідно з комунікативно-психологічним підходом, розробленим презентантом чеської школи психології мистецтва І. Кулкою, під твором розуміється «артефакт, спрямований на естетичну комунікацію, <...> єдність усіх можливих утілень художнього проекту та його сприйняття», який існує в суспільній свідомості «як сукупність нових комунікаційних можливостей, що постійно відкриваються та завжди реалізуються соціально-історичним та індивідуально-психологічним шляхом» (Кулка, 2019, с. 37). До значущих аналітичних рівнів художнього твору, найбільше

релевантних психологічно, І. Кулка відносить річ, образ, вираження, знак, модель. Сприйнятий як онтологічний факт, річ, художній твір переростає в естетичне сприйняття з моменту усвідомлення реципієнтом «наявності перед ним художнього твору». На інших аналітичних рівнях твір виникає як образ віддзеркалення подій світу у творі та набуття ним філософської сутності; як вираження внутрішнього, суб'єктивного світу у творі, з трансляцією ставлення автора до дійсності; як знак, засіб міжособистісної комунікації та обміну інформацією; як модель — зображення певної системи уявлень, котра стає елементом твору, знаходиться всередині та у зовнішній сфері, забезпечуючи зв'язок людини з культурою (Кулка, 2019, с. 39).

Сучасна музикологія перебуває на шляху розробки універсальної систематики явищ, які є маркером принципово нової концепції творчості, сформованої в умовах постнекласичної парадигми мислення. Специфіку цієї концепції унаочнює орієнтація на «opus post» з акцентом на взірць небувалий, єдиний у своєму роді («opus unicum»), що характеризується миттєвим, унікально-моментальним вираженням досвіду. Означені взірці, які «не вписуються» в традиційні уявлення про музичний опус, здобули різні термінологічні позначення: «композиційна модель», «відкрита» композиція, «індивідуальна модель», «індивідуальний синтаксис».

Розумінню сутності музичного твору як об'єкта музикології, що набув смислової трансформації в соціокультурній ситуації сьогодення, сприяє опора на міждисциплінарний дослідницький інструментарій, зокрема філософський. Адже в перипетях сучасної цивілізації саме питання «що і як розуміти у музичному творі?» є, на думку В. Суханцевої, квінтсенцією філософського тлумачення музики (Суханцева, 2000).

За цих умов плідним щодо розкриття сутності явища і поняття «музичний твір» та його постсучасних модифікацій є звернення до настанов герменевтики й феноменології — найвпливовіших філософських учень сьогодення, застосування комплексного герменевтико-феноменологічного підходу (Коновалова, 2018, с. 64–65). Підставою застосування цього підходу є інтенційний досвід осягнення світу, запропонований

феноменологами (Е. Гуссерль, М. Хайдеггер та ін.) і підхоплений представниками герменевтики (Г.-Г. Гадамер та ін.), що фокусується на феномені окремого твору, який є зримою, відчутною і символічною річчю, містить смисл — істину буття, що розкривається в акті інтенційного переживання, здійснюється в результаті дескрипції процесів сприйняття світу мислячим суб'єктом, наділеним свідомістю (Хайдеггер, 2008, с. 103). Унаслідок такого підходу відбувається акцент на виявленні феноменальної природи твору, що забезпечує формування уявлень про останній як ідеальну модель для осмислення феноменів загалом. Із цих позицій виникає можливість цілісного осягнення музичного твору як «ставлення світу», буття, що здобуло феноменальне вираження, та авторське творіння, осмислене в єдності значення й вираження, розкритті смислів і образів, знаків та символів, матеріалізованих у художньо-смислових формах, які утворюють єдність і виконують семантико-аксіологічну, комунікативну та виражальну функції, а також спрямовані на трансляцію інтелектуально-духовного досвіду.

Застосування герменевтико-феноменологічного підходу вможливує комплексну експлікацію музичного твору як продукту духовного виробництва і діяльності суб'єктів творчості, артефакту, носія художнього смислу (музичного смислообразу) і ціннісного контексту. Цей підхід націлює на виявлення: 1) багаторівневості онтологічних вимірів музичного твору, ініційованого «мислячим» духом, творчою свідомістю композитора; 2) іманентних властивостей і психокреативних характеристик музичного твору, віддзеркаленої в ньому художньої інтеграції матеріально-знакової (фіксованої, текстуалізованої), акустично вираженої (озвученої та інтерпретованої виконавцем, музично-мовленневої) і духовно-змістовної (ціннісно-смислової) форм та граней репрезентації; 3) диференціації контекстуального і формально-мовного, ідеального й матеріального планів твору, які сприяють його феноменальному вираженню та зумовлюють можливість культурної трансляції закладених у ньому етико-естетичних ідей, художніх образів, духовних смислів і цінностей.

Висновки. Аспекти, розглянуті в розвідці, дозволяють дійти висновку, згідно з яким «музичний твір» — найзначніше явище і поняття музичного мистецтва, що зазнало смислових трансформацій та здобуло широкий діапазон тлумачень у гуманітаристиці. Сучасні рецепції поняття «музичний твір» віддзеркалюють інтенції музикології щодо загальнонаукового розуміння цього художнього феномену в руслі розробки універсальної систематики явищ, які є маркером принципово нової концепції творчості, сформованої в умовах постсучасності.

Будучи художнім посланням і твором у духовному світі культури, музичний твір стає не лише мистецтвознавчою, але й культурологічною категорією, що унаочнює специфіку багатоканального діалогу в системі світ — особистість — культура. Смилова амбівалентність музичного

твору як тексту і твору культури, фокусованість у його художній тканині образів світу та образу автора зумовлює множинність конотацій його онтологічної й феноменологічної специфіки, що розкривається в діалектиці загального і особливого, об'єктивного й суб'єктивного, традиційного та інноваційного, історичного та позаісторичного, часового та позачасового, сталого і рухомого, завершеного та відкритого, фіксованого та незакріпленого, буттєвого та такого, що перебуває в становленні, тощо.

Багатшаровість процесу об'єктивації художньої інформації, яка закладена у творі, фокусованість у його художній тканині образів світу та образу автора дозволяє розглянути його в розмаїтті ракурсів та дослідницьких парадигм, що становить **перспективи подальших досліджень**.

Список посилань

- Гадамер, Г. Г. (2008). *Актуальность прекрасного*. Искусство.
- Герасимова-Персидская, Н. (2002). От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура. *Музичний твір як творчий процес*. Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 21, 3–10.
- Калашник, М. П. (2021, 5–6 квітня). *Музичний твір як носій композиторського тезауруса*. [Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень. Збірник матеріалів V Всеукраїнської науково-практичної конференції 2021 р.] Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки. Грані.
- Коновалова, І. Ю. (2018). *Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення*. Планета-Принт.
- Кулка, І. (2019). *Психология искусства*. Гуманитарный центр.
- Морева, Е. А. (2005). *Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики* [Диссертация кандидата, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского].
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Муха, А. (1979). *Процесс композиторского творчества* (проблемы и пути исследования). Музична Україна.
- Назайкинский, Е. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Музыка.
- Суханцева, В. (2000). *Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки*. Факт.
- Хайдеггер, М. (2008). *Исток художественного творения*. А. Михайлова (Пер. с нем.). Академический проект.
- Шип, С. (2009). Задум музичного твору у лінгвосоціотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, 105–119. ІМФЕ імені М. Т. Рильського.
- Шип, С. В. (2015). Что такое «музыкальное произведение?» *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Сер. 14. *Теорія та методика мистецької освіти*, 8–13.

References

- Gadamer, G. G. (2008). *The relevance of the beautiful*. Iskusstvo. [In Russian].
- Gerasimova-Persidskaya, N. (2002). From “res facta” to “opus”: process and structure. *Muzychnyi tvir yak tvorchyi protses*. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 21, 3–10. [In Russian].
- Kalashnyk, M. P. (April 5–6, 2021). *Musical work as a carrier of the composer's thesaurus*. [Musical work in the light of modern scientific research. Collection of materials of the V All-Ukrainian Scientific and Practical Conference 2021]. Dnipropetrovs'k Academy of Music named after M. Glinka. Grani. [In Ukrainian].
- Konovalova, I. Y. (2018). *The Phenomenon of the Composer in the Time Space of European Musical Culture of the XX Century: Modes of Theoretical Comprehension*. Planeta-Print. [In Ukrainian].
- Kulka, I. (2019). *The psychology of art*. Gumanitarnyj centr. [In Russian].

- Moreva, E. A. (2005). *Musical work as a type of discursive practice* [Candidate's thesis, P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine]. [In Russian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Mucha, A. (1979). *The Process of Composer's Creation (Problems and Ways of Research)*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Nazaikinsky, E. (1982). *The logic of musical composition*. Muzyka. [In Russian].
- Sukhantseva, V. (2000). *Music as a human world. From the idea of the universe to the philosophy of music*. Fact. [In Russian].
- Heidegger, M. (2008). *The origin of artistic creation*. A. Mikhailova (Translated from German). Akademicheskij projekt. [In Russian].
- Shyp, S. (2009). The idea of a musical work in the linguistic semiotic aspect. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 3, 105–119. Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Shyp, S. V. (2015). What is a “piece of music?” *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Ser. 14. Teoriia ta metodyka mystetskoï osvity*, 8–13. [In Russian].

Коновалова І. Ю., доктор мистецтвознавства, доцент,
зав. кафедри теорії та історії музики, Харківська державна
академія культури, м. Харків, Україна

Konovalova I., Doctor of Arts, Associate Professor, Head
of the Department of Music Theory and History, Kharkiv State
Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 17.01.2023

ТРЕНІНГИ І СИСТЕМА ТРЕНАЖІВ У ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ СТУДЕНТАМИ ПРОФЕСІЇ АКТОРА

В. Д. Мізяк

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

V. Miziak

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2923-2297>

В. Д. Мізяк. Тренінги і система тренажів у процесі опанування студентами професії актора

У статті розглянуто питання залучення різноманітного інструментарію під час опанування професійних навичок і виокремлення використання тренінгів та систем тренажів як найефективніших інструментів опанування професії. Розкрито важливість постійного заохочення студента-актора до опанування професійних тренажів з різних напрямів акторської діяльності. Також у межах цього дослідження проаналізовано процес впливу на якість формування важливих професійних навичок студентів за напрямом «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно» за допомогою механізмів упровадження тренінгів та системи тренажів у практичній роботі в межах занять з акторської майстерності.

Ключові слова: *тренінг, сценічне мовлення, театральне мистецтво, професійні навички, акторський тілесний тренаж, тренінг з акторської майстерності, актор, сценічна практика.*

V. Miziak. Trainings and training system in the process of mastering the profession of an actor by students

The purpose of the study. To show the effectiveness and significance of training sessions and training systems during formation of professional skills in young actors. An additional goal of the research is to reveal the significance of practical self-education (particularly, in the form of various psychophysical training sessions) in the professional activity by the students of the Acting Department, Faculty of Theater Arts of Kharkiv State Academy of Culture.

The methodology. To solve the tasks specified in the article, the research methodology was chosen that is determined by specific and multi-layered nature of chosen topic and by the purpose of the study. Among the applied methods, the main one is a complex

multidisciplinary method with an additional use of the authorial methodological materials. Besides, using this method the author relied on materials of generally recognized theatrical studies-related sources on the topic of the article. Principles peculiar to the method of analytical and synthetic processing of sources, as well as to artistic analysis, were also applied.

The results. From the very first hours of students' studies, acting skills offer them forms of group- and partner-based training sessions and individual training sessions as the tools to learn the profession's individual components in practice. The mechanisms of forming the habit for this type of work are related both to the mechanism of student-actor's self-discipline and to the need for constant application of such a habit. When mastering and constantly improving his/her skills during training sessions and in individual training systems, student-actor also learns to use appropriate tools and methods aimed at improving his/her professional activity without wasting his/her time on ineffective exercises and tasks (because students have already tried this in their own experience and understand exactly how much this helps them). This, in turn, works to raise personal level of professional mastery. In accordance with industry standards of higher education, student-actors' practical activity (both under educational assignments and during independent work) should be aimed at deepening the quality of professional knowledge, at development of creative abilities and students' creative individuality, and their self-affirmation.

The scientific novelty lies in the fact of being an attempt to generally systematize the implementation of the system of training sessions into the structure of educating the actors of drama theater and movies and to review these areas in the context of expediency with regard to social demands facing modern novice actors.

The practical significance. Study of foreign experience is a promising trend in the specified topic and can produce positive results in further scientific research.

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

In addition, study of experience of acting schools close to the Ukrainian one can become a positive basis for further scientific research. Comparative analysis of speech techniques of the world's most famous theater schools would also be relevant. This will both enrich the substantive component of the structure of teaching the entire line of acting-related disciplines and add depth to the general pedagogical essence in formation of subsequent educational disciplines for students specializing in theater, movie and television acting.

Keywords: *training, scenic speech, theatrical arts, professional skills, actor's body training, training in acting techniques, actor, stage practice.*

Постановка проблеми. Для молодого актора-початківця (і особливо — студента) запорукою власної професійної успішності є вдале опанування свого психофізичного стану як основного інструменту в процесі співпраці з партнером і самостійно над формуванням ролі, яка є запорукою професійної успішності. Тому напруження в цьому аспекті неабияк важливі як під час навчального процесу з акторської майстерності у студентів, так і в самостійній роботі акторів-початківців театру та кіно.

Використання тренінгів та систем тренажів під час формування професійних навичок має широке коло застосування, забезпечує подолання поширеної проблеми, яка полягає в тому, що актори-початківці часто нехтують періодом навчання та ігнорують значення наявності широкого інструментарію власних можливостей у своєму професійному житті, покладаючись лише на акторське обдарування. Залучення досвіду тренажного процесу та напряду тренінгів має також методичну вагу в науковому дослідженні теоретичної й практичної складової акторської професії.

Акцентуючи на українському досвіді творчо-орієнтованої освіти, можна виокремити той факт, що в нинішньому мистецькому освітньому процесі України є певна архаїчність традицій мистецької освіти, де значення тренінгу і систем тренажів не є такими важливими, як у сучасній мистецькій освіті інших країн.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тему, викладену в дослідженні, трактували як суто теоретики театрального мистецтва, так і митці, відомі за своїм практичним доробком.

Серед значущих імен світу театру слід згадати Б. Брехта та його теоретичний текст «Про мистецтво театру» (1977), надбання легендарного українського режисера Леся Курбаса (1996), дослідження «Праця і талант в творчості актора» естонського театрального режисера і педагога В. Пансо (2014), роздуми українського актора І. Мар'яненка (1964) та багатьох інших. Проте здебільшого тренінги та система тренажів для цих театральних постатей були лише додатковими джерелами розкриття акторських можливостей. Лише Лесь Курбас, базуючись на власному акторському та педагогічному досвіді, визначав ці напрями, згідно з їхньою ефективністю, важливішими за інші. Однак цей аспект ширше подано в дослідженнях творчості Леся Курбаса такими науковцями, як Н. Єрмакова (2012), Н. Корнієнко (1998), Л. Танюк (2012).

Аналізуючи досвід ХДАК упровадження системи тренажів і тренінгів, слід згадати дослідження заслуженого діяча мистецтв України І. Бориса (2019, 2020) (особливо його науково-дослідницьку монографію «Таїнство творіння актора та режисера» та наукову статтю «Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійного актора і режисера драматичного театру», що, на нашу думку, найповніше розкривають сучасний стан і певні аспекти тренінгової системи мистецької освіти). Про це частково згадує викладач ХДАК Н. Ігнат'єва (2022) у дослідженні («Тренінг у процесі занять зі сценічного руху»), де авторка також розглянула питання застосування тренінгів і тренажів у навчальному процесі дисциплін, що входять до системи сценічного руху.

Серед практичних праць українських науковців, близьких за змістом до теми статті, слід згадати дослідження представника викладацької школи КНУКіМ М. Крипчука (2022) («Рольовий тренінг у роботі над навчальною виставою»), де визначається роль акторського рольового тренінгу в загальному процесі підготовки вистави, показується вирішення творчих проблем удосконалення цієї роботи у вищій навчальній школі. А також слід означити неоднозначну (на нашу думку), але відому наукову статтю («Акторський тренінг у контексті дистанційної освіти») В. Штефюк (2021). У цій публікації авторка

виявила особливості викладання традиційних технік акторської майстерності в межах нових технологій та цифрового зв'язку на прикладі акторського тренінгу в умовах дистанційної освіти тощо. Проте слід зазначити, що цифровізація має не настільки значний вплив на напрями тренінгів і тренажів, як про це зазначає авторка.

Мета статті — продемонструвати ефективність та важливість використання на практиці у процесі формування фахових навичок молодого актора **тренінгів та систем тренажів**. Додатковою метою дослідження є розкриття значення у професійній діяльності студентів акторського відділення факультету сценічного мистецтва ХДАК самоосвіти в практичній площині (зокрема у формі опанування й використання різноманітних психофізичних тренінгів).

Завданнями для досягнення поставленої мети є і суто теоретичні питання: огляди наукових досліджень і методичних розробок за темою статті та пошуки інших джерел інформації за темою; практичні завдання: збір власних наукових спостережень за студентами під час занять та аналітика власного педагогічного досвіду автора статті в ХДАК; виокремлення тенденції до нової мотиваційної системи актора для розкриття повного спектра природних можливостей та інші менш значущі завдання.

Методи дослідження. Для вирішення зазначених поставлених завдань обрано методологію дослідження, зумовлену специфікою та багатшаровістю обраної теми й поставленої мети. Серед методів, які застосовано, основним є комплексний мультидисциплінарний метод з додатковим використанням власних методичних матеріалів. Окрім того, у межах цього методу ми базувались на матеріалах загальновищаної театрознавчої літератури за темою статті. Також застосовуються засади, характерні для методу аналітично-синтетичної обробки джерел, а також для мистецтвознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Акторська майстерність із перших годин навчання студента пропонує форми групових і партнерських тренінгів та індивідуальних тренажів як інструмент опанування на практиці окремих складових професії. Механізми формування звички до такого виду роботи, як тренінг

і тренаж, пов'язані як і з механізмом самодисципліни студента-актора, так і з необхідністю постійного користування такою звичкою.

Система тренінгів і тренажів спрямована на те, щоб студент-актор набув навичок застосовувати їх у практичній діяльності відповідно до конкретних обставин і, як результат, — став ефективнішим порівняно з іншими колегами, що в робочому процесі над виставою часом мають неабияке значення і можуть вплинути на подальшу акторську діяльність та навіть кар'єру. Цю думку в різних трактовках можна знайти в теоретичних матеріалах Леся Курбаса (1996) та В. Пансо (2014).

Якщо розглядати це питання в європейській театральній площині і тієї, що має опосередковане відношення до театального середовища, то питання особистісної мотивації студента все частіше означається як першозначуще. І це безпосередньо пов'язано з тим, що психофізичні акторські тренінги — це саме те, що дозволяє людині розвинути ті «soft skills», яких потребує сучасний світ. Навіть бізнес дедалі більше розглядає акторську майстерність через тренінги та тренажі як ефективний спосіб розкрити власну харизму, зняти напруження й затиски в тілі та позбутися страху публічності.

Не слід ігнорувати також важливість чіткого й зрозумілого студентові пояснення значення кожного тренажу чи вправи тренінгу в підготовці актора. Глибинні дослідження про це ми бачимо з теоретичних текстів Б. Брехта (1977), лише прямо не зазначена звична нині термінологія з опису тренінгів та систем тренажів. Необхідно, щоб студенти знали і розуміли призначення кожної вправи, тільки тоді вони будуть тренуватися свідомо. Отже, розпочинаючи вивчення вправи, слід не тільки пояснити техніку її виконання, а й зробити так, щоб у студента сформувалось повне уявлення про зміст, вплив вправи на якість діяльності актора загалом, а якщо це ще і являє собою сценічну навичку, то викладач має пояснити, у яких обставинах ця навичка може знайти застосування в ролі. Це сприяє формуванню навичок роботи над тренінгом і тренажем у студента-актора.

Аналізуючи власний педагогічний досвід у ХДАК, проявилось те, що студент у процесі

роботи має зрозуміти, що завдяки тренажу (наприклад, зі сценічної мови) в нього покращуються інші показники (стає правильним дихання, більш тренуваними стають мовний апарат і м'язи всього тіла), потрібні як складові професійної підготовки актора. І саме така гостра необхідність опанування тренувальної системи через наочну швидку результативність набагато ефективніша, аніж просто намагання завдяки формам тренінгів та тренажів збагатити форми освітнього процесу.

Під час засвоєння і постійного вдосконалення своєї майстерності у тренінгу й окремих тренажних системах студент-актор навчається також і використовувати найоптимальніші засоби, методики, спрямовані на вдосконалення своєї професійної діяльності, не витрачаючи свій час на неефективні справи й завдання (оскільки він це вже на власному досвіді спробував і розуміє, наскільки саме йому це допомагає). Це водночас сприяє підвищенню особистісного рівня володіння фахом.

Наукові спостереження за студентами кафедри майстерності актора факультету сценічного мистецтва ХДАК під час занять засвідчили, що дієвими постають завдання, зацентровані не лише на технічній складовій (повторити, повернутись певним чином, дихати тощо), а й на опануванні нових шарів знайомої галузі роботи.

Студенти кафедри майстерності актора ХДАК із зацікавленням долучились до процесу, який передбачав після пояснення справи чи етапів виконання тренажу самостійне створення схеми своїх подальших дій над виконанням тренінгу чи справи так, як вони її зрозуміли. Під час повторення ця схема доповнювалась студентами на власний розсуд різними деталями, індивідуальними пристосуваннями тощо. Цей прийом надає можливість викладачу бачити, наскільки точно й швидко у студентів виникає враження та оцінка дій, а також можна судити про увагу студентів, уяву, точне мислення, а за якістю виконання зробити висновок про рівень координації та ступінь опанування професії.

На підтвердження того, що це не поодинокий випадок, є цікавий практичний досвід за темою викладеного матеріалу в статті, а саме освітні заходи НСТДУ в період з 2020 по 2022 рр. зі

сценічної мови та співу. Ця діяльність публічно висвітлювалась як на сторінках профільних видань, так і на сайті НСТДУ. Так, одним із завдань, яке найбільше повторювалось, було відтворення народних пісень в автентичному вигляді, тобто без зайвої композиторської обробки, але водночас з усіма інтонаційними нюансами. Студенти різних вікових категорій по-новому поглянули на знайому форму своєї діяльності.

Кожен заклад вищої мистецької театральної освіти стикається з питанням якісного формування нової генерації спеціалістів за обраним фахом. І тут організація практичної роботи студентів відіграє важливе значення. Відповідно до галузевих стандартів вищої освіти, практична робота студентів-акторів (як у межах навчальних завдань, так і в самостійній роботі) має бути спрямована на поглиблення якості професійних знань, на розвиток творчих здібностей та творчої індивідуальності студента, його самоствердження. Усе це має відбуватися в результаті художньо-творчої діяльності як найважливішого виду духовної діяльності людини. Ефективність такої діяльності зумовлюється багатьма чинниками, зокрема найголовнішим стає поєднання мотиваційно-цільової, змістовної та когнітивно-творчої складових.

Проявились і нові тенденції до нової мотиваційної системи актора для розкриття повного спектра природних можливостей. Часто студенти не хочуть докладати зусиль у самостійній роботі над тренінгом і тренажем. Їхньою метою постає отримання кінцевого результату (створення акторського етюдю, розробка мізансцени чи партитури всієї ролі тощо). Але, мотивуючись лише цим, студент нівелює необхідність підготовчих складових (до яких усе ж таки, ми можемо віднести тренінги та тренажі). Це водночас призводить до того, що фінальний результат, який хочуть отримати студенти, стає невідпрацьованим, поверхневим та радше аматорським, аніж професійним.

Для того щоб зменшити цю тенденцію серед студентської молоді, що опановує професію актора театру та кіно, потрібна, наприклад, розробка нової мотиваційної системи молодого митця. Вона має містити як інноваційні складові, пов'язані із сучасними викликами суспільства (масова диджиталізація, швидкість роботи

над творчими проектами тощо), так і суто психологічні чинники або давно зарекомендовані в роботі акторської педагогіки напрацювання.

Іншою проблемою постає питання втоми. Вона виникає здебільшого в результаті надмірного фізичного навантаження і проявляється у вигляді тимчасового зниження працездатності. Це вже стає причиною небажання студента виконувати самостійно тренінги або тренажі. Так, заняття фізичними вправами під час тренінгу і тренажу, які здійснюються студентом цілеспрямовано та з інтересом, викликають у нього меншу втому та додаткові позитивні емоції. І навпаки — втома настає значно раніше, коли немає справжнього, а не вдаваного інтересу до занять. Цікаво, що в цьому разі ознаки втоми на початку занять такого невмотивованого студента не проявлятимуться і будуть аналогічними тому студенту, що має мотивацію до занять.

Не применшуючи важливість самостійної роботи студента і його самоосвіти, слід зазначити і те, що педагогові, який допомагає студентам опанувати акторську майстерність, необхідно помічати в художньо-творчому розвитку студентів дві сторони — соціальну і моральну, та стимулювати їх одночасний розвиток.

Також слід не забувати й про те, що студент, у процесі свого навчання, повинен систематично відвідувати заняття з акторської майстерності (особливо практичні й індивідуальні), уміти відпрацьовувати поданий матеріал як на заняттях, так і в позаурочний час. Для запобігання перевтоми педагогу необхідно рекомендувати студенту нормалізувати свій режим дня: усунути недосипання, намагатись зменшити навантаження, допомогти правильно чергувати заняття та відпочинок (і тут важливо те, як організований навчальний процес, наскільки він збалансований за цими критеріями).

Навичка роботи над тренінгами і тренажами стає актуальною ще й тому, що студент має вміти добросовісно виконувати завдання для самостійного опрацювання. Тренажі та тренінги позбавляють студента від зайвих навантажень, створюючи умови до роботи в майже автоматичному вигляді на рівні рефлексів. Також ті студенти, що займаються своєю самоосвітою за допомогою тренінгів і тренажів, мають набагато

більшу амплітуду використання новітніх методик та мають вищий рівень своєї акторської підготовки.

Підсумовуючи, слід зазначити, що на практичних заняттях у формі тренінгу та тренажу студенти легше вивчають та вдосконалюють техніку виконання окремих елементів з арсеналу своїх акторських можливостей. Окрім того, студенти опановують вправи та їхні комбінації з тренажів, оволодівають методикою розробки, складання та розучування таких технік.

Висновки. Сучасна професійна освіта (особливо мистецька і такий складний її напрям, як сценічний) має забезпечувати необхідний рівень сформованості фахових можливостей. Ефективне використання тренінгів і систем тренажів та методична орієнтованість навчальних планів, згідно із сучасними вимогами професії, разом постають одним з найбільше збалансованих комплексних підходів, що застосовується під час опанування студентами професійних навичок у професії актора (як на кафедрі майстерності актора факультету сценічного мистецтва ХДАК, так і у площині мистецької освіти в Україні та у країнах Європи і США).

Проаналізувавши наукові дослідження практиків та теоретиків театру і певні методичні розробки за темою статті, слід зазначити, що використання тренінгів та систем тренажів розглядається лише як частина загального процесу розвитку вмінь всього комплексу акторських можливостей студента. Наукові розвідки свідчать: це можливо завдяки багатьом факторам, але наголошується на тому, що значення системи тренувальних вправ неможливо недооцінити. Саме завдяки комплексу вправ студенти працюють над удосконаленням та усуненням недоліків, адже саме це типово для молодого актора театру та кіно.

Завдяки визначеному практичному завданню дослідження мотиваційної системи актора для розкриття повного спектра природних можливостей (та аналізу виокремлення тенденцій у сучасному освітньому процесі студента актора), розглянуто питання особистісної мотивації студента до такого виду діяльності. Це слід враховувати й тому, що в навчально-виховній діяльності вищих навчальних закладів (згідно

з нормами Болонського процесу) заплановано виведення на перше місце самостійної роботи студентів.

Проаналізувавши збір власних наукових спостережень за студентами під час занять із власного педагогічного досвіду на кафедрі майстерності актора у ХДАК, важливо вказати на те, що важливість питання наявності мотивації та розвитку вмінь самостійного опанування тренінгів і практичних занять з окремих складових професії (вокал, хореографія, сценічний рух, фехтування, сценічна мова тощо), в сучасному процесі виховання актора значно посилюється. Тренінг та тренаж під час формування професійних навичок під час опанування цієї професії стають важливими складовими та прискорюють самовдосконалення актора-початківця (навіть порівняно зі звичними формами викладання акторської майстерності етюдності та самостійних уривків).

Перспективи подальших досліджень. Тема, яку розглянуто в статті, все ще потребує подальшої розробки й окремого глибинного аналізу. Саме дослідження кожної складової цього питання (і теоретичної, і практичної) уможливило би долучення до теоретичної складової тренінгів та тренажів сучасних методологічних засад. Певні напрями, де вже існує механізм тренінгу як інструменту опанування професії, як то сценічне мовлення, вокал або сценічний рух, постійно поповнюються науковими працями, де, окрім практичних порад і аналітики, розглядається також і немало аспектів впливу на акторську професію загалом.

У процесі навчально-тренувальної роботи у студентів також формуються професійно-педагогічні навички навчання різних елементів, вправ та технік тренажів і тренінгів. Допомога в цьому — створення логічної схеми під час розуміння таких форм роботи студента-актора.

Вивчення зарубіжного досвіду є перспективним напрямом за означеною темою і може надати позитивні результати в подальшому науковому дослідженні. Окрім того, вивчення досвіду близьких до української шкіл акторської майстерності може стати позитивним підґрунтям для подальших наукових пошуків. Доречним стане також і порівняльний аналіз мовленнєвих методик найвідоміших світових театральних шкіл. Це збагатить змістовну складову як структури викладання всієї лінійки предметів, пов'язаних з акторською майстерністю, так і додасть глибини в загальну педагогічну сутність у процесі формування подальших навчальних дисциплін для студентів-акторів театру, кіно та телебачення.

На основі викладеного матеріалу можна дійти узагальнюючого висновку, згідно з яким проблема вдосконалення та методологічного оновлення є характерною для багатьох творчих закладів України, які виховують акторів. Але саме сучасний стан педагогічної методики роботи зі студентом у практичній площині та впровадження найкращих досягнень світового досвіду роботи над тренінгами і тренажами може поліпшити ситуацію. Модернізацію освітніх програм необхідно робити з метою формування якісного і продуктивного багажу професійних навичок.

Список посилань

- Борис, І. (2019). Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру. *Культура України*, 63, 110–120.
- Борис, І. (2020). *Таїнство творіння актора та режисера: науково-дослідницька монографія*. Друкарня Мадрид.
- Брехт, Б. (1977). *Про мистецтво театру*. О. Чирков (Переклад з німецької, упорядкування, вступна стаття, коментарі). Мистецтво.
- Єрмакова Н. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід / ІПСМ НАМ України*. Фенікс.
- Ігнатська, Н. (2022). Тренінг у процесі занять зі сценічного руху. *Культура України*, 76, 139–143.
- Клепиков, О., & Кучерявий, І. (1996). *Основи творчості особи*. Вища школа.
- Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: Репетиції майбутнього*. Факт.
- Крипчук, М. (2022). Рольовий тренінг у роботі над навчальною виставою. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 1.
- Курбас, Лесь (1996). *Театральні закони і акценти*. Логос.
- Ленська, Т. (2007). *Ритмічна гімнастика (теорія і методика)*. Аксіома.

- Мар'яненко, О. (1964). *Сцена, актори, ролі*. Мистецтво.
- Пансо, В. (2014). *Праця і талант у творчості актора*. Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка.
- Танюк, Л. (2012). Талант і талант Леся Курбаса. Харків. *Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса*, 6–21.
- Тополевський, В. (2015). Педагогічний вплив на розвиток творчої індивідуальності майбутнього актора. *Культура України*, 51.
- Штефюк, В. (2021). Акторський тренінг у контексті дистанційної освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів і мистецтв*, 2.

References

- Borys, I. (2019). Trends of tradition and modernity in the education and formation of professional actors and directors of the drama theater. *Culture of Ukraine*, 63, 110–120. [In Ukrainian].
- Borys, I. (2020). *The sacrament of creating an actor and director: research monograph*. Drukarnia Madryd. [In Ukrainian].
- Brecht, B. (1977). *On the art of theater*. O. Chyrkov (Translation from German, compilation, introduction, comments). Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Ermakova, N. (2012). *Berezil culture: history, experience / IPSM NAM of Ukraine*. Feniks. [In Ukrainian].
- Ihnatieva, N. (2022). Training in the process of stage movement classes. *Culture of Ukraine*, 76, 139–143. [In Ukrainian].
- Klepikov, O., & Kucheriavyi, I. (1996). *Fundamentals of personality creativity*. Vyscha shkola. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (1998). *Les Kurbas: Rehearsals of the future*. Fakt. [In Ukrainian].
- Krypchuk, M. (2022). Role-playing training in the work on the educational performance. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 1. [In Ukrainian].
- Kurbas, Les (1996). *Theater laws and accents*. Lohos. [In Ukrainian].
- Lenska, T. (2007). *Rhythmic gymnastics (theory and methodology)*. Aksioma. [In Ukrainian].
- Marianenko, O. (1964). *Stage, actors, roles*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Panso, V. (2014). *Work and talent in the actor's work*. Vydavnychiy tsentr LNU im. I. Franka. [In Ukrainian].
- Taniuk, L. (2012). Fortune and talent of Les Kurbas. *Kharkivskyi Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva im. Lesia Kurbas*, 6–21. [In Ukrainian].
- Topolevskiy, V. (2015). Pedagogical influence on the development of the creative personality of the future actor. *Culture of Ukraine*, 51. [In Ukrainian].
- Shtefiuk, V. (2021). Actor training in the context of distance education. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv i mystetstv*, 2. [In Ukrainian].

.....

Мізяк В. Д., кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....

Miziak V., Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

.....

Надійшла до редколегії 21.11.2022

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.12*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.12)
УДК 780.616.432.01.071.1(477)Польова(045)

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ В. ПОЛОВОЇ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ, ЖАНРОВІ, СТИЛЬОВІ ТА МОВНО-ВИРАЖАЛЬНІ ВИМІРИ

А. Ю. Рум'янцева

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
allarum13@gmail.com

A. Rumiantseva

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-9627-1926>

А. Ю. Рум'янцева. Фортеп'янна творчість В. Польової: концептуальні, жанрові, стильові та мовно-виражальні виміри

У статті окреслено специфіку фортеп'янної творчості В. Польової, детерміновану значущістю концептів духовності, душевної чистоти, прагненням створити картину універсуму на основі лірико-філософської рефлексії, нової простоти та апеляції до традицій. Виявлено тяжіння до програмних, концептуально й композиційно лабільних жанрових моделей камерної музики, індивідуалізації — редукції жанрової моделі сонати, вільної, наскрізної, відкритої форми. Наголошено на насиченості фортеп'янних творів В. Польової ознаками музичного мистецтва бароко, класицизму, романтизму та значущості в них таких знаків авторської стилістики, як емансипація звука, статус сонорних побудов, динаміки та хромотопічних ефектів як носіїв сенсу та рушіїв драматургічного процесу.

Ключові слова: *концепт, стиль, жанрова модель, лірична рефлексія, хромотоп.*

A. Rumiantseva. Piano works by V. Polova: conceptual, genre, style and linguistic-expressive dimensions

The relevance of the article is determined by the dissonance between the intensification of the representation of V. Polova's piano works in the world and national artistic space and the degree of its research in the national musicological discourse.

The purpose of the article is to highlight the conceptual, stylistic, genre and expressive constructions of V. Polova's piano works.

The methodology of the article is based on the guidelines of the cultural and historical approaches, as well as genre and semantic analysis.

The results. V. Polova's piano works, reflecting the leading mainstream of contemporary musical art, philosophical comprehension of eternal, globally

significant problems of human spiritual existence, demonstrated the rejection of attributive postmodern trends of irony, theatricalization and visualization of performance and electronic experiments. At the conceptual level, the specificity of the composer's piano works lies in the dominance of the concepts of spirituality, spiritual purity, lyrical and philosophical reflection in the picture of the universe based on a new simplicity and appeal to the sign of artistic experience of the past, comprehended as a whole. At the level of genre, V. Polova's piano works are marked by the tendency to programmatic, conceptually mobile and compositional labile genre models of chamber music significance, as well as individualization of genre solutions (tendency to reduce the sonata structure, a free and open form, principle of free comparison of the spheres of lyrical reflection). At the level of musical language and thinking, the composer's piano works demonstrate the significance of the sign of past artistic experience and the authorial style (rehearsal constructions, ascending dynamic "flashes" of arpeggios, chronotopic effects, emancipated sound, sonority and dynamics as carriers of meaning and drama drivers.

The scientific novelty of the article is due to the coverage of the characteristic features of V. Polova's piano works, in particular on the example of the works "Pasakalia", "Iskia. Island", "Vitruvian Man", Sonata No. 1 "Seren-sonata", Sonata No. 2 "Quasi una fantasia", which are not fully mastered by national musicology.

The practical significance of the article is due to the heuristic application of the research results in the musicological context and performance practice.

Keywords: *concept, style, genre model, lyrical reflection, chronotope.*

Постановка проблеми. У концептуально та стилістично плюралістичному просторі сучасної національної фортеп'янної музики простежуються такі тенденції, як «переосмислення

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

норм і канонів художнього світобачення, перебудова світоглядних настанов, картини універсуму» (Чабаненко, 2019, с. 169). Своєрідним мейнстримом образної сфери фортепіанної композиторської творчості українських композиторів є тяжіння до відображення максимальної неповторності внутрішнього світу людини в процесі її звернення до вічних, глобально значущих проблем духовного буття. У фортепіанній музиці сучасних українських митців дослідники визначають певні системотворні конструкти, зокрема: інтертекстуальність, значущість фольклорних джерел, апелювання до традицій у діахронії та синхронії, що проявляється в тяжінні до творення «мета-стилю» (Ніколаї, 2010, с. 131). На перетині цих спрямувань у просторі варіантної полістилістики, «породженої «глобальним концептуалізмом сучасного мистецтва» (Коменда, 2006), постає фортепіанна творчість Вікторії Польової.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує дискретність та вибірковість теоретичного опанування творчості композиторки. Сучасне музикологічне знання зосереджено переважно на питаннях специфіки сакральної хорової творчості В. Польової, що демонструють розвідки таких науковців, як О. Голинська (2017), О. Коменда (2006), Н. Перцова, В. Горобець та В. Гриценко (2017). Значущість хорового доробку композиторки в сучасному національному художньому просторі стає для дослідників імпульсом до формування нового дослідницького вектору, спрямованого на виявлення загальних концептуальних і мовно-виражальних, музично-мисленневих маркерів творчого світу В. Польової, що демонструє розвідка В. Регеша (Rehesha, 2022). Проте, попри наявність таких певним чином узагальнюючих досліджень, фортепіанна творчість В. Польової перебуває на периферії дослідницької уваги.

Актуальність статті зумовлена дисонансом між визнанням творчості В. Польової в сучасному світовому та національному художніх просторах, інтенсивністю входження фортепіанних творів композиторки в репертуарні обрії сучасного піанізму та відсутністю розвідок із питань їх концептуальної, жанрової, мовно-виразової специфіки.

Мета статті — висвітлити концептуальні, стильові, жанрові й виражальні особливості фортепіанної творчості В. Польової.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концептуальні та стильові конструкти сучасного художнього простору визначаються творчими інтенціями композитора, який «як ключова постать європейської культури постає насамперед особистістю з власним світорозумінням, ментальними й соціокультурними детермінантами, що кореспондують із духовно-етичними нормами своєї історичної доби» (Коновалова, 2018, с. 124). Інтегруючись у цілісний культурний досвід людства, творчість В. Польової певним чином демонструє відмову від атрибутивних для музичного мистецтва постмодернізму тенденцій театралізації та візуалізації виконавства, а також постмодерністських експериментів з усталеними традиціями. Музика композиторки звернена до душі людини на зламі аксіологічних систем, коли здійснюється ревізія духовних настанов та інтенсивний пошук власних аксіологічних орієнтирів. Світоглядною опорою В. Польової у прагненні до формування особистої унікальної картини світу слугує концепт Духовності.

Творчий світ мисткині позначений винятковою увагою до ліричного начала, позбавленого конфліктності та позначеного певною атмосферністю, душевною теплотою, щирістю й теплотою почуттів. У музичній спадщині композиторки дослідники визначають наявність: поміркованої асиміляції традицій; мінімалізації палітри мовно-виразових засобів (Коменда, 2006); пошуку «нової простоти», пов'язаної з «актуалізацією найпростіших елементів музичної тканини» (Чабаненко, 2019, с. 170; Ревенко, 2012, с. 473); філософічності мислення та стильової різноманітності (Rehesha, 2022, с. 128) тощо.

Означені маркери специфічного творчого світу композиторки притаманні також і її фортепіанній творчості, концептуальною зерниною якої слугує перманентна, іманентна й атрибутивна для людини та людства дихотомія бінарної опозиції життя — смерть. Фортепіанна компонента творчого доробку В. Польової відбиває характерні для мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. тенденції індивідуалізованої інтерпретації жанрових

моделей та «зміщення акцентів у жанрово-стильовій палітрі» (Берегова, 2020, с. 54), що пов'язано з пріоритетністю концептуально мобільних та композиційно лабільних жанрових моделей камерної музики.

З одного боку, жанрові обрії фортепіанної творчості В. Польової характеризуються апелюванням до усталених (на рівні художньої рефлексії та слухацької перцепції) жанрових моделей, які композиторка трансформує у світлі новаційних тенденцій музичного мислення. Зокрема, використані в «Пасакалії» типові для старовинного жанру принципи остинатності й варіативності є ознаками музичного мислення минулого та символами збереження культурної пам'яті, але інтерпретація жанру В. Польової здійснена в обрядах сучасної музичної мови, для якої притаманні: значущість сонорики, уникання тонального мислення, емансипація емоційно-образно концентрованих інтоном у статусі носіїв музичного змісту.

З іншого боку, вагомою компонентною жанрової палітри В. Польової є композиційно, структурно, мовно та виражально вільні програмні твори. Зокрема, імпресіоністична тонка замальовка «Іск'я. Острів» відтворює традиції «Тихої музики» В. Сильвестрова (з її «вслуховуванням» у звук, значущістю емоційно наповненого туше та тонких градацій динаміки) і водночас традиції романтичної мініатюри, позначеної вільним чергуванням епізодів-нюансів ліричної рефлексії.

Художньо-рефлексивним віддзеркаленням сакральної геометрії є такі твори, як «Числа» (цикл п'єс, алюзійно пов'язаний із сюїтним циклом) та «Null», у якому закладено символіку числа вісім (повторюваність структур створює просторовий ефект — метафоричну фігуру зірки). Проте символізм мислення (первинно запрограмований композиторкою на особистісне осягнення образу ікони «Неопалима купина») відбивається як у просторовій організації музичного твору, так і у специфічній передвизначеності слухацької перцепції.

Композиційно вільний твір «Вітрувіанська людина» позначений усталеністю історико-культурних асоціацій із славетним малюнком Леонардо да Вінчі — символом гармонійності

Людини та гармонійності буття Людини та Космосу. Зазначимо, що така апеляція до знаків минулого у творчості В. Польової позбавлена кітчєвого забарвлення, на відміну від масової культури постсучасності. Саме через уведення символу епохи Ренесансу в утилітарну площину, зокрема рекламу, «знакові репрезентанти вічно значимого мистецького опанування світу втрачають освячений культурною пам'яттю людства високий статус й аксіологічну значущість» (Уманець, 2022, с. 63).

Пошук мисткинею вічної гармонії має центром потужне репетиційне утвердження основного тону, навколо якого центруються промені піднесених вольових інтонацій та спалахи кластерних побудов. Драматургія твору демонструє збереження характерних для творчої стилістики композиторки репетиційних побудов, висхідних динамічних «спалахів» арпеджіо, хронотопічних ефектів — розширення художнього простору та ущільнення часу та «відкритої» структури.

Трансформації у творчості В. Польової зазнає і жанрова модель сонати. Авторська назва Сонати № 1 «Seren-соната» програмує слухацьку рефлексію у царину «тихої музики», у якій лінійну логіку тонально-гармонічного розвитку музичної думки замінює співставлення сонорних площин. У сонористичному, імпресіоністичному просторі збережено композиційно-структурні маркери сонати, зокрема членування першого розділу на епізоди — функціональні відповідники експозиції, розробки та репризи. За збереження атрибутивного для першої частини сонатного жанру диференціювання тематизму, «Seren-соната» В. Польової демонструє кардинальне переосмислення сутності головної партії (яка постає як концентроване втілення ліричних пошуків) та побічної (яка втілює енергійний дієвий образ).

Апелюванням до суб'єктивного інтерпретування класицистичних жанрових моделей у сонаті стає значущість варіаційного розвитку — лірико-медитативна головна партія піддається численним варіативним перетворенням. Проте в цих варіативних перетвореннях зберігається її концептуальна зернина — перехрещення низхідних мотивів, що утворює алюзію із риторичною фігурою хреста і створює асоціативний зв'язок

із сакральною сферою. Змістотворний мотив оспівування надає цій метафорі Духовності особистісного, лірико-медитативного забарвлення. Саме насиченість музичної тканини оспівуваннями створює атмосферу «мерехтіння», певної невизначеності та перманентності руху. На рівні драматургії сенсотворного значення набуває складне низхідне та висхідне спрямування варіаційного розгортання-модифікування мелосу, що вможливорює його алюзійне співставлення із риторичною фігурою *anabasis* — піднесення до небес, тобто невпинною спрямованістю на досягнення вищого, сакрального простору.

Опозицією такому піднесенню є дієва інтонема *repetitio*, яка поступово розширюється у просторі від басів до високого регістру. Позначена (на відміну від головної партії) незмінністю, константністю, високим динамічним тонусом, побічна партія своїм вторгненням у духовно піднесений рух на рівні алюзії детермінує зіткнення аксіологічно диференційованих просторів — сакрального та земного. Їх накладання в *quasi*-розробковому розділі має результатом максимальне розсунення художнього простору, що контрастує з фактично монодичним початком музичної дії. Різні алгоритми буття партій — повторюваність ритмонемами головної партії та довільне *repetitio* побічної — забезпечує ущільнення музичного часу. У результаті розростання просторового виміру музичної тканини та ущільнення його часового виміру не втрачає статусу носія музичного сенсу емансипований звук, який у творчості композиторки загалом «є основною одиницею виміру, своєрідним будівельним матеріалом, з якого зростає потім весь твір» (Перцова та ін., 2017, с. 616). Репризний епізод встановлює змістотворне панування лірико-рефлексивної головної партії, в яку «вторгаються» репетиційні побудови.

Із канонами романтичного інтерпретування жанрових моделей співвідноситься й специфічна структура одночастинної «Seren-сонати» — відповідно до схеми першої частини формується композиція твору як цілісності. Функція другої розробки делегується середньому розділу. Тісно пов'язаний із інтонаційним матеріалом першого розділу, він позначений формуванням іншого виміру лірики. Особливістю середнього

розділу є акордові вертикалі, діатонічність яких яскраво контрастує із нашаруваннями сонорних побудов та вагомістю емансипованого звука в попередньому розділі. Крізь динамізовані оспівування та *repetitio* в акордових вертикалях «проступає» нова тема, позначена високим динамічним тонусом, вагомістю пісенно-героїчних інтонацій та формуванням нового — пасіонарного образу. Проте героїзація емоційно-образної атмосфери нівелює повернення до інтоном головної партії та рефлексивної медитативності.

Функцію репризи-коди у творі виконує тематично синтезуючий розділ, у якому «чисті» акордові вертикалі середнього розділу синтезуються із інтонамими головної та побічної партій та постають як ствердження концепту духовної чистоти та просвітленості. Розгортання музичної тканини в кодї має рушійною силою хронотопічні злами — переміщення тематизму в різні регістри та прискорення-гальмування музичного часу, а також співставлення динамічних площин. Філософським висновком темпорально-спатіальних та динамічних змін є невпинні низхідний та висхідний рух (алюзія риторичних фігур *catabasis* та *anabasis*) до фінальної трелі-*repetitio* із розчиненням звучності — символом чистоти та вічності. Значущість змістовно емансипованого звука та розчинення звучності повертає до початку музичної дії та створює ефект романтичного кола, забезпечуючи алюзії з настановами романтичного музичного мислення.

Апеляції до «квантів» художнього досвіду різних історико-культурних епох (риторичні фігури, редукована романтизована інтерпретація жанрової моделі сонати, програмність, метафора романтичного кола, сонорність тощо) дозволяють позиціонувати «Seren-сонату» як індивідуалізоване втілення інтертекстуальності. Співзвучною до культурних інтенцій постсучасності є також відкрита форма твору, яка актуалізує питання специфіки виконавської концепції, зокрема необхідність: перманентного «буття» у звуці; «вслуховування» в тонкі градації динаміки; творчого осмислення змістотворного та драматургічного статусу хронотопічних нюансів.

Ознаки романтичного мислення виявляються в Сонаті № 2 «*Quasi una fantasia*». Жанрове

визначення цього твору є радше знаком посилення на класицистську традицію, концептуальним вектором, що спрямовує слухачку перцепцію. На рівні композиції романтичні витoki виявляються в редукції жанрової моделі — її «стисканні» до однієї частини, у максимально вільній композиційно-структурній організації, яка тяжіє до баладного співставлення епізодів, скріплених змістотворним статусом віртуозних висхідних пасажів та репетиційних побудов. На емоційно-образному рівні проявом романтичної парадигми світобачення є виняткова амплітуда градацій лірики та динаміки — від динамічно насичених епізодів-«спалахів» бунтівних, героїко-піднесених до пісенно-ліричних, медитативних, суб'єктивних епізодів низького динамічного тону. Із традиціями романтичного блискучого піанізму та перлинної техніки співвідноситься також високий рівень технічності Сонати № 2 «Quasi una fantasia».

Як специфічну царину фортепіанної творчості В. Польової, що віддзеркалює значущість цієї компоненти її творчого доробку, слід виокремити інтерпретації камерних ансамблевих творів — «Сімург» (на основі однойменного квінтету), «Числа» та «Маргіналії» (на основі масштабного камерного циклу).

Висновки. Інтенсивно репрезентований світовим та національним піанізмом, фортепіанний доробок Вікторії Польової демонструє як резонування з концептуальними, жанровими, образними мейнстримами мистецтва постсучасності (позначеними кардинальними трансформаційними процесами), так і яскраво виражену індивідуалізацію творчого світобачення, що проявляється у відмові від атрибутивних для мистецтва постсучасності тенденцій іронічності, електронного експериментування, театралізації й візуалізації виконавства.

На концептуальному рівні це виявляється у змістовій, образній, емоційній концентрації фортепіанної творчості навколо концептів Духовності, душевної чистоти, у прагненні набути аксіологічних орієнтирів у лірико-філософській царині художньої рефлексії. Головною метою духовних пошуків композиторки є формування картини універсуму на основі нової простоти та

апеляції до знаків (осмисленого як цілісність) художнього досвіду минулого.

Жанрова специфіка фортепіанної творчості В. Польової позначена як тяжінням до програмних, концептуально мобільних та композиційно лабільних жанрових моделей камерної музики, так і індивідуалізацією цих жанрових моделей, що притаманно романтичній парадигмі художнього світобачення. Проявом цього слугує тенденція редукції жанрової моделі сонати, тяжіння до вільної, наскрізної форми, створеної за принципом вільного зіставлення царин ліричної рефлексії, та тяжіння до відкритої форми, спрямованої на активізацію слухачкої перцепції та свідоме формування індивідуалізованої виконавської концепції.

На рівні музичної мови та мислення фортепіанні твори композиторки демонструють значущість: знаків художнього досвіду минулого — барокової епохи (риторичних фігур хреста, *anabasis*, *catabasis*, числової символіки тощо); романтизму (метафора романтичного кола, програмність, індивідуалізація жанрової моделі сонати, варіаційність, алюзія традицій блискучого, віртуозного піанізму та перлинної техніки); класицизму (апеляція до сонатного жанру, репетиційних побудов, арпеджованих висхідних динамічних «спалахів» та темпорально-спатіальних ефектів) тощо. Водночас сутнісною ознакою фортепіанної творчості композиторки є тенденція емансипації звука, сонорних побудов та динаміки як носіїв сенсу та рушіїв драматургічного процесу.

Перспективи подальших досліджень детермінуються потребою музикологічного опанування фортепіанної творчості сучасних українських композиторів та полягають в окресленні провідних концептуальних, жанрових, образних, мовно-виразових векторів української фортепіанної музики поч. ХХІ ст. як відбиття на рівні художньої рефлексії світоглядних настанов культури постсучасності.

Список посилань

- Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Інститут культурології НАМ України.
- Голинська, О. (2017). Сакральний світ Вікторії Польової. *Музика. Український інтернет-журнал*. <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>
- Коменда, О. (2006). Українська музика межі ХХ–ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. Стан розвитку та перспективи. *Проблеми педагогічних технологій*, 2–4 (31–33), 38–43. eVNUIR. https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12440/1/ukr_muzik.pdf
- Коновалова, І. Ю. (2018). *Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення*: монографія. ТОВ «Планета-Принт».
- Ніколаї, Г. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*, 1, 121–132.
- Перцова, Н. О., Горобець, В. П., & Гриценко, В. В. (2017). Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство. *Молодий вчений*, 11, 614–617.
- Ревенко, Н. (2012). Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 469–479.
- Уманець, О. В. (2022). Кітч у просторі культури межі ХХ–ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47, Т. 4, 60–65.
- Чабаненко, Н. А. (2019). Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму. *Вісник НАК-ККиМ*, 4, 169–172.
- Rehesha, N. (2022). The features of Viktoriia Polova's choral composition. *Bulletin of KNUKiM. Series in Art*, 46, 128–132. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258625>

References

- Berehova, O. (2020). *Dialogue of Cultures: The Image of the Other in the Musical Universe*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].
- Holynska, O. (2017). The sacred world of Victoria Poleva. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/> [In Ukrainian].
- Komenda, O. (2006). Ukrainian music of the XX–XXI centuries in the achievements of composers of the generation of the 1990s. State of development and prospects. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii*, 2–4 (31–33), 38–43. https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12440/1/ukr_muzik.pdf [In Ukrainian].
- Konovalova, I. Yu. (2018). *The phenomenon of the composer in the space and time of European musical culture of the XX century: modes of theoretical understanding*: monograph. Planeta-Print LLC. [In Ukrainian].
- Nikolai, H. (2010). Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the XX century. *Ars inter Culturas*, 1, 121–132. [In Ukrainian].
- Pertsova, N. O., Horobets, V. P., & Hrytsenko, V. V. (2017). The specificity of Ukrainian choral literature on the example of the works of L. Dychko, V. Stepurko, V. Polova: traditions and innovations. *Molodyi vchenyi*, 11, 614–617. [In Ukrainian].
- Revenko, N. (2012). Compositional techniques as a means of embodying new semantics in the piano works of Ukrainian authors of the late XX century. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 37, 469–479. [In Ukrainian].
- Umanets, O. V. (2022). Kitsch in the cultural space of the XX–XXI centuries. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 47, Vol. 4, 60–65. [In Ukrainian].
- Chabanenko, N. (2019). Ukrainian piano music of the late XX century and avant-garde trends. *Visnyk NAKKKiM*, 4, 169–172. [In Ukrainian].
- Rehesha, N. (2022). The features of Viktoriia Polova's choral composition. *Bulletin of KNUKiM. Series in Art*, 46, 128–132. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258625> [In English].

Рум'янцева А. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Rumiantseva A., Candidate of Art Criticism, assistant professor, Department of Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.13*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.13)
УДК 130.2:821.161.2-12.09Мисик] (045)

ВІЗУАЛЬНЕ МАРКУВАННЯ МОТИВУ ДОРОГИ У ТВОРЧОМУ ПРОСТОРИ ВАСИЛЯ МИСИКА

Ю. О. Соловйова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
julia-solo@ukr.net

Yu. O. Soloviova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6116-3733>

Ю. О. Соловйова. Візуальне маркування мотиву дороги у творчому просторі Василя Мисика

Статтю присвячено аналізу одного з ключових візуальних образів, а саме «мотиву дороги» як чиннику формування міфопоетичної картини світу автора. Досліджено особливості функціонування мотивів-культурем на різних етапах формування творчого становлення автора в поетичній творчості. Показано, яким чином стереотипні візуальні образи сприяють створенню етичного та естетичного ідеалу, у якому органічно поєднуються традиції народної творчості та принципи неокласицизму. У статті обґрунтовано важливість окремих архетипних словесних та візуальних поетичних образів, у яких автор втілює духовно-культурні надбання українського народу. Розкрито ментальний потенціал поезії, розглянуто найважливіші культурами в контексті формування загальнолюдських цінностей. Доведено, що творче переосмислення культурами як форми культурного коду конкретної спільноти людей є формою декодування культурного коду національної культурної спадщини.

Ключові слова: візуальне маркування, мотив дороги, стереотипні поетичні образи, поетична творчість, фотомистецтво, міфопоетична картина, неокласицизм, мотив-культура, культурний код.

Yu. Soloviova. Visual marking of the road motif in Vasyl Mysyk's creative space

The scientific topicality. In the era of postmodernism with its relative system of values, an appeal to poetic texts, written in line with the tradition, takes on a special significance. After all, in such a case, we are talking about a high culture of perception of a literary text, interpretation of which causes the greatest difficulties and involves the ability to perceive the complex structure of content information, especially its internal organization, which is hidden. A particularly significant role is played by images that embody the nation's cultural code to one degree or another and mark the figurative picture of the

world in their own way. They outline the peculiarities of the mythopoetic picture.

The purpose of the article is to reveal how the motif of the road is expressed in the system of figurative-semantic and linguistic stylistic means of Vasyl Mysyk's poetry, as well as to investigate the peculiarities of the functioning of visual motifs-culturemes at various stages of the formation of the author's poetic development. An important task of the research is to analyze the road motif marking system through the creation of stereotypical verbal and visual poetic images.

The methodology. The author's vision of the problem is based on the main principles of modern philological science: the methods of abstraction, analysis and synthesis have been used to study the "road motif" as a factor in the formation of the author's mythopoetic picture of the world. It is shown how stereotypical visual imagery contributes to the creation of an ethical and aesthetic ideal in which the traditions of folk art and the principles of neoclassicism are organically combined.

The results. The conducted scientific research shows that the main features of the people's mentality are expressed in the culturemes that we find in Vasyl Mysyk's poetry. One of such culturemes is the road motif. In his mythopoetic ideas, the road plays one of the pivotal roles. In Vasyl Mysyk's works, this motif is one of the leading ones and refers us to the mythological and folklore understanding of human life as a path that one should follow, preserving everything that is given by relatives and higher powers, as well as one's own hopes and expectations. Within the framework of one destiny, this is a path, a track, a road, a way. In the sociocultural dimension, this is the "beaten path", the "Milky Way". Not only the path (road, way) itself is important for Mysyk, it is no less important for him what the eye observes, overcoming time and space, i.e., the roadside. The road combines the indivisibility of temporal (past — future) and spatial (ground — sky, bottom — top) coordinates.

The scientific novelty. The scientific novelty is that the marking of the road motif in Vasyl Mysyk's figurative picture of the world has been considered for the first time.

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

The conclusions. The results of the research can be used in the study of the Ukrainian literary process of the XX century, in the study of the formation of the author's picture of the world, in the analysis of archetypal components of visual imagery in the works of contemporary artists.

Keywords: *visual marking, road motif stereotypical visual imagery, poetic creativity, fine art photography, mythological imagery, neoclassicism, cultureme motif, cultural code.*

Постановка проблеми. В епоху постмодернізму з його відносною системою цінностей звернення до поетичних текстів, написаних у руслі традиції, набуває особливої актуальності. Слід зазначити, що образний світ автора сповідального типу, особливості його візуального маркування густо проникнуті екзистенційними елементами. Отже, маркування тут треба розуміти як засіб позначення для подальшої ідентифікації зазначених мотивів у контексті культурного коду нації, культивуванні міфологічної традиції. У поетичному тексті мотив виступає як специфічна культурема, тобто згорнута формула культурного коду конкретної спільноти людей, одиниця культурної інформації.

Щодо В. Мисика, то насамперед йдеться про залежність дослідників його творчості від атмосфери недовомовленості, замовчування певних аспектів, пов'язаних з біографічними вимірами творчого життя поета. Усе це своєрідним чином зумовлює властиве поету співвідношення експліцитних та імпліцитних елементів. В аналізі мовного багатства поетичних текстів було використано методи семантичного, концептуального та інтерпретаційно-текстового аналізу. У межах кожного з названих методів застосовувались різні методики, підпорядковані вирішенню конкретного дослідницького завдання. Вивчення особливостей візуального маркування міфопоетичної картини, які втілюються у відповідних мотивах, ґрунтується на невід'ємності міфологічного та біографічного аспектів, що вплинуло на використання в дослідженні елементів методу біографічного аналізу. Крім того, для глибшого розуміння тих чи інших мотивів долучалися описовий метод та метод компонентного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджуючи конотаційні культурні значення словесного та візуального поетичного мотиву,

літературознавці дедалі частіше звертаються до такого поняття, як «міфологема», «культурема», «мотив». Дослідження на цю тему представлені в працях Е. Соловей (Соловей, 1998), Л. Белехової (Белехова, 2001), Т. Кушнірової (Кушнірова, 2004), А. Тимченко (Тимченко, 2010), М. Акішиної (Акішина, 2015). У мотивах-культуремах виражаються основні особливості ментальності народу, його система цінностей, схильність до тих чи інших вчинків. Наріжним каменем світобудови образного простору кожного поета виступає передусім культурема «мислення», власне, вона і є основою для визначення інших культурем менталітету того чи іншого народу. Саме вона впливає на формування похідних мотивів (культурем), наприклад, «світосприйняття», «спосіб життя». Пошук мотивів, які перебувають в основі творчості того чи іншого поета, аналіз художніх творів з точки зору міфу набувають дедалі більшої популярності. Увагу дослідників привертають праці, присвячені саме аналізу специфіки створення образів-міфологем у поетичних творах. Такі образи поширені у творчості авторів на рівні асоціацій з міфічними елементами, алюзіями, ремінісценціями тощо. Культурема (міфологема) тут, як правило, виступає як мотив міфу, його фрагмент або частина. Міфологема, як і міф, є носієм важливого загальнолюдського досвіду, частково виражаючи більш загальний зміст архетипів. Для В. Мисика, особливо стосовно пізніших етапів його творчості, формотворчі складники візуальних образів виникали, з одного боку, під впливом поетичного міфотворення, з іншого, як наслідок його захоплення фотомистецтвом.

Мета статті — простежити, як мотив дороги увиразнюється в системі образно-семантичних та мовностилістичних засобів поезії В. Мисика, а також дослідити особливості функціонування візуальних мотивів-культурем на різних етапах формування поетичного становлення автора. Першочергову увагу слід спрямувати на своєрідний поділ творчого простору автора на «верх — низ», «далеко — близько», переплетіння біографічного з міфологічним, співвідношення наявності соціокультурного та індивідуального, присутність історико-культурного аспекту в поетичному просторі поета. Важливим завданням

дослідження є також аналіз системи маркування мотиву дороги в результаті створення стереотипних словесних та візуальних поетичних образів, які найбільшою мірою сприяють створенню етичного й естетичного ідеалу в поезії та в яких органічно поєднуються традиції народної творчості й принципи неокласицизму.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В. Мисик починав свій творчий шлях в середині 20-х років минулого століття, коли українська література відзначалася великою різноманітністю мистецьких напрямів і стилів. Для цієї епохи характерні імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм із кількома розгалуженнями. Але для молодого Мисика найбільшу роль відігравав неокласицизм. То був час розквіту, коли нові напрями разом зі старим реалізмом демонстрували багатство українського письменства. Як молодий поет, В. Мисик належав до тих авторів, які йшли слідами київських неокласиків. Ігор Качуровський зазначав, що в ранній поезії В. Мисика вже відчувалося передчуття власної загибелі: «Рання поезія Василя Мисика це спокійне й сумирне — я навіть сказав би: лагідне — передчуття неминучої загибелі у представника приреченого на знищення соціального прошарку. Ліричний герой тих віршів бачить, як трава проростає, насичена кров'ю» (Качуровський, 2021, с. 87).

Слід зазначити, що образна картина світу В. Мисика передусім відображає селянську ментальність. Цим цінностям він залишався вірним упродовж усього свого нелегкого життя. Є свої особливості сприйняття світу та його явищ, які характерні саме для селянської ментальності. Долаючи час і простір, селянська душа накопичує свій морально-естетичний досвід, який усім своїм корінням востає саме в селянський триб життя. Тут часові і просторові категорії своєрідно змішуються між собою, по-новому перетворюючи навколишній світ, усе це він має провести за собою крізь явища природи, її цілодобовий та річний колообіг. Він має не просто пережити зиму, а перейти її, перевести крізь її перешкоди та випробування своє найближче оточення. Тільки для селянина «стежка біжить борозною»:

*І стежка біжить борозною
Туди, де протока тісна
Гарячою пахне кугою
І світиться сонцем до дна.*

У цьому контексті автор використовує мотив стежки як розгорнутий опис, нагромаджуючи однотипні поняття. На пізніших етапах своєї творчої еволюції В. Мисик інтенсивно захоплювався мистецтвом фотографії, про що свідчать численні експонати Харківського літературного музею. Від фотомистецтва автор переймає здатність фіксувати мить, розгортати візуальні образи як послідовність миттєвостей, привертати увагу до деталей. Це унікальна взаємодія статичності та динаміки, у якій втілюється глибинний задум автора.

*Ген
З стегу вітровії
Дишуть гаряче.
В золотій олії
Сонце
Стежку
Пече.*

У творчості В. Мисика саме селянська ментальність формує його глибоко національну сутність. Ті «родовиті» слова, яскраві візуальні образи, які виокремлюють поетичну лексику Мисика з-поміж інших його сучасників, усім своїм широко розгалуженим культурним корінням ніби врастають у селянський ґрунт.

В іншому контексті те саме слово (стежка) вживається як мотив-фрагмент. Статичність фрагмента природно переходить у динамічність, коли фрагменти нагромаджуються. Слід зазначити, що в міфопоетичних уявленнях дорога виконує одну зі стрижневих ролей. У творчості В. Мисика цей мотив — один із провідних і відсилає нас до міфологічно-фольклорного розуміння людського життя як шляху, по якому треба пройти, зберігши все, що дали тобі в дорозі і твої рідні, і вищі сили, і твої власні надії та сподівання.

Дорога поєднує неподільність часових (минуле — майбутнє) і просторових (земля — небо, низ — верх, далеко — близько) координат, реальні та міфічні світи, дорога направляє тих, що плакають в собі духовну велич, життєву стійкість, витривалість, безсмертя і вічність буття.

Уже в одному з найперших віршів (написаному в 15 років!) автор надзвичайно тонко поєднує експліцитні та імпліцитні засоби виражальності для свого власного тлумачення поділу простору («Де жовтий цвіт лямує межі сонні») на основі кольоропозначення: жовтий — внизу, синій — вгорі. Жовтий колір названо, виражено експліцитно, синій присутній імпліцитно в уяві читача-однотумця, представника того самого культурного коду, що й автор. Просторові уявлення у фольклорі пов'язані з релігійно-моральними. Це означає, що людська доля знає певних трансформацій на шляху життєвих випробувань.

Крім цінностей високих, вічних, є цінності буденного життя. Навіть народна пісня не оминає їх своєю увагою. Дорога людського життя починається маленькою стежкою, пізніше людина виходить на широкий шлях людських звершень. Є таке поняття, як «битий шлях», по якому йдуть усі, є стежини сокровенні, які прокладають посвячені.

У свої подорожі-мандри, близькі й далекі, В. Мисик завжди брав із собою фотоапарат. Так він мандрував шляхами Середньої Азії, так він сходив разом зі своїми друзями (Андрієм Чернишовим, Іваном Вирганом, Інною Христенко, Василем Соколом) сковородинівські місця, якими так багата Слобожанщина. Світлини допомагали щоразу наново оживити в пам'яті пережиту мить мандрівки, відтворити кожну деталь. Саме увага до деталей робить художні образи вражаюче переконливими.

Рання поезія В. Мисика вражає дорослою розважливістю, виваженою мудрістю, умінням помічати не окремі аспекти тієї чи іншої картини, а все явище в цілому. Ось як вибудовується візуальна картина літнього дощового дня, яка вмістила і шлях, і селянські тривоги, викликані тривалою негодою, всю силу природної стихії:

*На полі хліб не викошений. Шлях
Не встався колосом, не всохли кручі,
Чорніє сіно, злігшись у валках,
А грози йдуть, жорстокі і ревучі.*

У селянському світі стан дороги, стежки безпосередньо залежить від явищ природи. Дощ розмиває землю, ноги вгрузають у ґрунт, який може перетворитися на болото (чорнозем, глина),

розсипатися, не чинячи перешкод мандрівникові (мокрый пісок).

У поезії В. Мисика образ дороги невід'ємний від образу степу. Це ще одна лірико-філософська реалія, яка в поетичній творчості митця змикається з небом:

*Простягся степ у далечі відкриті
За тихий обрій, за прозорий дим.
І висне небо, зіткане з блакиті,
шатром легким.*

Поет вдається до стереотипних образів, поглиблює одне через інше, йому подібне. Дим у нього прозорий і ця прозорість природно зливається з небесною блакиттю, яка здається глядачеві «шатром ясним».

*Де жовтий цвіт лямує межі сонні,
Де схил у балку й вітру дикий пах,
Там зрідка ходять серед паши коні,
Подібні до комах.*

Для українського пейзажу характерне поєднання синього та жовтого кольорів. Мисик також цього не оминає. Мабуть, наймайстерніше цей перегук у кольорів (синій — жовтий) втілено у вірші «Йде потяг по степу» (про це йтиметься в подальшому аналізі).

*А далі ще, на самім видноколі,
Старий чабан іде — за кроком крок,
— За ним отара міниться поволі,
Мов хмарки холодок.*

Є дороги небесні, ними сунуть хмарки, літають птахи, важко ступає гроза. Є дороги земні, прокладені надовго сотнями ніг, а також ті, які торуються принагідно, як ось ця невидима чужому оку стежка, що нею рушає чабан за своєю отарою:

*Напнеться тінь, дві-три краплини зронить,
То тут, то там приб'є до стежки пух —
І знову з курінця виходить, дзвонить
Вузdeckкою пастух...*

Стежка, загублена в степу. Земля пересохла від спеки, однак куряву підіймати тут немає кому. Дві-три краплини дощу лише приб'ють до стежки пух, а так усе залишиться без змін. Тут час тече непомітно, простір також, долається непомітно, але неухильно. Таке враження, що ця стежка існує поза часом і простором. Вона сама втілює ідею вічності за допомогою таких елементів, як невербальне (підтекст) — вербальне (опис) — візуальне (підсумковий образ).

Для Мисика важлива не тільки стежка (дорога, шлях), для нього не менш важливе і те, що око всотує, долаючи час і простір, тобто узбіччя. Поет ніколи не мав на меті зобразити буянню кольорів, навпаки, він завжди шляхетно стриманий, його жести радше скупі. До речі, це суголосно і чорно-білому зображенню на давніх світлинах. Але іноді варто уважніше зупинитися на рядках поета — і крізь стриманість проривається найгарячіша пристрасть, саме буянню кольорів:

*...біжать, тонким димком підсинені луги.
По їх — душний бур'ян, полинь сухий, ромашки.
Там вітер розрізня тонке піткання кашки,
там соняхи дрібні, забуті на стеблі.
вже стятому, спішать в останньому теплі
розквітнуть хоч на мить. Синяк терпкий, що літом
заяр'я заливав сіриво-синім цвітом...*

Відтінки синього: димок над лугами, синяк терпкий (що літом заяр'я заливав сіриво-синім цвітом), полинь сухий (як правило, сизуватого кольору).

Відтінки жовтого: соняхи дрібні, ромашки (точніше, сердечка ромашок жовтого кольору).

Слід зазначити, що філософсько-поетичні шукання митців — це безперервний процес, коли набутки минулих генерацій поповнюються досягненнями наступних поколінь, традиції літературні й фольклорні переосмислюються в нових часопросторових координатах, сполучаючись з інноваціями. В. Мисик як невтомний послідовник неокласиків додав своєю багатогранною літературною діяльністю — оригінальною творчістю, критичними розвідками та художніми перекладами — «до скарбу світового й своє маленьке зернятко, — а їх ще стільки треба!». У його поетичних образах об'єктивуються фрагменти міфопоетичної картини світу, предметнюються знання про міфологічні сюжети, мотиви чи символи.

*Пливають хмарки, як у чумацький вік,
Дме вітер злий од Осавур-могили.
І тяжко глибає кудись убік
(Тінь по траві) орел могутньокрылий,
Шукає, де б спочити.*

«Чумацький віз», «Осавур-могила», «Тінь по траві орла могутньокрылого» — усе це своєрідні стереотипні словесні та візуальні поетичні

образи, у яких втілено колективне свідоме, що формує поетичну традицію. Образ «чумацький віз» неодмінно викликає асоціацію «Чумацький шлях», апелюючи до великого прошарку історико-культурної пам'яті. Такої асоціації немає в культурній пам'яті жодного народу з європейського культурного простору. Такі образи укорінені не безпосередньо в тексті, а в самому образному просторі української поезії (задані імпліцитно). Підґрунтям створених у такому руслі архетипів є народнописенна традиція. Уся їхня поетична архітектоніка відповідає усталеним поетичним формулам.

У поетичному тексті стереотипні поетичні образи-мотиви виконують багато функцій, забезпечуючи його довершеність. Сугестивна функція таких образів-мотивів веде до емоційного реагування читача на текстову дійсність, водночас стереотипні словесні поетичні образи конкретизують та об'єднують фрагменти візуальних знань про світ, водночас емоційно збагачуючи читача, розвиваючи його уяву. Специфіка новообразів полягає не тільки у створенні нової інформації, нового знання, вона збуджує уяву, викликає цікавість, забезпечує когнітивну гармонію в інтерпретації тексту.

У вірші «Шлях» та інших В. Мисик звертався до далекого минулого свого краю:

*На узбіччі колишеться бур'ян —
Нащадок тих, що жалили в коліна
Ординців гордих, жадних половчан,
Що гнали коней, аж зелена піна
Летіла з вітром, ...*

В. Мисик не шукав у своїй творчості гострополітичних сюжетів, не намагався вразити якоюсь сенсацією, він просто володів універсальним знанням реалій української історії, гострим переживанням за долю Батьківщини, за всім тим, що нащадки на сьогодні втратили.

*В чорноземлю аж по коліна вріс,
Високу гору перерізавав косо
І петлями з узвозу на узвіз
Послався в степ, де дрібно, наче просо,
Рябіли селища...*

Як зазначив у своєму есеї В. Базишевський: «Дивує в ньому дочасна розважливість. Коли б під віршами “Возовище” і “В дорозі” не стояли дати їхнього написання, чи здогадався б хто, що

написані вони юнаком, а не зрілим мужем?!» (Базилевський, 2021, с. 241).

Синкретичні поетичні словесні та візуальні образи-мотиви, джерелом яких є фольклор, формуються за принципами, притаманними саме фольклорній поетичній свідомості. У дослідженнях, які присвячені фольклорним образам, автори передусім наголошують на першорядному значенні порівняння як механізму формування образів, який ґрунтується на принципі психологічного паралелізму, що співвідносить природне та людське як фундаментальні категорії міфологічного пізнання (Потебня, 1996, с. 25–39). Суть цього принципу полягає не в отождненні людини і природи, не в їх порівнянні, яке передбачає розрізненість порівнювальних ознак, а у зіставленні людини й природи за ознакою їхніх дій та руху. У поезії, яка базується на фольклорній основі, об'єктами зіставлення стають рослини, тварини та явища природи. Наприклад, «дівчина гнеться» в такому контексті означає: «хилиться тополя»; «козак гукає в лузі» натякає крик пугача, «мальва чари діє» означає «дівчина причаровує своєю красою». Класичним прикладом такого органічного поєднання біографічного та міфологічного можна вважати образ чорнотропа в однойменному вірші В. Мисика:

*Неабияке в тебе щастя,
Пройшов ти погані царства:
Перше — чорне, друге — колюче,
Третє — не лучче —*

В основі такої словесно-образної паралелі закладено принцип: рух природи та рух людини синхронні, що і породжує сприйняття їх як одне ціле. Дослідження вияву ознак природи та людини у словесних образах дозволяє зрозуміти схему психологічного паралелізму (певне явище природи або певна ознака предмета природи переноситься на людину та її дії, характеристики людини зіставляються з явищами природи) і тим самим визначається напрям поетичного мислення, який показує пріоритетні та ціннісні орієнтири людини в її осмисленні буття, свідчить про споконвічне прагнення людини до гармонії з природою. Прикладом вираження такої гармонії людини з природою може слугувати

сам процес прокладання стежки трудящою людиною у вірші В. Мисика «Стежка»:

*Я думаю, що тут ішов додому
Самотній хлібороб — увечері, вночі —
Холодною росою
Із заступом або косою
На плечі.*

Йдеться про бережне ставлення до навколишнього середовища, що не допускає грубого вторгнення в найтонші сфери буття, не лише у видимі, але й в ті, що око їх не відразу вбачає, але чутлива душа відчуває, оскільки вона їм співзвучна. У такому контексті не існує малого, на відміну від великого, позаяк тут усе набуває космічних вимірів, тут твориться світ, перед нашими очима розгортається первинна картина світобудови, де той, хто діє креативно, є співтворцем світу:

*Він працював до поту
І, закінчивши ввечері роботу,
Додому йшов,
Як сонце в море йде.*

Образ стежки набуває всеосяжного символічного значення, стежка протоптується не для суто побутових, практичних цілей, вона має вказувати для інших і напрям руху, і його смисл:

*А в слід йому ступали інші всі
По вранішній і по нічній росі,
Приберігаючи на ранок сили,
Не ломлячи ні квітки, ні стебла.*

В. Мисик у своїй поезії рідко вдається до прямого моралізування, але в цьому вірші він наслідує свого вчителя — Сковороду — і використовує його прийом підбиття в кінці вірша моральних підсумків. Слобожанський філософ називав цей прийом «силою». У Мисика це звучить так:

*Як добре, земле наша немала,
Що на тобі тривкі сліди лишили
Не злодії, що крадуть уночі,
А мудрі ратаї та сівачі
З ногами чулими, що не ступали зайве,
Що берегли твоє зелене майво.*

Власне, у вірші «Стежка» втілюється класичний випадок поетичної реалізації мотиву-сюжету, його поступового розгортання та поглиблення.

Висновки. В. Мисик належав до тих авторів, які йшли слідами київських неокласиків, але водночас він з перших своїх кроків спирався на глибинне розуміння того факту, що поетичне мислення вростає своїми найглибшими коренями в національний культурний ґрунт. Поетичний простір митця поєднує неподільність часових (минуле — майбутнє) і просторових (земля — небо, низ — верх, далеко — близько) координат, реальні та міфічні світи, у ньому надзвичайно тонко переплітаються експліцитні та імпліцитні засоби виражальності. В атмосфері замовчуваності, недомовленості, яка супроводжувала поета впродовж його життя і ще довго мала вплив на дослідників його творчості, поєднання біографічного та міфологічного елементів сприймалося природно й органічно, що з особливою повнотою розкрито у вірші «Чорнотроп».

У творчості В. Мисика одним із провідних мотивів є мотив дороги. Особливості його маркування в поетичному світі поета полягають у міфологічно-фольклорному розумінні людського життя як шляху, по якому треба пройти, зберігши все, що дали тобі і твої рідні, і вищі сили, і твої власні надії та сподівання. У межах однієї долі — це стежка, путівець, у межах роду (народу) — це дорога, шлях, що втілює ідею вічності за допомогою таких елементів, як невербальне (підтекст) — вербальне (опис) — візуальне (підсумковий образ).

У соціокультурному вимірі — це «битий шлях», «чумацький шлях», у міфологічному — це творення міфу на основі власної біографії («Чорнотроп»). Для Мисика важлива не тільки безпосередньо стежка (дорога, шлях), для нього не менш важливе й те, що око всотує, долаючи час і простір, тобто узбіччя. Дорога направляє тих, що плакають в собі духовну велич, життєву стійкість, витривалість, безсмертя і вічність буття.

Мотив дороги втілюється за допомогою різних композиційних засобів. Це може бути розгорнутий опис, мотив-фрагмент, накопичення мотивів-фрагментів, що посилює динамічність зображення, мотив-алюзія, мотив-сюжет, його поступове розгортання та поглиблення, поєднання експліцитних та імпліцитних засобів вираження.

Просторові уявлення у фольклорі пов'язані також з релігійно-моральними. У творчості В. Мисика саме селянська ментальність формує його глибоко національну сутність.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі візуальних складників архетипних поетичних образів як чинника формування поетичної картини світу автора. Особливої уваги потребують питання місця і ролі міфологічних мотивів та образів у казках В. Мисика, а також дослідження того, як проявляється у філософській ліриці поета українська фольклорна традиція, зокрема в результаті культивування поетом жанру віршованої казки.

Список посилань

- Акішина, М. (2015). Мотив як провідне поняття у дослідженні англомовного поетичного дискурсу XXI століття. *Вісник Херсонського державного університету. Сер.: Лінгвістика*, 24, 88–91.
- Базилевський, В. (2021). Математика поезії. ...*І цілий всесвіт допоміг нести*, 233–244. Майдан.
- Белехова, Л. І. (2001). Архетипи в образній картині світу Лесі Українки та Емілі Дікінсон. *Мова і культура. Матеріали міжнародної конференції*. Таврія.
- Качуровський, І. (2021). Загадки Василя Мисика. В ...*І цілий всесвіт допоміг нести*, 84–88. Майдан.
- Кушнірова, Т. В. (2004). Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*, 1 (34), 3–11.
- Мисик, В. (1970). *Лан. Вибране*. Дніпро.
- Переяслов, В. О. (2014). Природа в естетико-філософських ландшафтах В. О. Мисика. *Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*, 3 (79), Ч. 1, 116–128.
- Потебня, О. О. (1996). Думка й мова. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, 2–39. Літопис.
- Соловей, Е. (1998). *Українська філософська лірика: навчальний посібник із спецкурсу*. Юніверс.

Тимченко, А. (2010). Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*, 17, 5–8.

References

- Akishyna, M. (2015). Motif as a leading concept in the study of English-language poetic discourse of the XXI century. *Visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Ser.: Lihvistyka*, 24, 88–91. [In Ukrainian].
- Bazylevskyi, V. (2021). The mathematics of poetry. ...*I tsilyi vsesvit dopomih nesty*, 233–244. Maidan. [In Ukrainian].
- Belekhova, L. I. (2001). Archetypes in the figurative picture of the world of Lesya Ukrainka and Emily Dickinson. *Mova i kultura. Materials of the international conference*. Tavria. [In Ukrainian].
- Kachurovskyi, I. (2021). Riddles of Vasyl Mysyk. ...*I tsilyi vsesvit dopomih nesty*, 84–88. Maidan. [In Ukrainian].
- Kushnirova, T. V. (2004). Motif as a literary category: features and typology *Visnyk Poltavskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. H. Korolenka*, 1 (34), 3–11. [In Ukrainian].
- Mysyk, V. (1970). *Lan. Selected works*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Pereiaslov, V. O. (2014). Nature in the aesthetic and philosophical landscapes of V. Mysyk. *Naukovi zapysky KhNPU im. H. S. Skovorody*, 3 (79), Part 1, 116–128. [In Ukrainian].
- Potebnia, O. O. (1996). Thought and language. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.*, 2–39. Litopys. [In Ukrainian].
- Solovei, E. (1998). *Ukrainian philosophical lyrics: a textbook for a special course*. Yunivers. [In Ukrainian].
- Тимченко, А. (2010). The structure of the motif: to the question of theoretical understanding. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh*, 17, 5–8. [In Ukrainian].

.....

Соловійова Ю. О., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....

Soloviova Yu., Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor of the Department of Photography Art and Cameraman Skills, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

.....

Надійшла до редколегії 20.03.2023

МІКРОТОНОВІСТЬ У ТВОРАХ ДЛЯ ГІТАРНОГО АНСАМБЛЮ АГУСТІНА КАСТІЛЬЯ-АВІЛИ

М. А. Трянов

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

M. Trianov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-7586-6963>

М. А. Трянов. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авіли

Використання мікроінтервалки у творах сучасного іспано-австрійського композитора А. Кастілья-Авіли для гітарного ансамблю розглянуто в контексті історичного розвитку мікротональної музики. Виявлено специфіку імплементації мікротоновості, як композиторської техніки, у творах для гітарного ансамблю. Закцентовано на застосуванні органічно традиційної конструкції гітари в ансамблевій творчості митця. Методологічним підґрунтям дослідження є праці Г. Гельмгольца, Дж. Вуда, Дж. Шнайдера, а також науковий доробок А. Кастілья-Авіли, на основі яких проаналізовано визначальні твори композитора для дуету, тріо, квартету, секстету гітар та виявлено немало характерних ознак авторського підходу до написання мікротональної музики для гітарного ансамблю, а саме: використання мікротональних налаштувань (мікротональної скордатури), спеціальних розширених технік (бенд, бі-тон, нетемпероване глісандо), підготовки інструмента, що змінює висоту та тембральне забарвлення звуку. На основі досліджених зразків надано періодизацію мікротональної ансамблевої творчості А. Кастілья-Авіли, яка розмежована на три періоди.

Ключові слова: академічна музика, камерна музика, камерний ансамбль, сучасна музика, композиторська творчість, гітара, гітарний ансамбль, мікротоновість, підготована гітара.

M. Trianov. Microtonality in the works for guitar ensemble of Agustín Castilla-Ávila

The relevance is determined by the necessity of a comprehensive systematical study of contemporary microtonal music for the academic guitar ensemble and its significance in the works of Agustín Castilla-Ávila.

The purpose of the article is to study the peculiarities of microtonality as a special technique of the musical composition in the A. Castilla-Ávila's works for guitar ensembles.

The methodology. In the process of research, the methods of abstraction, analysis and synthesis were applied as well as special musicological methods such as methods of musical analysis: theoretical notation-based analysis, interpretative analysis.

The results. Microtonality, which originates from the ancient traditional musical culture, rapidly developed in the music of the XX century as a complexification and alteration of the equal temperament. Since the 1950s, which were marked by a qualitatively new type of guitar performance, there has been a gradual adaptation of the guitar technique to the performance of microtones. The combination of traditionally and microtonally tuned guitars in the ensemble allows the composer to use a wide range of microtonal systems (third, quarter tones and various edos — equal division of the octave).

Agustín Castilla-Ávila is one of the most prominent guitar composers nowadays. In his works, microtonality appears to be one of the main creative and aesthetic principles. Decided not to modify the traditional classical guitar, Agustín Castilla-Ávila uses:

- retuning the strings (microtone scordatura) as the most effective way to get microtones on the guitar. In the works of the early period, the composer often replaces a set of guitar strings with six of the same type in thickness tuned in 36edo;
- extended techniques: band, bi-tone, glissando, playing with the slider;
- preparations.

The whole list of microtonal ensemble works of A. Castilla-Ávila can be classified into three main periods. For early works six same strings and 36edo are typical. The next period is characterized by using of bi-tones and harmonics. In the third period, he combines the material of two previous phases with using of electric guitar.

The scientific novelty. The study is within the field of actual research on a classical guitar ensemble and its contemporary repertoire.

The practical significance. The materials of this article can be used as a basis for further research of guitar

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

ensemble music. In particular, obtained results can be useful for contemporary music performers.

Keywords: *academic music, chamber music, chamber ensemble, contemporary music, composer's works, guitar, guitar ensemble, microtonality, prepared guitar.*

Постановка проблеми. Разучі зміни у світовій культурі, просякнуті духом експерименталізму та пошуком нових сенсів, що розпочались у другій половині ХХ ст., хронологічно співпадають з новим етапом розвитку гітарного мистецтва та, зокрема, переходом на якісно вищий рівень камерно-ансамблевого гітарного виконавства. Поява чималого обсягу оригінального репертуару, що пояснюється сталим інтересом до гітарного ансамблю серед визначних композиторів епохи, формує підґрунтя для створення великої кількості нових виконавських формацій, які водночас викликають інтерес своєю творчістю в сучасних композиторів. Є природним, що ідея розширення класико-романтичної тональної системи в результаті використання звуків за межами дванадцятитонового рівномірно-темперованого звукоряду набула свого втілення в гітарній ансамблевій музиці. Попри те, що гітара є темперованим інструментом, використання мікроінтервальних налаштувань стало доволі поширеним явищем, особливо в гітарному ансамблі, де комбінація декількох мікрохроматично налаштованих інструментів дозволяє композитору охопити надзвичайно широкий діапазон нерівномірно-темперованого строю.

До яскравих зразків мікротональної гітарної музики належать твори для гітарного ансамблю А. Кастілья-Авілі, творчість якого максимально різнобічно демонструє актуальні тенденції сучасного гітарного мистецтва, але водночас є недостатньо вивченою. Отже, **актуальність** дослідження імплементації мікротоновості у творах для гітарного ансамблю А. Кастілья-Авілі зумовлена необхідністю постійного аналізу новітніх явищ, що перманентно виникають у гітарному мистецтві на тлі його бурхливого розвитку у другій половині ХХ — початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну роль у дослідженні мікрохроматики у творах для гітарного ансамблю А. Кастілья-Авілі відіграє його власний науковий доробок — це

матеріали статей, лекцій та інтерв'ю, у яких композитор тлумачить свій підхід до мікротоновості. Праці Ц. Когоутека та Д. Коупа становлять дослідження технік композиції, зокрема описуються особливості та специфіка використання мікрохроматики в композиторській музиці ХХ ст. та сьогодення. Авторські теорії мікротональної музики висвітлені в працях А. Хаби, І. Вишнеградського, Г. Парча, Б. Джонстона. Також важливими для дослідження є монографія Дж. Шнайдера, у якій вперше розглядається мікротональна музика для гітари, та посібник з нової нотації для класичної гітари А. Ленер-Вітернік.

Водночас нині у світовому музикознавстві фактично немає праць, у яких ґрунтовно досліджувалось би таке актуальне явище в гітарному ансамблевому мистецтві, як мікротональність. У більшості наукових праць застосування мікроінтерваліки розглядається безвідносно до органологічної специфіки, а наявні відомості щодо мікротональності в музиці для гітари, попри беззаперечну актуальність, на нашу думку, не містять ознак системного дослідження.

Тому **мета статті** — здійснити аналіз творів для дуету, тріо та квартету гітар А. Кастілья-Авілі з метою виявлення особливостей використання мікротоновості як смислоутворюючої авторської концепції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ідея розподілу октави на дванадцять рівних відрізків-півтонів та ієрархічної їх організації є явищем в історичних масштабах новим, яке сягає кінця ХVІІ ст. До цього часу розподіл півтонів більшою чи меншою мірою (залежно від способу темперзації) відповідав фізичним законам розподілу частот та корелювався з обертовою шкалою — праосновою усіх звукорядів. Таке налаштування є причиною нерівномірності півтонів, і, як наслідок, унеможливорює виконання музики в різних тональностях або ж модуляції з тональності в тональність у межах одного твору. Неуніфікованість звуковисотної системи ще в ХVІ ст. призвела до чисельних експериментів з розподілом звукового простору октави. Так, наприклад, французький композитор Г. Костеллі у своєму «Хроматичному шансоні» (1558 р.) використовує третьтоновий стрій та залучає до композиції всі 19 тонів октави. Водночас італієць

Н. Вінченціно винаходить інструмент архічем-бало, який має 36 тонів в октаві.

Дослідження традиційної музики народів Європи, Америки, Азії та Африки виявляють типологію мікрохроматики в її національному контексті — це індійська рага, китайська старовинна традиційна нотація гонче, арабський стрій Аль-Фарабі та багато інших.

Нині, звичайно, перехід до рівномірної темперації, що спричинив бурхливий злет музичного мистецтва класико-романтичної доби, здається невідворотним еволюційним кроком, етапом, що привів до оновлення музичного мистецтва та його жанрово-стильової системи. У своїй визначальній праці «Вчення про слухове сприйняття», німецький фізик та дослідник акустики Г. Гельмгольц справедливо стверджує, що ладо-тональна система та гармонія не ґрунтуються на якихось нерушмих законах, а є радше естетичною нормою, яка вже змінилась і змінюватиметься в майбутньому (Helmholtz, 1954).

Буремне ХХ ст. революційним переосмисленням ґрунтовних засад музичного мистецтва, проявленим у творчості яскравих композиторів того часу, реактуалізує мікрохроматичні звуковисотні системи, знаходячи в такий спосіб вихід із кризового стану пізньоромантичної гармонії. Мікротоновість, як загальна назва будь-якої системи організації звукових висот, яка містить тони, відмінні від рівномірно-темперованих, з початку ХХ ст. була використана багатьма композиторами. Серед найвизначніших першопрохідців — Ч. Айвз («Хорал для струнних у чвертьтонах», 1914; «Три чвертьтонові твори» для двох фортепіано, 1924), А. Хаба («Фантазія у чвертьтонах» для скрипки соло, 1921) та І. Вишнеградський («Чотири фрагменти» для двох чвертьтонових фортепіано). У подальшому чимало визначних композиторів застосовували мікроінтерваліку, серед них: Д. Кейдж, К. Штокгаузен, К. Пендерецький, П. Булез, Ж. Грізе, Б. Ферніхоу, М. Сабат, К. Лемб та багато інших. Слід зазначити, що мікротонові системи та способи їх розгорнення в певному творі у вищезазначених композиторів суто індивідуальні та не зводяться лише до використання чвертьтонів. Так, цікавим прикладом є творчість американського композитора Б. Джонстона, який математично

розширив натуральний стрій до сотень тонів на октаву, писав у цьому строї упродовж всього життя твори та створив власну систему нотного запису мікротонів, яку успішно використовують сучасні композитори.

Одна з головних проблем мікротонowości музики першої половини ХХ ст. була визначена А. Шенбергом у його «Вченні з гармонії» 1911 р.: «Спроби писати музику з використанням треть- та чвертьтонів приречені на невдачу до тих пір, доки буде така мала кількість інструментів, здатних ці інтервали відтворювати» (Schoenberg, 1978, с. 25). І дійсно — питання органології надзвичайно важливе, адже на багатьох інструментах без спеціальної модифікації видобування мікротонових інтервалів є проблемним, і гітара тут не є винятком.

Історія мікротонowości гітари розпочинається з 1829 р., коли англійський військовий і політик Т. П. Томпсон видав «Інструкції з гри на Енгармонічній гітарі для моєї доньки». У цій книзі містився малюнок та опис енгармонічної гітари — інструмента, що був сконструйований Томпсоном, та містив певні вдосконалення — велику кількість маленьких отворів у накладці грифу, за допомогою яких відбувалась фіксація поріжків. Це дозволяло налаштовувати висоту кожного звука окремо, і в результаті надавало змогу грати в натуральному (чи будь-якому іншому) строї. Подібна схема з поріжками, які налаштовувались, була винайдена гітарними майстрами Р. Лакоте та А. Карденом у 1845 р. й мала назву «Guitare a temperament réglable».

У ХХ ст. з'являється чвертьтонова гітара — перший зразок такого інструмента на зламі століть збудував майстер Б. Гарсія для мексиканського композитора Дж. Карілло. У результаті Карілло створив немало творів для цієї гітари, серед яких: «Соната у чвертьтонах» (1925 р.), «Концертіно» (1926 р.) та «Прелюдія» (1934 р.).

Пізніше чеський композитор А. Хаба модифікував традиційний гітарний гриф, створивши власну версію чвертьтоновий гітари та дві сюїти для неї: опус 54 (1943 р.) та опус 63 (1946 р.).

У другій половині ХХ ст. відбуваються певні зміни. Зважаючи на зростаючу популярність традиційної класичної гітари, органологічний пошук попередніх років трансформується в пошук

композиторсько-виконавський. Це означає, що мікротоновість, інтерес до якої не згасає, а навпаки зростає, реалізується в гітарних творах на традиційних інструментах за допомогою спеціальних виконавських технік. Серед найпоширеніших є *бендінг*, або підтяжка струни — прийом, що розкривається повною мірою на електрогітарі в таких стилях, як блюз. Подібним способом мікротоновість реалізується у творах М. Охани «Tiento», Т. Такеміцу «Equinox», Й. Таїри «Монодрама III», Р. Камерона-Вульфа «Кантата» та ін.

Налаштування струни на мікротонову висоту, або так звана мікротонна скордатура, є ефективним способом отримати нерівномірно-темперовані інтервали. Такий метод серед інших застосовують Б. Ферніхоу у творі «Kurze Schatten II» та О. Щетинський у «Трьох чвертьтонових замальовках» для двох гітар (одна з яких настроєна на чверть тону нижче за іншу). Водночас особливістю скордатури є те, що нотний запис репрезентує лише аплікатуру, а не реальне звучання (запис нот здійснений як для стандартного строю, а усі мікротонові девіації прораховані композитором і не відображені в нотному тексті). Запис скордатурою значно полегшує читання нотного тексту, однак не є репрезентацією дійсної звуковисотності, саме тому деякі композитори включають обидва варіанти нотного запису — скордатуру та оригінально записаний твір (наприклад, К. Домініконі «Koynbaba»).

Ще один ефективний прийом — заціпування з іншої сторони притиснутої струни. Такий спосіб звукодобування продукує багато мікротонів. За термінологією Дж. Шнайдера, такі звуки називаються *бі-тонами*. Бі-тони трапляються у творах багатьох сучасних композиторів: К. Домініконі «Сіндбад», Р. Діенса «Присвята Л. Брауеру», М. Пасечного «Варіації на тему японської народної пісні Sato No Aki».

До спеціальних прийомів, що допомагають досягти мікротонної якості звучання, належить нетемпероване глісандо слайдером, що є типовим для електрогітарної стилістики виконання. Цей прийом дозволяє якісно видобути будь-який за висотою звук. Для розширення рівномірно-темперованого строю слайдер використовується у творах А. Андрушка «Literacy

Path», В. Журая «Interfret», Д. Бочарова «Шість частин».

Таким чином, виконавські техніки стають фактором, який певною мірою нівелює актуальність раніше наведеного твердження А. Шенберга, принаймні щодо сучасної гітари.

Турецький дослідник та пропагандист мікротонної гітари Т. Чогулу означає ще два способи отримання мікротонів на класичній гітарі (Cogulu, 2019):

- флажолети, які є по суті репрезентацією натурального строю. Так, наприклад, флажолет на четвертому ладу на 13,6 центів нижчий за рівномірно-темперований півтон;
- вібрато, що є по суті модуляцією висоти звука за допомогою горизонтального коливання пальця вздовж струни.

Слід зазначити, що ці техніки притаманні і традиційній гітарній музиці, тому виділення їх в окрему групу мікротонових прийомів, на наш погляд, є не цілком доцільним.

Усі вищезазначені способи досягнення мікротонності є характерними для творчості композитора та гітариста А. Кастілья-Авіли. Народжений у 1974 р. в іспанському місті, яке відоме своєю традицією фламенко, Херес-де-ла-Фронтера, він здобув блискучу музичну освіту, закінчивши як гітарист місцеву консерваторію та консерваторію Севільї, згодом продовживши навчання в Англії, США та Австрії. Композицію А. Кастілья-Авіла опановував у зальцбурзькому Моцартеумі під орудою А. Хельські та Р. Фебеля, а також у Люксембурзькій консерваторії у професора А. Мюленбаха. Незважаючи на високу виконавську майстерність, А. Кастілья-Авіла сконцентрований переважно на композиторській діяльності та є одним з найактивніших гітарних композиторів сьогодення. У доробку митця — 5 камерних опер, немало оркестрових творів та музика для театру, але саме в мікротональних творах для гітарного ансамблю магістральні творчі ідеї А. Кастілья-Авіли розкриваються у всій своїй повноті.

У 1996 р., під час навчання у Севільській консерваторії, А. Кастілья-Авіла вперше відкрив для себе явище мікротонної гітарної музики, прочитавши про нього в книзі Дж. Шнайдера «The contemporary guitar». Знаковим моментом є

те, що в сучасних редакціях цієї, без перебільшення фундаментальної праці Шнайдера, твори А. Кастілья-Авіли долучені до відповідного розділу, присвяченого мікротоновій гітарі. Уже тоді митець формулює наступні проблеми, які слід подолати: погана доступність спеціальних мікротонових гітар та недоцільність затрати часу на опанування спеціальної техніки, щоб виконувати на таких гітарах обмежену кількість репертуару. До того ж, відкриті струни на мікротонових гітарах настроюються в рівномірно-темперовані інтервали, що призводить до проблеми з резонансом відкритих струн.

У подальші роки А. Кастілья-Авіла починає експериментувати з мікрохроматичними переналаштуваннями струн. Так народжується не зовсім практичний, але по-своєму захопливий спосіб застосування 36-частинного рівномірного розподілу октави (Зbedo). Кожен звук у цій системі є шостою частиною від цілого тону, а найменша відстань від одного звука до іншого дорівнює 33 центам. «Мені подобається використовувати шість струн "Соль", налаштуваючи їх у такий спосіб: 1) соль; 2) соль -33; 3) соль -66; 4) фа-дієз; 5) фа-дієз -33; 6) фа-дієз -66» (Castilla-Ávila, 2021, с. 3). Слід зауважити, що складність застосування такої системи полягає передусім в особливостях зміни строю, який у цьому випадку вимагає встановлення спеціального комплекту струн.

Перший мікротоновий твір А. Кастілья-Авіла написав саме в системі Зbedo, це «Solsticio Microtonal para Guitarra» (1996 рік). «Я знаходжу сонорність такої скордатури незвичайно прекрасною. Як композитор, я надаю перевагу використанню мікротонів такої скордатури, на відміну від наявних мікротонових гітар з фіксованими чи рухливими поріжками... я використовую систему Зbedo як міст між сучасною та народною музикою» (Castilla-Ávila, 2021, с. 4).

Суттєвим недоліком використання такої скордатури, на наш погляд, є значне обмеження діапазону, адже додаючи мікроінтервалів ми не додаємо кількості ладів на грифі. Замість стандартного діапазону в 3,5 октави, ледь виходить 1,5 з усіма мікротонами. Цього замало для тривалого використання системи, і А. Кастілья-Авіла вирішує цю проблему використовуючи

такий мікротоновий стрій у контексті гітарного ансамблю. У 2005 р. митець створив твір для гітарного дуету «Das klingt sehr mikrotonalisch», у якому одна з гітар використовує описане вище налаштування із шістьма струнами «Соль», водночас інша використовує шість перших струн з Зbedo від «Мі». Композитор також використовує природний тембральний контраст між партіями — так гітара «Мі» звучить набагато яскравіше від м'якшої «Соль». Саме застосувавши ансамблеве поєднання, А. Кастілья-Авілі вдається зробити авторську систему налаштування в Зbedo по-справжньому функціональною.

Логічним завершенням цієї лінії пошуків стала композиція для секстету мікротонів налаштованих гітар «Rubaiyats» (2008 р.), де кожна гітара настроєна у свій мікротоновий сет із шести однакових струн за тим самим принципом, що і в попередніх творах (перша гітара — струни мі, друга гітара — сі, третя — соль, черверта — ре, п'ята — ля, шоста — мі).

Зацікавленість мікротонною музикою в той час привела А. Кастілья-Авілу до музичної організації Міжнародне екмелічне музичне товариство, засноване в Зальцбурзі у 1981 р. Ф. Херфом та Р. Меделем. У 2019 р. А. Кастілья Авіла став президентом цієї організації. Міжнародне екмелічне музичне товариство проводить немало регулярних заходів — конференцій та фестивалів, спрямованих на популяризацію мікротонної музики.

У п'єсі 2007 року «Caged music IV», що відсилає до творчості американського композитора Дж. Кейджа, використано принцип алеаторичної мікротоновості. Партія четвертої гітари настроюється довільно в низькому регістрі та декілька разів змінює стрій протягом звучання твору (довільні перестройки створюють глісандуючі екмелічні звукові ефекти). Цікавою є препація першої, другої та третьої гітари у цьому творі, що є своєрідним омажем Дж. Кейджу — піонерові препарування акустичних інструментів. Використовується тканина, що демпферує та злегка змінює звуковисотність, пластилін на струнах, який впливає на коливання струни, змінюючи її тембр та висоту звучання, та каподастр на Х ладу у третьої гітари, що розбиває гриф на дві частини — полегшуючи виконання

бі-тонів з іншої сторони каподастра, на грифі. У цьому творі мікротоновість досягається, зокрема, бендінгом — підтяжками струни.

У подальших експериментах А. Кастілья-Авіла почав відходити від ідеї зміни струн гітари, як такої, що не є практичною та потребує часу на підготовку інструмента. Він почав шукати способи втілення тих самих концепцій за допомогою використання стандартного комплекту струн та їх переналаштування. Так, наприклад, для твору «Tres tristes trio» (2012 р.) для трьох гітар, А. Кастілья-Авіла знову використовує Zbedo, але розподіляє систему між інструментами, не вдаючись до заміни струн.

У творі «Novem» для гітарного тріо, що написаний у 2015 р., А. Кастілья-Авіла не вдається до застосування мікротонової скордатури. Натомість перестройка першої гітари (шоста струна у мі-бемоль), другої (перша струна в мі-бемоль, четверта у до-дієз, шоста у ре) та третьої гітари (друга струна у сі-бемоль, третя у фа-дієз, п'ята у соль-дієз) спрямована на утворення необхідного автору комплексу натуральних флажолетів та бі-тонів. У творі відсутні епізоди, де б звукодобування відбувалось традиційним способом, а флажолети, теппінг, бі-тони в комбінації з прийомом легато, тамбуріном, піцикато та їх різновидами формують унікальний за звучанням, тендітно-чудернацький простір композиції. «Мені потрібно повернути потаємну щирість у музику... я komponую подібні потаємні звучання за допомогою особливих скордатур, все це заради того, щоб змінити резонанс інструменту та досягти у своїй музиці більшої інтимності, певного стану темної пейзажності» (Castilla-Ávila, 2015). І дійсно, глибинна сутність композицій автора заломлюється через призму мікротональності, формуючи нові яскраві образи, що відсилають слухача то до традиційних культур, то до сучасного абстрактного звукового мистецтва.

Виособлюючись в окремий композиторський період, звернення до бі-тону, як основного будівельного елементу музичної композиції, продовжується у творі «Cuestionart IV» (2016 р.). П'єса представляє собою квазі-рондову компактну форму, з рефреном, обрамленим мелодичною лінією у партії другої гітари, тембральна мутація

якої реалізується за допомогою препарациї струни канцелярською клейкою масою «Blue Tack». Перкусивність звучання особливо підкреслюється поліритмічною складовою, яка має яскравий народний колорит. А. Кастілья-Авіла стверджує: «Я впевнений, що музика фламенко має значний, але опосередкований вплив на мою творчість... гадаю, що можу бути зарахований до когорти композиторів народної музики. Пульс — неабияк важливий елемент для мене, всі ідеї приходять до мене під час руху» (Aguzzi, 2017).

Схожі конструктивні принципи віднаходимо у творі «Harmless IV» (2018) для гітарного квартету. Використання флажолетів та бі-тонів тут змінює загальну динаміку, роблячи важливими найтонші нюанси звукодобування. А. Кастілья-Авіла експлуатує навіть тембральну та мікротонову (адже даністю є неточність гітарного строю та його девіації у процесі виконання, які композитор використовує тут як засіб виражальності) різницю між флажолетами однакової висоти, зіграними на різних струнах. «Використовуючи скордатуру, автор досягає зміни тонального забарвлення натуральних флажолетів, які разом з бі-тонами (гра зі зворотної сторони струни, на грифі) грою хамеронів (коли звукодобування виконується лише лівою рукою) та інших розширених технік гри на гітарі утворюють колористично унікальну мікротональну фактуру» (Тряннов, 2020). У цьому творі автор застосовує ще один спосіб досягнення мікротоновості — використання у партії другої гітари слайдери як інструмента для звуковисотної та тембральної модуляції.

А. Кастілья-Авіла — активний композитор, котрий в останні роки звертається до електрогітари та продовжує свої пошуки, komponуючи нові твори як для соло електрогітари, так і для ансамблів цих інструментів. Електрогітарна специфіка внеможливе використання деяких, уже традиційних, прийомів, зокрема виконання бі-тонів у зв'язку зі специфікою магнітного звукознімача електрогітари стає неефективним. Натомість інструмент відкриває нові можливості завдяки використанню ампліфікації та додаткових педалей ефектів. Яскравим прикладом слугує мікротоновий твір «The sun of the first

day» для дуету електрогітар, де використання скрипкових смичків надає електрогітарі якостей звучання, раніше недоступних. Це підводить до ще однієї важливої теми в новаторській творчості А. Кастилья-Авіли — Інструментальної Техніки Взаємозаміни (Instrumental Techniques Interchange), авторської методики запозичення специфічної виконавської техніки в одного інструмента та аплікація цієї техніки на інший. Безумовно, використання цієї техніки, зокрема в площині ансамблевого доробку композитора, є актуальною проблемою, що має вирішуватись у подальших наукових дослідженнях.

Висновки. Мікротоновість, як альтернатива рівномірно-темперованому строю, міцно укорінилась у музиці ХХ ст. З 1950-х рр., що ознаменовані якісно новим типом гітарного виконавства, відбувається поступове адаптування техніки виконавства на класичній гітарі до виконання мікротонів. В ансамблі мікротоновість реалізується значно ефективніше, ніж у сольному виконавстві — комбінація традиційно та мікротоново налаштованих гітар надає змогу композитору використовувати широкий спектр мікротонових систем (треть-, чвертьтони та різноманітні едо — рівномірні розподіли октави).

А. Кастилья-Авіла — один з найактивніших гітарних композиторів сьогодення, у творах якого мікротоновість постає одною з головних творчо-естетичних засад. Відмовившись від модифікації традиційної класичної гітари, А. Кастилья-Авіла застосовує:

- переналаштування струн (мікротонову скордатуру) як найефективніший спосіб отримати

мікротони на гітарі. Скордатура наявна в усіх проаналізованих творах. Зокрема, у творах раннього періоду композитор часто вдається до заміни сету струн на шість однотипних за товщиною, настроєних у Zbedo, наприклад, у дуєті «Das klingt sehr mikrotonalisch» та секстеті «Rubaiyats»;

- розширені техніки та спеціальні прийоми: бенд у «Caged music IV», бі-тон у «Tres tristes trio» та «Novem», глісандо у «Cuestionart IV», гра слайдером у «Harmless IV»;
- препаратії (квартети «Caged music IV», «Cuestionart IV»).

Рельєфно вирізняються в певні періоди творчі підходи композитора. Для ансамблевих творів раннього періоду характерне використання однакових мікротоново налаштованих струн, на наступному етапі основним композиційним матеріалом стають флажолети та бі-тони і, нарешті, для найбільш сучасного періоду характерне застосування матеріалу двох попередніх етапів на електрогітарі, процеси академізації якої є актуальними у наш час.

Тому, відповідно до вищезазначеного, справедливим є твердження, що в ансамблевій мікротоновій музиці А. Кастилья-Авіла реалізує увесь звуковий потенціал класичної гітари: немов під мікроскопом, у його музиці проявляються нечувані раніше звучання, які є співзвучними бурхливому часу, в якому ансамблева гітарна музика продовжує стверджуватись як один з найактуальніших жанрів камерно-інструментального мистецтва.

Список посилань

- Трянов, М. (2020). Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. *Культура України*, 67, 166–176.
- Aguzzi, A. (2017). Interview with Agustín Castilla-Avila. *NEUGUITARS*. <https://neuguitars.com/2017/07/07/interview-with-agustin-castilla-avila-july-2017-on-neuguitars-blog/>
- Castilla-Ávila, A. (2015). Agustín Castilla-Ávila on his music. *Collegiummusicum*. <https://collegiummusicum.com.ua/en/statti-chasopys-a/english-agustin-castilla-avila-on-his-music/>
- Castilla-Ávila, A. (2021). Microtonal Scordatura in the Guitar Works of A. Castilla-Avila (1996–2021). *Revista Vórtex*, v. 9, n. 3, 1–16.
- Cogulu, T. (2019). Techniques to obtain microtones on the classical guitar and history of microtonal guitar. *Mikrotone: Small is Beautiful*, 1, 75–77.
- Helmholtz, H. L. F. (1954). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (2nd English ed.). Dover Publications.
- Narushima, T. (2019). *Microtonality and the Tuning Systems of Erv Wilson*. Routledge.

- Partch, H. (1979). *Genesis Of A Music: An Account Of A Creative Work, Its Roots, And Its Fulfillments* (2nd ed.). Da Capo Press.
- Schneider, J. (1985). *The Contemporary Guitar*. University of California Press.
- Schoenberg, A. (1978). *The Theory of Harmony*. University of California Press.
- Stefanija, L., & Staneviciute, R. (Ed.). (2020). *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*. Ljubljana University Press.
- Wood, J. (1986). Microtonality: Aesthetics and Practicality. *The Musical Times*, 127, 328–330.

References

- Trianov, M. (2020). Coloristic means of musical expression in the works of contemporary composers for guitar quartet. *Culture of Ukraine*, 67, 166–176. [In Ukrainian].
- Aguzzi, A. (2017). Interview with Agustín Castilla-Ávila. *NEUGUITARS*. <https://neuguitars.com/2017/07/07/interview-with-agustin-castilla-avila-july-2017-on-neuguitars-blog/>. [In English].
- Castilla-Ávila, A. (2015). Agustín Castilla-Ávila on his music. *Collegiummusicum*. <https://collegiummusicum.com.ua/en/statti-chasopys-a/english-agustin-castilla-avila-on-his-music/>. [In English].
- Castilla-Ávila, A. (2021). Microtonal Scordatura in the Guitar Works of A. Castilla-Ávila (1996–2021). *Revista Vórtex*, v. 9, n. 3, 1–16. [In English].
- Cogulu, T. (2019). Techniques to obtain microtones on the classical guitar and history of microtonal guitar. *Mikrotone: Small is Beautiful*, 1, 75–77. [In English].
- Helmholtz, H. L. F. (1954). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (2nd English ed.). Dover Publications. [In English].
- Narushima, T. (2019). *Microtonality and the Tuning Systems of Erv Wilson*. Routledge. [In English].
- Partch, H. (1979). *Genesis Of A Music: An Account Of A Creative Work, Its Roots, And Its Fulfillments* (2nd ed.). Da Capo Press. [In English].
- Schneider, J. (1985). *The Contemporary Guitar*. University of California Press. [In English].
- Schoenberg, A. (1978). *The Theory of Harmony*. University of California Press. [In English].
- Stefanija, L., & Staneviciute, R. (Ed.). (2020). *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*. Ljubljana University Press. [In English].
- Wood, J. (1986). Microtonality: Aesthetics and Practicality. *The Musical Times*, 127, 328–330. [In English].

Тряннов М. А., аспірант, викладач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Trianov M., postgraduate student, lecturer at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 21.03.2023

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.15>*
УДК 785.1:780.6.031.4](=161.2)(045)

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ

В. М. Цицирев

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

V. Tsytsyriev

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-3742-9153>

В. М. Цицирев. Розвиток українського оркестру народних інструментів: соціокультурний та історичний аспекти

Розглянуто питання еволюції діяльності оркестрів народних інструментів в Україні, проблеми сучасного стану цих колективів та окреслено найзначущі моменти оркестрово-ансамблевої діяльності. Розкрито важливість збереження традиції оркестру народних інструментів, запропоновано можливі варіанти подальшого дослідження цієї теми, зважаючи на складний процес глобалізації у сфері культури та мистецтв.

Ключові слова: музичне мистецтво, сценічне виконання, професійні навички, народні інструменти, оркестрова діяльність, виконавська практика, музика, народно-оркестрове виконавство.

V. Tsytsyriev. Development of the Ukrainian orchestra of folk instruments: socio-cultural and historical aspects

The relevance of the article. Ukraine is currently going through a difficult period of its existence, all strata of the Ukrainian population are now suffering from the consequences of the beginning of full-scale Russian aggression against our country, so today the preservation and development of folk and instrumental performance on folk instruments is relevant, covering all aspects of society and the national preservation of folk art and the unity of the Ukrainian people.

The purpose of the study is to demonstrate key points at the stage of development of such phenomenon of national music-making as the Ukrainian orchestra of folk instruments and to indicate specific features of orchestral-ensemble activity for facilitating further fixation and analysis of the modern experience of the groups of such type.

The methodology. Among the applied approaches and methods, a complex multidisciplinary method supplemented by an additional source of own methodical materials is of primary importance. Such methodological tools as a systematic approach allowed

to determine the main orchestra components, study their essence and identify methods for combining them into an organic whole; theoretical approach applied to comprehend and clarify the content of the main concepts of folk-orchestral performance; comparative-historical method — to describe and trace the key stages of the evolutionary development of the Ukrainian orchestra of folk instruments and reproduce a complete picture of its formation in the context of the Ukrainian musical culture.

The results. Investigating the current state of development of such a specific form of Ukrainian national music making as the orchestra of folk instruments, and relying on the history of folk musical instruments, we conclude that the cultural and historical conditions were favorable for the emergence and further development of the folk orchestra in Ukraine. According to the definition of theoretical musical studies of different years, which were cited in this study in the literature review, it is indicated that the formation of the Ukrainian orchestra of folk instruments was influenced by both socio-political and purely socio-cultural factors. After the beginning of such influence and interaction, the strengthening and development of professional musical education in the general direction of new or forgotten folk instruments was of great importance. As a result, the process of founding departments of folk instruments in conservatories and musical faculties of educational institutions in Ukraine began. The matter of the repertoire policy of orchestras of folk instruments is revealed due to the historical studies regarding the formation of the Ukrainian folk orchestra. This was done only after the plan for the development of the musical instruments of the Ukrainian folk instrument orchestra was professionally outlined. This was also done taking into account the processes of formation of the instrumental composition. No less important is the study of ways to improve the direction of the Ukrainian orchestra of folk instruments. An important issue is the search for possibilities for the reconstruction of musical instruments for their further full use in the main

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

composition of the Ukrainian folk orchestra. This can be facilitated both by increasing the performance level of the groups of folk instruments in general and by improving their leaders' professional skills. Expanding the genre-stylistic sphere of the repertoire is possible thanks to the strengthening of creative ties with composers. Such cooperation will contribute not only to the internal development of collectives, but can also activate concert performances of orchestras of folk instruments.

The scientific novelty. The work, in addition to recording the historical stages of the development, reveals the main social functions that are characteristic of orchestras of folk instruments through the description of the three most significant forms of their activities. The combination of the historical context and socio-cultural features characteristic of Ukrainian folk instrument orchestras reveals a scientific novelty in the description of the evolution and development of this direction of Ukrainian music-making.

The practical significance. The topic studied in the work has the prospect of further research, especially due to the scientific importance of folk-instrumental traditions as the nation's spiritual heritage. Namely, the collectives of folk instrument orchestras that popularize folk instrumental art among society, revive forgotten works and promote the best examples. The results of the research on the development of orchestras of folk instruments and their ensembles can be used in the programs of special seminars, individual optional sections, lecture courses of higher educational institutions, it is also appropriate to use them in the process of studying relevant topics from the theory and history of folk orchestra performance, it will be an interesting addition for the direction of the authorial disciplines in cultural studies, art history, as well as individual points of the results can become the basis for further scientific developments on this issue.

Keywords: *musical art, stage performance, professional skills, folk instruments, orchestra activity, performance practice, music, folk and orchestral performance.*

Актуальність теми дослідження. Україна нині переживає складний період свого існування, усі верстви українського населення потерпають від наслідків початку повномасштабної російської агресії проти нашої країни. Тому збереження й розвиток народного та інструментального виконавства на народних інструментах є актуальною темою, яка охоплює всі аспекти життя суспільства, національного збереження народної творчості й ідентичності українського народу.

Постановка проблеми. Український оркестр народних інструментів постає важливою складовою здобутків національного мистецтва.

Процес формування та подальшого розвитку цієї форми за своєю інтенсивністю є багатошаровим і неоднорідним у зв'язку з демографічними й соціальними процесами. У зв'язку із цим актуалізується немало питань, зокрема зникає масовість, якою вирізнялась ця галузь упродовж попередніх років. Тобто величезні шари аутентичної народної музичної культури змінюють свою традиційну сутність, підлаштовуються під потреби сучасності та втрачають автентичність, таким чином провокуючи в кожному окремому колективі проблему поверховості в дослідженні обраного репертуару та втрати архетиповості в межах традиції під час виконання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сферу тем, пов'язаних з напрямом українського оркестру народних інструментів, досліджено в різних аспектах колом вітчизняних учених упродовж усього ХХ ст. та продовжено у ХХІ ст. Серед відомих авторів, котрі вивчали історію народного музичного інструментарію, можливості реконструкції й вдосконалення у складі народного оркестру, були як музикознавці та теоретики-науковці, так і практики. Вони присвячували свої студії специфіці виконавської діяльності, висвітлювали різноманітні методологічні матеріали та методику роботи із саме народним оркестром, також займались ще таким питанням, як виникнення українського оркестру народних інструментів, вивчали аспекти формування й характеристику особливостей його функціонування. Слід згадати таких авторів і такі їхні праці: А. Гуменюк («Українські народні музичні інструменти» (1967)), П. Іванов («Оркестр українських народних інструментів» (1981)), М. Давидов («Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми)» (1998)), підручник «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» (2005), збірку статей «Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні», розгорнуту статтю В. Дейнеги «Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів» (2002). Цікавим прикладом розгляду питань створення репертуару для

українського народного оркестру за радянських часів є матеріал Л. Дразниці «Оригінальний репертуар оркестрів народних інструментів УРСР (1930–1970 рр.)» (1982), наукове дослідження П. Дрозда «Феномен колективного народно-інструментального музикування Західно-українського регіону» (2010). Наукові пошуки та методичні розробки за темою оркестру народних інструментів маємо і ми («Методичні засади обробки музичних творів для оркестру народних інструментів» (2006), «Організація навчально-виховної роботи в дитячому оркестрі народних інструментів» (2010), розробка програм та навчально-методичних матеріалів «Оркестрова література» та «Диригентсько-оркестрова практика» до курсу для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» за спеціалізацією «Народні інструменти» за освітньо-кваліфікаційним рівнем «бакалавр» і «спеціаліст» (2012) тощо). Також маємо і вузькоспрямовані дослідження, як-от стаття «Творча діяльність зразкового оркестру народних інструментів Комсомольського селищного палацу культури Зміївського району Харківської області» (Цицирев, 2015). На основі нашого викладацького досвіду в ХДАК написано статтю «Кафедра народних інструментів як творчо-наукова одиниця підготовки професійних музикантів» (2012).

Серед помітних праць молодих учених слід згадати дисертаційне дослідження експерта Українського культурного фонду Т. Сідлецької «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» (2009). Варто зазначити, що попри значну кількість (за часів Незалежності України, порівняно з радянським періодом) доповідей на профільних конференціях, наявність окремих публікацій, методичних посібників та наукових робіт, присвячених різним аспектам діяльності українського оркестру народних інструментів, усе ще бракує комплексних досліджень, спрямованих на дослідження культурно-історичної еволюції оркестру народних інструментів, особливо зважаючи на передумови виникнення оркестру та його складових, становлення як професійної форми музикування.

Мета статті — продемонструвати ключові моменти на етапі розвитку такого явища національного музикування, як український оркестр

народних інструментів. Позначити також (заради полегшення подальшої фіксації та аналітики сучасного досвіду колективів такого типу) специфічні ознаки оркестрово-ансамблевої діяльності.

Наукова новизна. У роботі, окрім фіксації історичних етапів розвитку, розкриваються основні соціальні функції, характерні для оркестрів народних інструментів, описано три найзначущі форми їхньої діяльності. Поєднання історичного контексту й соціокультурних ознак, характерних для оркестрів народних інструментів України, засвідчує наукову новизну в описі еволюції розвитку цього напрямку українського музикування.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У результаті ґрунтовного дослідження процесів розвитку музичної культури України стає зрозуміло, що творча діяльність оркестрів народних інструментів саме українського спрямування має особливе і вкрай важливе значення як у музикознавстві, так і в культурологічному значенні. Історія виникнення й розвитку колективних форм народно-інструментального музикування є певною мірою традиційною за структурою архітекtonіки власного розвитку і, між тим, має унікальні ознаки.

Під час розгляду складових українського оркестру народних інструментів проявляється той науково відомий факт, згідно з яким найбільше значущою особливістю, що дозволяє теоретикам музичного мистецтва відрізнити оркестровий колектив від будь-якого іншого інструментального ансамблю, є саме виокремлення у споріднені підгрупи за критерієм підбору інструментів (або точнішою характеристикою такого об'єднання є визначення, що це т. зв. сім'я оркестрових інструментів). Підтвердженням цього є те, що у працях теоретиків А. Гуменюка, М. Давидова та продовжувачки їх починань Т. Сідлецької знаходимо схожі думки з приводу того, що, на їхню думку, структура українського оркестру народних інструментів базується на ансамблевості та спільній роботі колективу виконавців на «однорідних» або вже теоретично закріплених оркестрових групах народних інструментів, що історично побутують у культурі нашого етносу. Також ці інструменти застосовують здебільшого

або у своєму повністю автентичному вигляді, або частково чи повністю реконструйованому варіанті. Тобто цілком доречно стверджувати: оркестр народних інструментів з українською автентичністю або культурним забарвленням є колективом виконавців, що використовує в роботі постійну гру або часткове виконання в певних творах саме найхарактерніші та притаманні для окремої місцевості чи загального народного побуту речі чи спеціальні музичні інструменти.

Основні соціальні функції, характерні для народно-інструментальних виконавських колективів, сконцентровані у трьох значущих формах діяльності оркестрів народних інструментів:

1) Фольклорні чи колективи автентичного спрямування. Можуть фігурувати як носії глибинних інструментальних та виконавських музичних традицій, сприяти збереженню й передачі народно-інструментальної традиції, виконавської практики колективного музикування. Також вони зберігають традиційні соціокультурні та мистецькі функції, притаманні лише їм (за визначенням теоретиків, це освітня, сигнально-комунікативна, обрядова, ужитково-розважальна тощо);

2) Аматорські колективи. Їхня діяльність полягає здебільшого в масовому залученні музично обдарованих учасників до виконавської практики (талановитих виконавців як на справжніх автентичних інструментах, так і на тих, що були вже конструктивно вдосконалені). Саме тому такі колективи стають важливими осередками музичної освіти; популяризація національного музичного мистецтва здійснюється на фольклорному матеріалі та на основі оригінальних творів композиторів-практиків;

3) Колективи, які спеціалізуються на виконанні не лише характерних творів з репертуару для оркестру народних інструментів, а й беруться за матеріал найвищої складності, орієнтований на конструктивно вдосконалений інструментарій. Це найскладніша форма, для якої також характерна висока академічна фахова виконавсько-технічна підготовка. Тобто такі колективи виконують функції, притаманні першим двом формам, окрім цього мають власні визначальні особливості. Так, процес демонстрації найвищих композиторських досягнень на основі матеріалу, створеного спеціально для колективів,

що мають навички гри на народних інструментах, відбувається в результаті оперування неакадемічними виражальними засобами, певними технічними прийомами, слугують базою для численних мистецьких експериментів.

Розвиток оркестрів народних інструментів у XIX ст. та в першій половині XX ст. характеризується зародженням і подальшою еволюцією т. зв. музично-освітніх осередків. У таких добровільних об'єднаннях плекались і організоване навчання, і музикування у форматі ансамблевої взаємодії під час виконання твору на народних інструментах (йдеться про мандоліни, цитри, гітари, тамбури, інструменти інших національностей). Такі колективи функціонували переважно в межах різноманітних організацій культури та відпочинку, наприклад, на базі клубів, окремих гуртків або навіть при організованій діяльності товариств шанувальників певного виду музичних інструментів. Інколи оркестри народних інструментів діяли серед освічених аматорів і духовенства. Спочатку колективи народних інструментів зароджуються та в подальшому функціонують як самостійні одиниці, але досі розвиненою є практика залучення оркестрів народних інструментів до складів музично-драматичних театральних колективів у ролі музичного супроводу у вокальних, хорових та хореографічних колективах, як окрема складова спеціалізованих ансамблів пісні і танцю тощо.

У період з початку другої половини XX ст. і аж до 1990-х рр. спостерігається дедалі активніше і послідовніше тяжіння до використання не лише загальноновизначеного, а й регіонально характерного музичного інструментарію. Серед найзатребуваніших інструментів — сопілки, трембіти, дрімби, цимбали тощо. Також у цей час пришвидшився розвиток оркестрів народних інструментів і сам період характеризується виникненням численних оркестрів, ансамблів, капел бандуристів при центрах та будинках народної творчості, виробничих клубах та інших закладах. У подальшому на основі цих творчих колективів постали провідні професійні мистецькі формації.

Процес розвитку професійної музичної освіти виконавців різного роду фольклорних

колективів та музичних оркестрових колективів посилюється після заснування професійних кафедр народних інструментів. Так, першою кафедрою цього профілю у ЗВО колишнього Радянського Союзу стала кафедра народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського, що існує і нині. Вона була відкрита в 1926 р. і мала свої особливості, пов'язані з практичним досвідом викладацького складу тих років. Цікавим моментом у розвитку кафедри постає 1947 рік, коли керівництво кафедри, мотивуючись бажанням підвищити рівень вимог до студентів народного спрямування, вносить до навчального плану додатково клас диригування та посилює викладання всього циклу диригентських дисциплін. Із часом активізувалася також і наукова робота кафедри, зокрема почалась розробка певних виконавських проблем (виховання культури звуку, вдосконалення артикуляції, штрихової техніки та інші питання, актуальні і дотепер). Факультет народних інструментів у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського веде історію розвитку з моменту заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії у 1939 р. професором М. Гелісом. Ця кафедра мала на меті збагатити своє укомплектування викладацького складу педагогами-практиками по усіх інструментах, задіяних в українському оркестрі народних інструментів.

Цікавим є також і той факт, що в період 1970–1980-х рр. стрімко відбувається посилене акцентування на місцеву музичну традицію, здійснюється підтримка фольклористичної діяльності. Функціонування професійних колективів, створених на базі аматорських, із часом, коли їх стає більше, відзначається вже співпрацею з професійними авторами-композиторами, проявляється у власній репертуарній політиці і певній вторинній фольклорній належності. На жаль, автентичне мистецтво втрачає свої характерні ознаки, спостерігається зменшення глядацького попиту, і це мистецтво починає функціонувати лише як складова самодіяльного руху.

У період відновлення Незалежності проблема дослідження здобуває державний статус, розпочинається відродження інструментальної автентики, попит на цю тему в середовищі

професіоналів зростає. Діяльність колективів оркестрів народних інструментів відновлюється у своїх первинних формах. Також функціонування колективів стає предметом ґрунтовного наукового дослідження. Професійна лінія народно-інструментального мистецтва поступово починає поділятися на автентичну діяльність та суто академічно-професійну. Ці напрями існують з того періоду вже з радикально відмінними установками у своєму мистецькому і побутовому функціонуванні. Освітні кафедри народних інструментів також долучаються до пошуків методичного вирішення питань, пов'язаних з діяльністю оркестру народних інструментів і пов'язаних із цим аспектів. Так, кафедра народних інструментів Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука (заснована 1971 р.) на початку Незалежності України почала займатись проблематикою читання оркестрових партитур і в 1991 р. намагалась створити кафедральну колективну працю із цього питання. За інформацією кафедри, ініціаторами стали близько 10 викладачів кафедри, досвід котрих у подальшому використовувався іншими теоретиками та практиками народних інструментів.

Оркестри народних інструментів сприяють тому, щоб їхні учасники здобували повну вищу музичну освіту й, окрім практики, займалися і теоретичними науковими дослідженнями. Проте і творче життя таких колективів набуває організованих форм, особливо шляхом їх популяризації завдяки численним регіональним, національним та міжнародним конкурсам і фестивалям.

На початку ХХІ ст. давні традиції музикування відтворюються як у репертуарі етнографічних або родинних ансамблів, так і проникають у концертну практику багатьох аматорських колективів. Такі колективи внаслідок ротації виконавців та керівників, а також налагодження певної спадкоємності свого мистецького досвіду поступово вийшли на професійний рівень власного розвитку. Репертуар таких професійних колективів, що лишаються в межах фольклорно-етнографічного спрямування або народних ансамблів, тепер скеровано на реконструкцію не лише імітаційної, а й справжньої автентичної

традиції і виконавського відродження. Пріоритетним постає збереження фольклорних та аутентичних форм музикування.

Проявляється також і намагання передачі й відтворення матеріалу на оригінальних специфічних інструментах. Це відбувається з урахуванням особливостей виконання та з відповідною традицією до функціонального трактування партій в ансамблі. Оскільки діяльність і загалом існування окремих оркестрів народних інструментів вважається молодим явищем порівняно з пластом світової музичної культури, то і питання формування репертуару у творчості професійних композиторів не настільки поширене. За визначенням Т. Сідлецької, історично складалася традиція, згідно з якою в Україні широкого поширення серед форм оркестрів народних інструментів набуває струнно-щипковий тип, і немало творів професійних композиторів створювалось саме зважаючи на можливості цього типу.

Якщо на початковому етапі розвитку колективів народних інструментів репертуар складався переважно з народних мелодій (пісень, танцювальної музики), то з часом, коли виконавська майстерність колективів зростає, починається переклад фортепіанних і скрипкових творів під можливості оркестрів народних інструментів. Процес формування й розвитку репертуару оркестрів народних інструментів безпосередньо пов'язаний на всьому своєму історичному шляху із загальним розвитком українського суспільства і музичної культури українського народу. Кожен період накладав на репертуарну політику свої обмеження та спрямований був саме на ті тематичні напрями, що мали актуальність і були вписані в загальний музичний контекст. Уміння залишати корисне й мотивуюче, спрямовуючи увагу на автентичність звучання та майстерності виконання, прибираючи історично застарілі твори, сприяє розвитку музичного мистецтва народних інструментів.

В оркестрах народних інструментів ансамблевість завжди була ключовою. У широкому значенні «ансамбль» як термін можна визначити як певну сукупність різних чи навпаки однакових компонентів, які взаємодіють та взаємодоповнюють одне одного та утворюють єдине художньо-естетичне ціле.

Висновки. Досліджуючи сучасний стан розвитку такої специфічної форми українського національного музикування, як оркестр народних інструментів, та базуючись на історії народного музичного інструментарію, можна висувати: культурно-історичні умови були сприятливими для виникнення й подальшого розвитку народного оркестру на теренах України. За визначенням теоретичних музичних досліджень різних років, які означені в цьому дослідженні, формування українського оркестру народних інструментів зазнало впливу суспільно-політичних і суто соціокультурних чинників. Важливе значення після початку такого впливу й взаємодії мали посилення і розвиток професійного музичного навчання на нових або підзабутих народних інструментах. Унаслідок цього почалося заснування кафедр народних інструментів у консерваторіях та на музичних факультетах ЗВО України. Питання репертуарної політики оркестрів народних інструментів розкрито в результаті тезового дослідження історії становлення українського народного оркестру, чому передувало професійне окреслення плану розвитку музичного інструментарію українського оркестру народних інструментів, урахування формування інструментального складу. Не менш важливим є і вивчення шляхів вдосконалення напряму українського оркестру народних інструментів. Важливим питанням постає пошук можливостей реконструкції музичних інструментів для їх подальшого повноцінного використання в основному складі українського народного оркестру. Сприяти цьому може підвищення виконавського рівня як колективів народних інструментів загалом, так і вдосконалення професійної майстерності їхніх керівників. Розширення жанрово-стильової сфери репертуару можливо завдяки зміцненню творчих зв'язків із композиторами. Така співпраця сприятиме не лише внутрішньому розвитку колективів, а й може пришвидшити активізацію концертної діяльності оркестрів народних інструментів.

Перспективи подальших досліджень. Тема, яку розглянуто в роботі, має перспективу подальшого дослідження, особливо у зв'язку з науковою важливістю народно-інструментальної традиції як духовного надбання нації. Саме

колективи оркестрів народних інструментів популяризують серед суспільства народно-інструментальне мистецтво, відроджують забуті твори та займаються промоцією найкращих зразків. Результати дослідження розвитку оркестрів народних інструментів та їх ансамблевості можуть бути використані у програмах спецсеминарів, окремих факультативних секцій,

лекційних курсах ЗВО, доречно використати ще і у процесі вивчення відповідних тем з теорії та історії народно-оркестрового виконавства. Цікавим доповненням це стане і для авторських дисциплін з культурології, мистецтвознавства, окремі пункти результатів можуть стати підґрунтям для подальших наукових розробок із цієї проблематики.

Список посилань

- Гуменюк, А. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Наукова думка.
- Давидов, М. (1998). Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). *Українське музикознавство*, 28, 74–79.
- Давидов, М. (1998). *Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей*. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Видавництво ім. О. Теліги.
- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підручник*. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Дейнега, В. (2002). Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 22: Музичне виконавство, Кн. 8, 119–129.
- Дражниця, Л. (1982). *Оригінальний репертуар оркестрів народних інструментів УРСР (1930–1970 рр.)*. ЛНУ ім. І. Франка.
- Дрозда, П. (2010). *Феномен колективного народно-інструментального музикування Західно-українського регіону* [Дисертація кандидата, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника].
- Дрозда, П. (2015). Особливості еволюції колективного народно-інструментального виконавства Галичини. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 30–31, Ч. 2, 190.
- Іванов, П. (1981). *Оркестр українських народних інструментів*. Музична Україна.
- Роговська, Є., & Рутецький, В. (2014). *Оркестр народних інструментів: навчально-методичний посібник*. ЖДУ ім. І. Франка.
- Сідлецька, Т. (2007). *Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів*. Рукопис. [Дисертація кандидата, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Сідлецька, Т. (2009). *Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія*. ВНТУ.
- Цицирев, В. (2006). *Методичні засади обробки музичних творів для оркестру народних інструментів: навчальний посібник*. ХДАК.
- Цицирев, В. (2012). Кафедра народних інструментів як творчо-наукова одиниця підготовки професійних музикантів. В *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали міжнародної наукової конференції (22–23 листопада 2012 р.)*. (с. 317–318).
- Цицирев, В. М. (2015). Творча діяльність зразкового оркестру народних інструментів Комсомольського селищного Палацу культури Зміївського району Харківської області. *Соціально-гуманітарний вісник*, 13, 42–45.
- Шемет, Л. (2015). Народні музичні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 50–61.

References

- Humeniuk, A. (1967). *Ukrainian folk musical instruments*. Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Davydov, M. (1998). Folk-instrumental culture of Ukraine (achievements and problems). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 28, 74–79. [In Ukrainian].
- Davydov, M. (1998). *Problems of development of academic folk-instrumental art in Ukraine: collection of articles*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Vydavnytstvo imeni O. Telihy. [In Ukrainian].
- Davydov, M. (2005). *History of performing on folk instruments (Ukrainian academic school): a textbook*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Deyneha, V. (2002). Musical instrumentation as an indicator of the specificity of the folk instruments orchestra. *Naukovi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 22: *Muzychne vykonavstvo*, Book 8, 119–129. [In Ukrainian].

- Drazhnytsia, L. (1982). *Original repertoire of folk instruments orchestras of the Ukrainian SSR (1930–1970)*. Ivan Franko Lviv National University. [In Ukrainian].
- Drozda, P. (2010). *The phenomenon of collective folk-instrumental music-making in the Western Ukrainian region* [Candidate thesis, Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. [In Ukrainian].
- Drozda, P. (2015). Features of the evolution of collective folk-instrumental performance in Galicia. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 30–31, Part 2, 190. [In Ukrainian].
- Ivanov, P. (1981). *Orchestra of Ukrainian folk instruments*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Rohovska, E., & Rutetskyi, V. (2014). *Orchestra of folk instruments: a study guide*. Ivan Franko Zhytomyr State University. [In Ukrainian].
- Sidletska, T. (2007). *Cultural and Historical Evolution of the Ukrainian Folk Instrument Orchestra*. Manuscript. [Candidate thesis, Kyiv National University of Culture and Arts]. [In Ukrainian].
- Sidletska, T. (2009). *Cultural and Historical Evolution of the Ukrainian Orchestra of Folk Instruments: a monograph*. VNTU. [In Ukrainian].
- Tsytsyriev, V. (2006). *Methodical principles of processing musical works for the orchestra of folk instruments: a textbook*. KSAC. [In Ukrainian].
- Tsytsyriev, V. (2012). The Department of Folk Instruments as a Creative and Scientific Unit for Training Professional Musicians. In *Culturology and social communications: innovative development strategies. Materials of the international scientific conference* (November 22–23, 2012). (pp. 317–318). [In Ukrainian].
- Tsytsyriev, V. M. (2015). Creative activity of the exemplary orchestra of folk instruments of the Komsomolske village Palace of Culture of Zmiiv district, Kharkiv region. *Sotsialno-humanitarnyi visnyk*, 13, 42–45. [In Ukrainian].
- Shemet, L. (2015). Folk musical instruments in the traditional and everyday culture of Sloboda Ukraine. *Culture of Ukraine. Series: Art criticism*, 51, 50–61. [In Ukrainian].

.....
Цицирев В. М., доцент, заслужений артист України, заступник декана факультету сценічного мистецтва, доцент кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....
Tsytsyriev V., assistant professor, Honored Artist of Ukraine, Deputy Dean of the Faculty of Performing Arts, assistant professor of the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 15.03.2023

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.16>
УДК 782.1.071.1(510)

ОПЕРА «СХІД СОНЦЯ» ЦЗІНЬ СЯНА: КИТАЙСЬКА «ТРАВІАТА»

Дін Боюй

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
949551929@qq.com

Ding Boyu

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-9134-9707>

Дін Боюй. Опера «Схід сонця» Цзінь Сяна: китайська «Травіата»

Розглянуто специфіку створення і перших постановок опери «Схід сонця» Цзінь Сяна (2015) на Пекінській і Шанхайській сценах. Здійснено огляд літературного першоджерела (однойменний драматургічний твір Цао Юя) та певних його сценічних і кінематографічних версій.

На основі музикознавчого аналізу опери, що передбачав музично-теоретичний, музично-історичний і музично-виконавський методи й метод корпоративного аналізу, охарактеризовано специфіку музичної мови опери, визначено паралелі і розбіжності з «Травіатою» Дж. Верді. Окреслені різні засоби музичної виражальності, які використав композитор для характеристики основних і другорядних героїв опери.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична культура Китаю, музичний жанр, сучасна китайська опера, оперна творчість Цзінь Сяна, музичне виконавство, засоби музичної виразності, паралелі «Схід-Захід».

Ding Boyu. Jin Xiang's opera "Sunrise": Chinese "La Traviata"

The purpose of the article. In recent decades, modern Chinese opera has overcome national limitations and is increasingly attracting interested and appreciative listeners on different continents. Jin Xiang (1935–2015) is one of the modern Chinese composers who made this historical breakthrough with his work. He is the author of nine operas, among which the most famous was created in 1987. Wild Land (原野, there are also other translations of this title: "Plain", "Desert", "Big Field") and "Sunrise" (日出) that was created in the last year of his life. And if a number of researchers have devoted their scientific works to the analysis of the first of them, thanks to a considerable amount of time — thirty-five years since its writing, then the second has not yet been thoroughly studied by Chinese and foreign musicologists. However,

the success of its two first nights on the stages of Beijing (2015) and Shanghai (2017) and the artistic resonance of these cultural events certainly make it necessary to carry out a musicological and, more broadly, an art-critical analysis of this composition.

The methodology combines a purely musicological complex (music-theoretical, music-historical and music-performance methods), which contributes to a comprehensive understanding of the specifics of the operas "Sunrise" by Jin Xiang and "La Traviata" by G. Verdi, with the method of comparative analysis, which allows drawing conclusions about the specifics of the literary primary source, and the comparative method necessary to establish the similarities and differences of the storylines in the libretto of the operas "Sunrise" (by Wang Fang, one of Cao Yu's daughters) and "La Traviata" (by Francesco Maria Piave), and the corresponding musical the specifics of the literary primary source, and the comparative method necessary to establish the similarities and differences of the storylines in the libretto of the operas "Sunrise" (by Wang Fang, one of Cao Yu's daughters) and "La Traviata" (by Francesco Maria Piave), and the corresponding musical operas by Jin Xiang and G. Verdi.

The results. The analysis of the opera "Sunrise" allows us to state that it organically combines the national Chinese and European principles of music-theatrical drama. The composer's reinterpretation of the Chinese tradition of singing in the part of the main heroine is successfully combined with the use of numerous European features in the parts of other characters, choral episodes, and sometimes also in orchestral accompaniment. All this allows us to emphasize Jin Xiang's successful embodiment of one of the main lines in the works of numerous Chinese composers of the late XX and early XXI centuries: the desire to apply the dialogical principle "East-West", which is realized in a combination of national and Western artists, in particular innovative — from the middle to the end of the XX century — traditions when they create modern bright opus.

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

The practical significance. Comparison of storylines, dramaturgical decisions and musical characteristics of the main characters, primarily female, of the European opera “La Traviata” and the Chinese “Sunrise” requires a more detailed musical and textual analysis, which can be logically carried out in subsequent publications. This should lead to a deeper understanding and comprehension of the trends that are inherent in this and a number of other bright opera works by Chinese composers of the late XX and early XXI centuries, which present modern Chinese musical culture to the world.

Keywords: *musical art, Chinese musical culture, opera genre, modern Chinese opera, Jin Xiang's opera work, “Sunrise” opera, means of musical expression, “East-West” parallels in modern Chinese musical culture.*

Постановка проблеми. В останні десятиліття сучасна китайська опера пододала національну обмеженість та дедалі частіше знаходить зацікавлених і вдячних слухачів на різних континентах. Одним із сучасних китайських композиторів, хто своєю творчістю здійснив цей історичний прорив, став Цзінь Сян (1935–2015) — автор дев'яти опер, серед яких найвідомішими стали створена в 1987 р. «Дика земля» («原野», існують також інші переклади цієї назви: «Рівнина», «Пустеля», «Велике поле») і написана в останній рік життя митця «Схід сонця» («日出»). І якщо аналізу першої з них, завдяки вже значному часу — тридцяти п'яти рокам з часу її написання, присвятило свої наукові роботи немало дослідників, то друга ще не була досконало вивчена китайськими і зарубіжними музикознавцями. Проте успіх двох прем'єрних постановок її на сценах Пекіна (2015) і Шанхая (2017) і мистецький резонанс від цих культурних подій зумовлюють необхідність здійснити музикознавчий і, ширше, мистецтвознавчий аналіз цього твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дотичними або близькими за проблематикою до тієї, що розглядається в цій статті (періодизація етапів становлення сучасної китайської опери, аналіз деяких оперних творів китайських композиторів, вокальна творчість Цзінь Сяна), є наукові праці сучасних китайських дослідників, зокрема дисертація Ту Дуня (Ту, 2010), у якій авторка, зокрема, акцентує на сюжетній паралелі «Дами з Камеліями» А. Дюма і «Травіати»

Дж. Верді з китайською оперою XVII ст. «Ду Шиннян», дисертація У Хунюаня (У, 2016), де розглядається споріднена проблема зародження й розвитку у XX ст. жанру китайської художньої пісні, чимало зразків якої належить і Цзінь Сяну, дисертація Лі Міна (Лі, 2019), у якій на прикладі опер китайських композиторів, зокрема і «Дикій землі», визначаються засади «формування китайського бельканто, пов'язані з потребами музичної мови нової національної опери європейського типу» (Лі, 2019, с. 9). Близькими до нашої проблематики є також декілька публікацій учених з Китаю в російських виданнях. Однак, як було зазначено вище, музикознавчий аналіз опери «Схід сонця» жоден із відомих нам дослідників досі не здійснив.

Отже, **мета статті** — здійснити музикознавчий аналіз опери «Схід сонця» Цзінь Сяна як однієї з найхарактерніших у сучасному оперному мистецтві Китаю.

Головними завданнями дослідження є:

- охарактеризувати творчість композитора Цзінь Сяна;
- простежити хронологію звернення китайських митців до сценічних трактувань чотирьохактної драми «Схід сонця» Цао Юя;
- на основі аналізу літературного першоджерела і змісту (лібрето) опери «Схід сонця» Цзінь Сяна визначити різницю між однойменним драматургічним і оперним твором;
- проаналізувати специфіку використання Цзінь Сяном музичних засобів в опері в контексті музичного діалогу «Схід — Захід»;
- виявити особливості музичних характеристик різних персонажів опери;
- провести паралелі і з'ясувати розбіжності між близькими за основною ідеєю операми «Схід сонця» Цзінь Сяна і «Травіата» Дж. Верді.

Методологія дослідження поєднує суто музикознавчий комплекс (музично-теоретичний, музично-історичний і музично-виконавський методи), який сприяє всебічному осягненню специфіки опери «Схід сонця» Цзінь Сяна і провести паралелі з оперою «Травіата» Дж. Верді, із методом компаративного аналізу, що дозволяє висувати щодо специфіки літературного першоджерела. Компаративний метод, необхідний

для визначення подібності й розбіжності сюжетних ліній у лібрето опер «Схід сонця» (авторка Ван Фанг, одна з доньок Цао Юя) і «Травіата» (автор Франческо Марія П'яве), і відповідних музичних — Цзінь Сяна і Дж. Верді — творах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Протягом двох десятиліть XXI ст. на китайській оперній сцені відбулось немало яскравих прем'єр, які розкривають різні грані багатой китайської музичної культури, дедалі частіше й активніше стали додаватися твори, що базуються на народних легендах та літературних зразках старовинних і сучасних китайських літераторів. Цей новий пласт суттєво доповнює традиційно популярні із часів створення найпершої китайської національної опери європейського зразка («Сива дівчина», 1945) революційні і військові сюжети. Однією зі знакових подій останнього десятиріччя стала постановка на двох провідних музичних сценах Китаю опери «Схід сонця» одного з найвідоміших сучасних композиторів Цзінь Сяна (1935–2015).

Цей композитор ще в 1987 р. створив китайську оперу «Рівнина» (існують також такі переклади цієї назви, як «Дика земля» та «Велике поле»), яка, за твердженням дослідника Лі Міна, «стала першою національною оперою, котра користувалася великим успіхом за кордоном» (Лі, 2019, с. 142). Так, у січні 1992 р. її прем'єра відбулась у «Театрі Ейзенхауера» у Вашингтоні. Схвальна рецензія на цю подію була надрукована в газеті «The New York Times» (Oestreich, 1992). Зокрема, інший китайський учений, Лю Жун, аналізуючи допис рецензента цього впливового американського видання, підкреслив, що «цей твір значно сприятиме успішним міжкультурним взаєминам між Сходом і Заходом» (刘蓉, 2008, с. 35).

Появі нового шедеву Цзінь Сяна — опери «Схід сонця» — передувала багата і довга передісторія.

Літературною першоосновою цієї опери стала одна з найвідоміших п'єс XX ст. китайського драматурга Цао Юя (1910–1996, справжнє ім'я автора Вань Цзябао), написана ще в 1935 р. і видана роком пізніше. У цьому літературному творі широко й опукло презентовано специфіку життя та побуту в першій половині 1930-х рр.

різних соціальних верств великого портового міста (в опері назва Шанхая не вказана) та гострі протиріччя, що виникають під час розвитку капіталістичних відносин у країні. Глибоке віддзеркалення соціального контексту притаманно всій творчій спадщині цього талановитого літератора.

Як зазначив український дослідник творчості Цао Юя А. Воробей, у п'єсах цього драматурга «боротьба розгортається навколо особистих інтересів, які просякають корінням у соціальну дійсність. Автор намагається показати внутрішні протиріччя життя, що визначають логіку поведінки людини. Цао Юй — майстер психологічного портрета, який показує приховані суспільні явища» (Воробей, 2012, с. 56). Водночас, за спостереженнями цього ж ученого, «у творах Цао Юя дуже важко визначити точний історичний час, коли розгортаються події, автор завжди (навмисне чи ні) знебарвлює історико-політичний фон» (Воробей, 2012, с. 58).

Однак деякі часові ознаки подій, що відбуваються в чотирьох актах драми «Схід сонця», все ж таки присутні й показані вельми чітко. Характеристики та діалоги головних героїв п'єси, психологічний портрет такого персонажа як Чжан Цяо-Чжі (в опері його немає), який встиг, попри свій відносно молодий вік, багато помандрувати Європою та США, загальна атмосфера твору — усе це свідчить про те, що Цао Юй описав побут, звичаї та протиріччя різношарового суспільства великого китайського портового центру кінця 1920-х — початку 1930-х рр.

П'єса яскраво загострила проблему соціальної нерівності й трагізму багатьох жіночих доль у тодішньому буржуазному середовищі Шанхая — найбільш прозахідного міста в Китаї, культура та повсякденний побут якого, як у жодному іншому з китайських міст, перебували під багаторічним впливом ще з часу опіумних воєн, тобто з середини XIX ст., традицій представників численних країн і національностей, що населяли, окрім китайців, цей мегаполіс — англійців, французів, росіян, італійців, німців, євреїв, американців та ін.

Саме в цьому місті, яке стало своєрідним конгломератом переплетіння власне китайської з різними європейськими та американською

культурами, протягом кінця XIX — перших десятиліть XX ст. швидкими темпами прищеплювалися на китайському культурно-політичному ґрунті промислово-капіталістичні відносини західного зразка, а корінним населенням засвоювалася специфіка європейсько-американських міжособистісних стосунків у всіх їхніх позитивних та негативних проявах.

«Схід сонця» демонструє цілу гаму таких прикладів, коли влада капіталу та нищих людських почуттів і проявів стає непереборною, сильнішою за мораль, людську гідність, сімейні засади й традиції. Майже всі персонажі цього роману, а згодом і опери, безсилі подолати жадібність, пияцтво, зради, аморальність, а головні герої — Поет (в оригінальному тексті п'єси — Фанг Да-шенг) та його колишня кохана Чен Байлу — зазнають краху в намаганні змінити свої життя на краще.

Як драматург XX ст., Цао Юй був визнаний світовим літературним загалом «китайським Шекспіром», а його шедевр «Схід сонця» став першою китайською трагедією, яка практично одразу після її видання привернула увагу читачів і, невдовзі, глядачів не лише на його батьківщині, а й в усьому світі.

Цао Юй відтворив життя приморських міст Китаю 1930-х рр.: від фешенебельного готелю до брудного притону. Завдяки яскравості характерів та багатству виражальних засобів ця п'єса майже через століття від часу її написання зберігає велику пізнавальну та художню цінність і є благодатним сценічним матеріалом. Значною мірою таку оцінку можна застосувати й до однойменної опери Цзінь Сяна, для якого робота над цим твором стала лебединою піснею: поважний композитор помер за кілька місяців після першої презентації на сцені свого творіння.

Прем'єра «Сходу сонця» відбулася в Оперному театрі Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні і тривала протягом кількох днів: 17–21 червня 2015 р. Таким чином, переосмислення цієї театральної драми в оперну виставу відбулося через 80 років після її створення. Протягом цих десятиліть багато режисерів пропонували різні постановки цієї п'єси, акценти в яких дещо змінювалися відповідно до змін ідеологічних реалій Китаю. Двічі ця драма була

екранізована. Однак саме відзначаючи 80-річчя написання цього драматичного твору, «китайський Пуччіні» (Oestreich, 1992) Цзінь Сян та авторка сценарію Ван Фанг, яка працювала разом з батьком у 1980-х рр. над літературним текстом кіноверсії цього твору, за що отримала національну премію «Золотий півень», а трохи пізніше — над телевізійним його варіантом, режисер Лі Люй та інші члени творчо-постановочного колективу представили нове прочитання відомого в Китаї сюжету, перенісши драматургічну дію на оперну сцену, дещо змінивши однойменний мюзикл, який отримав нагороду Міжнародного музичного фестивалю «Шанхайська весна» 2002 р.

Відмінність опери від драми, її телевізійної версії, фільмів і мюзиклу полягає в тому, що її структура більш зосереджена на основному сюжеті та емоціях і почуттях головних героїв. З тексту літературного твору авторкою лібрето були взяті головні, ключові моменти, тому майже дві години, які триває оперна постановка, проходять практично на одному подиху: слухач постійно перебуває в емоційному напруженні, адже в цій опері був практично прибраний другорядний для драматургії розвиток сюжету музичний матеріал.

Завдяки участі у складанні лібрето опери Ван Фанг, яка глибоко розуміє та відчуває неповторні трагічні емоції цього незвичайного для китайської літератури твору, постановникам вдалося відтворити тонкі нюанси в зображенні характерів та соціального світогляду практично всіх персонажів.

Саме Ван Фанг надала головній героїні опери — Чен Байлу — ємну характеристику: «Чен Байлу — душа *The Sunrise*, яка колись була наївною дівчиною, яку колись палко любили; крок за кроком поринає в розбещення після того, як її любовна мрія була зруйнована. Однак у головної героїні відсторонене від середовища, в якому вона постійно перебуває, і чисте серце, яке не вмерло. Як би глибоко вона не зневажала своє оточення, вона постійно живе в ньому. Вона бачить наскрізь орієнтоване на матеріальне начало і спотворене суспільство, але, з іншого боку, поглинена розкішним життям. Неприємний смак такого життя викликає в неї дискомфорт;

однак вона не може цього позбутися. Вона як бореться, так і розбещує, зневажає і насолоджується, любить і ненавидить. Природа людини завжди суперечлива і складна. Смерть Чен Байлу є своєрідною елегією до життя» (*NCPA Opera Commission, 2015*).

Згідно з лібрето опери, у 30-х роках XIX ст. в умовному мегаполісі Китаю живе відома жінка-метелик пані Чен Байлу — молода, красива, розумна та сповнена чарівності і привабливості. Власник банку «Дафен» Пан Юетінг, майже односторонній батька Чен Байлу, глибоко одержимий цією яскравою молодою жінкою. Залучивши її своїми грошима, Пан Юетінг практично заволодів нею. Живучи на гроші Пан Юетінга в багатих номерах фешенебельного готелю «Кайлай», Чен Байлу проводить час приймаючи гостей, граючи в карти, влаштовуючи бали і вдаючись до інших різноманітних розваг. Однак, незважаючи на таке, здавалося би, безтурботне життя, вона постійно відчуває самотність і душевне спустошення.

Поет (у літературному першоджерелі у цього персонажа є ім'я — Фан Дашен), колишній коханий Чен Байлу, після багатьох років розлуки спеціально потрапляє до цього готелю, щоб побачити її. У юності героїня дуже любила Поета: її приваблювали його пристрасть та романтика. Молоді коханці колись переїхали в село, сподіваючись прожити разом просте життя. Однак реальні щоденні труднощі сільського побуту та розчарування в такій повсякденній рутині виявилися непереборними для цієї пари. Тепер Поет повернувся, намагаючись відновити свої стосунки з колишньою коханою. Однак Чен Байлу, яка вже звикла до розкоші і забезпеченого життя «напівсвіту», відмовляється від пропозицій Поета відновити їхні стосунки, розуміючи, що тими благами, які вона має, перебуваючи під опікуванням Пан Юетінга, небагатий Поет її забезпечити не зможе.

У цей час у готелі «Кайлай» раптово з'являється бідна сирота — дівчинка-підліток Іграшка (у перекладі з оригіналу дослівно — «Дрібничка» або «Маленька річ»), батьки якої загинули. Безправна Іграшка була продана багатому лиходію, проте відмовилася вийти за нього заміж і втекла з його будинку до Чен Байлу, сподіваючись на її заступництво. У чутливої молоді жінки прокидається материнська любов і жалість до Іграшки:

вона щиро співчуває дівчинці й намагається допомогти їй. Проте місцеві бандити викрадають дівчинку в Чен Байлу та продають її у бордель. Після чергового згвалтування Іграшка не витримує та в розпачі вішається.

У цей час на прохання Чен Байлу Поет шукає дівчинку по всьому місту і, нарешті, знаходить її, але запізно: він може лише констатувати її самогубство. Спустошений побаченням, він відчуває глибокий песимізм і щодо свого майбутнього з колишньою коханою.

Покровитель Чен Байлу Пан Юетінг, попри спроби врятувати від краху свій бізнес, зазнає остаточного банкрутства. Він більше не може оплачувати розкішне життя Чен і поспішно полишає її. Вдома від розпусного життя, посилена звісткою про самогубство Іграшки та відчуттям безвиході, підштовхує до самогубства і саму Чен Байлу, яка приймає величезну дозу снодійного. Поет, який прийшов з букетом червоних троянд на зустріч із коханою, не встигає і цього разу — потрапляє вже на розв'язку трагедії.

Музика Цзінь Сяна в опері «Схід сонця» характеризується яскравою виразністю, лаконічністю та конкретикою образотворчих засобів, багатим та одночасно точним відчуттям відтінків почуттів головних персонажів, чіткими стилістичними ознаками місця та часу дії. У процесі створення опери композитор зробив особливий акцент на посиленні драматичного конфлікту музичними засобами, сформував яскраві й індивідуальні музичні образи-характеристики дійових осіб як першого, так і другого планів.

Важливе значення в розгортанні сюжетної лінії опери відведено оркестру та хору. У прем'єрній, пекінській постановці оперний оркестр у цьому творі поєднував європейські симфонічні інструменти з традиційними китайськими цзіньхе та піпа, а різноманітність китайських ударних інструментів — з джазовими барабанами, саксофоном, ксилофоном та ін. (*NCPA Opera Commission, 2015*).

Більш відома європейцям, завдяки розміщенню на YouTube, версія концертної постановки опери, здійсненої 13 і 14 червня 2017 р. у Шанхайському центрі східних мистецтв, у якій взяли участь Шанхайський філармонічний оркестр і Шанхайська музична консерваторія, представляє виключно європейські академічні інструменти,

проте національний китайський колорит цього твору чудово відчувається і в такому варіанті (太阳升起前的陨落, 2017). В оркестрі, так само як і в хорі та партіях солістів, нерідко поєднуються китайські національні мотиви з американо-європейськими джазовими ритмами та інтонаціями (регтайм, блюз тощо), традиційний академічний європейський мажоро-мінор та китайські пентатонічні фрагменти — з використанням атональних та пуантилістичних епізодів. Хор також, розкриваючи або доповнюючи музичні характеристики головних героїв і створюючи загальну атмосферу, у якій знаходяться персонажі оперного спектаклю, співає в різних манерах і стилях: від європейського (академічного) і традиційного — китайського, до джазово-мюзиклового. Завдяки такій багатошаровій музичній складовій слухачі досить впевнено можуть визначити час та місце дії опери, адже Цзінь Сян у цьому своєму творі точно віддзеркалив переважну більшість стилів і напрямів тогочасної музики та їх своєрідне переплетіння, характерне саме для мультинаціонального Шанхая першої третини ХХ ст., адже саме в цьому, єдиному в усьому Китаї, місті на той час таке стильове і жанрове музично-культурне багатоголосся сприймалося місцевими жителями як природне.

Змальовуючи гріхове суспільство, у якому перебуває головна героїня, композитор характеризує його, використовуючи розважальну європейсько-американську легку (іноді джазову) музику того часу, яка вдосталь звучала і в Шанхаї 1930-х років. Так само, з певним загостренням, характеризуються і негативні чоловічі персонажі опери. На відміну від них, вокальні партії шанхайських повій переважно базуються на китайських національних інтонаціях, щоправда, із вкрапленнями чужорідних для них європейських, насамперед мюзиклових, впливів.

На відміну від них, партії головних героїв — Чен Байлу та Поета — сповнені переважно витонченими китайськими мотивами. Однак, якщо музичні характеристики, як, власне, і музична мова Чен Байлу суттєво змінюються залежно від сценічних обставин (як, наприклад, під час її спілкування з Пан Юетінгом, або в дуетах з Поетом, чи то в епізодах з жінками

«напівсвіту», чи то у сцені з Іграшкою, або у фінальній сцені остаточного розчарування в житті і прийняття рішення накласти на себе руки), то музичний образ Поета більш одноманітний і статичний: йому не вдається прийняти свою колишню кохану такою, якою вона є зараз, він не може знайти бачення перспективи їх спільного майбутнього, адже цей персонаж живе минулим і марно намагається пристосувати свої спогади до нинішньої — кардинально іншої — життєвої ситуації, у якій опинилися і він сам, і Чен Байлу.

Від дебютної появи на сцені Чен Байлу як «цариці», її оточення до прийняття фатального рішення героїня долає величезну відстань у своїй душі, на відміну від Поета, який так і не змінився. У кожному дуеті Чен Байлу і Поета посилюється відчуття відчуження в їх мелодійних характеристиках. І у фінальному дуеті «Йди за мною» ці дві колісь близькі одна одній людини опиняються вже в несумісних світах.

Інші персонажі (оточення Пан Юетінга і Чен Байлу — Лі Шикін, Ху Сі, Хой Ши, місіс Гу) представлені в опері як соціальне тло, що робить більш опуклими постаті головних персонажів. Ці другорядні дійові особи в сценічному та музичному планах зображені переважно у вигляді групових портретів, спрощуючи оригінальний літературний твір, що характерно для переважної більшості оперних лібрето. Особливо нівельована, порівняно з літературною першоосновою, фігура Лі Шикіна — неабияк важлива в драматургії оригінальної п'єси.

У другій половині Другої дії опери композитор вдало в музично-сценічному плані використав участь усіх другорядних персонажів (крім Іграшки) разом із головними дійовими особами у сцені банкрутства Пан Юетінга. Саме в такій ситуації виявилася сутність кожного з них: щойно оточений увагою і, як виявилось, лицемірною повагою своїх «друзів», цей персонаж, несподівано для себе, миттєво залишається зі своєю бідою віч-на-віч, без будь-якої підтримки хоча б когось. Цей форс-мажорний епізод оголює та виявляє сутність кожного із цих персонажів і демонструє їх реальні соціальні прояви.

В опері є кілька цікавих у музичному контексті епізодів, що зображують екстравагантне життя дійових осіб, які одночасно скаржаться на

соціальну несправедливість. Так, досить несподівано, але цілком відповідно драматургічному задуму, звучить тиха мелодія ксилофона в хорах «Світло-зелені» та «Купівля та продаж». Можна стверджувати, що в опері зовнішній аспект життя представників різних верств китайського суспільства майстерно представлений яскравими музичними характеристиками головних дійових осіб, зокрема завдяки використанню елементів інструментальної пародії та хорового коментаря.

Слід окремо відзначити останню — перед самогубством — арію Чен Байлу, яка дала назву і п'єсі, і опері: «Завтра сонце знову встане, але сонце вже не належить мені, я збираюся заснути». В оригінальній книзі Цао Юя ця фраза була вимовлена Чень Байлу задовго до розв'язки, у її діалозі з Пан Юетінгом. Але авторка лібрето і композитор свідомо переносять цей монолог в епізод, коли напруження трагедії досягло свого кульмінаційного піку.

Надзвичайно цікаве й трактування в опері персонажа Ван Фушена — офіціанта, який з перших хвилин з'являється на сцені, відкриваючи оперну дію, вітаючи всіх завсідників багатого салону Чен Байлу («Квіти і вино» та «Паперовий п'яний шанувальник золота»), а наприкінці опери постає перед публікою вже як сторонній коментатор трагедії, що тільки-но відбулася.

У п'єсі Цао Юя, як і в опері Цзінь Сяна, відчутно сюжетну подібність із всесвітньо відомими європейськими творами — романом «Дама з камеліями» А. Дюма-сина та оперою «Травіата» Дж. Верді. Попри те, що дія в цих європейських шедеврах відбувається в Парижі століттям раніше подій у п'єсі «Схід сонця» та в однойменній опері, головною сюжетною лінією, що об'єднує, у цих усіх творах є показ долі занепалих жінок (відповідно Віолети Валері і Чен Байлу), у яких природне душевне благородство, внутрішня духовність та різнобічна обдарованість не пригнічені особистими життєвими обставинами, стикаються з принизливими умовами існування як утриманок багатіїв. Спроби обох героїнь вирватися з хибного кола суспільних і моральних реалій приречені на поразку. Для обох головних жіночих персонажів цих опер характерна жертовність: у Віолети — заради щастя сестри

коханого та спокою його батька, у Чен Байлу — із жалю та бажання захистити та врятувати юну дівчинку, яку життєві обставини штовхнули на шлях ганьби. Віолета відмовляється від безтурботного багатого життя куртизанки задля життя з коханою людиною. Чен Байлу не спроможна здійснити такий крок, адже має вже негативний досвід неможливого життя з коханим у селі. Задля благополуччя родини свого коханого Віолета відмовляється від свого щастя, а Чен Байлу не в змозі вдруге відповісти на почуття колишньої коханої людини. Травіата помирає від невиліковної хвороби щасливою: знайшовши в останні хвилини життя примирення з батьком Альфреда, в обіймах коханого чоловіка, який, усупереч «моральним канонам» вищих кіл паризького суспільства, все ж таки повернувся до своєї коханої, а Чен Байлу приймає смертельну дозу снодійного, визнавши своє безсилля у боротьбі з навколишньою дійсністю. Можна констатувати, що така розв'язка є глибоко усвідомленим кроком китайської героїні, яка остаточно втратила будь-які ілюзії щодо можливості змінити на краще своє життя, незважаючи на, здавалося б, сприятливі умови: остаточне звільнення від домагань Пан Юетінга та запевнення Поета в щирості його почуттів. Однак розуміння Чен Байлу того, що в обставинах, що склалися, у неї вже немає можливості змінити свою долю, примножене на розчарування в марності наміру врятувати Іграшку, підштовхнуло героїню до трагічної розв'язки.

Партії головних героїнь в обох операх потребують майстерного володіння голосом — ліричним сопрано, з великою виразністю виконувати драматичні епізоди і водночас віртуозно співати колоратури. Ролі Віолети і Чен Байлу потребують від виконавиць неабиякої сценічної витримки, адже вони майже постійно знаходяться на сцені, значною мірою домінуючи в обох операх.

Висновки. Здійснений аналіз опери «Схід сонця» дозволяє стверджувати, що в ній органічно поєднані національні китайські та європейські принципи музично-театральної драматургії. Переосмислення композитором китайської традиції співу в партії головної героїні вдало сполучається із застосуванням численних європейських особливостей у партіях інших дійових

персонажів, хорових епізодах, часом також і в оркестровому супроводі. Усе це дозволяє наголошувати на вдалому втіленні Цзінь Сяном однієї з магістральних ліній у творчості численних китайських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ ст.: прагнення до застосування діалогічного принципу «Схід – Захід», що реалізується в поєднанні національних та засвоєних митцями Піднебесної західних, зокрема новаторських — середини – кінця ХХ ст. — традицій під час створення ними сучасних яскравих опусів. Паралелі з «Травіатою» Дж. Верді яскраво простежуються не лише в споріднених сюжетах, а й у перенесенні Цзінь Сяном європейських традицій бельканто на китайський ґрунт. Нарешті, музична характеристика обох героїнь — при всій їхній несхожості, у чомусь протилежності, — базується в обох операх на привабливих яскравих мелодіях, що мають коріння в народних традиціях.

Партії обох головних героїнь легко запам'ятовуються і стають улюбленими й популярними поза оперних спектаклів відповідно європейськими та китайськими слухачами. З іншого боку, «Схід сонця» є яскравим зразком сучасної китайської опери, створеної за європейськими канонами.

Перспективи подальшого дослідження. Порівняння та зіставлення сюжетних ліній, драматургічних рішень і музичних характеристик головних персонажів, насамперед жіночих, європейської опери «Травіата» та китайської «Схід сонця» потребує більш деталізованого нотно-текстуального аналізу, який логічно здійснити в подальших публікаціях. Це має привести до глибшого розуміння й осягнення тенденцій, що характерні для цього та багатьох інших яскравих оперних творів китайських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ ст., котрі презентують світові сучасну китайську музичну культуру.

Список посилань

- Воробей, О. (2012). Особливості «поетизованих» п'єс Цао Юя як нової форми китайської драми 30–50-х років ХХ століття. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 18, 55–59.
- Лі Мін (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень* [Кандидатська дисертація, ХНУМ імені І. П. Котляревського].
- Ту Дуня (2010). *Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю* [Автореферат кандидатської дисертації, ОДМА ім. А.В. Нежданової].
- У Хунюань (2016). *Китайська художня пісня: історія й теорія жанру* [Автореферат кандидатської дисертації, ХНУМ ім. І. П. Котляревського].
- NCPA Opera Commission (2015). *The Sunrise*. http://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201503/t20150323_120129.shtml
- Oestreich James R. (1992, Jan. 20). Review / Opera; From China, Echoes of Puccini. *The New York Times*, 11. <https://www.nytimes.com/1992/01/20/arts/review-opera-from-china-echoes-of-puccini.html>
- 太阳升起前的陨落 (2017). 相关网址链接-澳门威斯尼人官网 (Загибель до сходу сонця. (2017). Опера «Схід сонця». Драматичний огляд. *Шанхайська музична консерваторія. Кафедра оперного вокалу. Новини кафедри*). https://www-shcmusic-edu-cn.translate.google.com/2017/1219/c1619a22738/page.htm?_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc
- 刘蓉 (2008). 歌剧《原野》的音乐解读 // 交响 — 西安音乐学院学报. 1 期. 第 35–40 页. (Лю Жун (2008). Осмислення опери «Рівнина». *Симфонія — Журнал Сіанської консерваторії*, 1, 35–40).

References

- Vorobei, O. (2012). Features of Cao Yu's "poetized" plays as a new form of Chinese drama in the 1930s-1950s. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, 18, 55–59. [In Ukrainian].
- Li Min (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections* [Candidate's thesis, I. P. Kotliarevskiy KNUA]. [In Ukrainian].
- Tu Dunya (2010). *Parallels of the artistic development of the opera theater of Europe and China* [Abstract of Candidate's thesis, A. V. Nezhdanova ONMA]. [In Ukrainian].
- U Khuniuan (2016). Chinese art song: history and theory of the genre [Abstract of Candidate's thesis, I. P. Kotliarevskiy KNUA]. [In Ukrainian].

- NCPA Opera Commission (2015). *The Sunrise*. http://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201503/t20150323_120129.shtml. [In English].
- Oestreich James R. (1992, Jan. 20). Review/Opera; From China, Echoes of Puccini. *The New York Times*, 11. <https://www.nytimes.com/1992/01/20/arts/review-opera-from-china-echoes-of-puccini.html>. [In English].
- 太阳升起前的陨落 (2017). 相关网址链接-澳门威斯尼人官网 (Death before sunrise. (2017). Opera “Sunrise”. Drama review. *Shankhaiska muzychna konservatoriia. Kafedra opernoho vokalu. Novyny kafedry*). https://www-shcmusic-edu-cn.translate.google.com/2017/1219/c1619a22738/page.htm?_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc. [In Chinese].
- 刘蓉 (2008). 歌剧《原野》的音乐解读 // 交响 — 西安音乐学院学报. 1 期. 第 35–40 页. (Liu Zhun (2008). Comprehension of the opera “The Plain”. *Symfoniia — Journal of the Xi'an Conservatory*, 1, 35–40). [In Chinese].

Дін Боюй, аспірант, Харківська державна академія
культури, м. Харків, Україна

Ding Boyu, PhD student, Kharkiv State Academy of
Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 21.01.2023

Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: rrv2000k@ukr.net.

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України»

Файли називати за зразком: «Прізвище_Заявка», «Прізвище_Стаття_укр», «Прізвище_Рецензія», «Прізвище_Рисунок1», тощо.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, *що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими*. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику.
- Анкету — відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами.
- Англійську анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завіршити підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

Статті за обсягом мають бути до 12 стор. (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком посилань). Більші за обсягом статті можуть бути прийняті до друку за подвійною вартістю кожної сторінки після стандартного обсягу на підставі рішення редколегії.

Формат статті Microsoft Word (*.doc, *.docx, *.rtf).

Параметри сторінки — формат А4; орієнтація — книжкова; поля — по 2 см; шрифт — Times New Roman; кегль — 14; міжрядковий інтервал — 1,5; абзацний відступ — 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумеруються арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі .jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);

- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;
- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

Вимоги до анотації: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Україніка наукова»). Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., англ. тощо).

References наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою. Якщо наукова публікація, на яку посилається автор, має ідентифікатор DOI, його треба зазначити в кінці опису праці.

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 80

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 80

На обкладинці: фото статуї Монумента Незалежності в Києві.
Джерело: <https://inside-ua.com/places/monument-nezalezhnosti>, Автор: midnight_shine

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 30.06.2023 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура «Minion Pro». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 15,8. Обл.-вид. арк. 14,7. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.