

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**МІЖГАЛУЗЕВА КОМУНІКАЦІЯ В СИСТЕМІ
ФУНКЦІОНУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК**

Колективна монографія

**Відповідальний редактор: доктор культурології, професор
Сергій Виткалов**

**Poznań (Poland): Publishing House of RSEC;
Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024**

УДК 008

М 58

Рекомендовано до друку вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 12 від 5.12.2024 року).

Відповідальний редактор:

доктор культурології, професор Сергій Виткалов

Авторський колектив:

С.Виткалов, В.Виткалов, П.Герчанівська, О.Гончарова, Г.Карась, М.Каранда, І.Кдирова, О.Колесник, І.Матоліч, О.Мирошниченко, О.Німилович, Ю.Нікольченко, С.Павловська, І.Паур, І.Петрова, Є.Причепій, І.Прокопчук, Ю.Сабадаш, О.Сапожник, О.Фабрика-Процька, М.Шатрова, А.Шворак, М.Шпаковська.

Рецензенти:

- **Олександр Кравченко** – доктор культурології, професор, професор, завідувач кафедри культурології та медіакомунікацій Харківської державної академії культури.

- **Радослав Мушкета** – доктор педагогічних наук, професор (prof., dr. hab.) (Університет ім. М.Коперніка, Торунь, Польща).

- **Адріана Скорик** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової діяльності Національної музичної академії України ім. П.Чайковського.

Міжгалузева комунікація в системі функціонування культурних практик: колективна монографія / С.Виткалов, В.Виткалов, П.Герчанівська та ін. за ред. проф. В.Виткалова. Poznań (Poland): Publishing House of RSEC; Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024. 256 с., іл.

Авторським колективом у складі фахівців українських та європейських ЗВО та науково-дослідних установ розглядається широкий спектр актуальних питань становлення і функціонування культурних практик; акцентується увага на історичній ретроспективі цього явища та формах його представлення; наголошується на важливості міжгалузевої комунікації як провідного чинника взаємозбагачення оперативною інформацією.

Для науково-педагогічних працівників, аспірантів, здобувачів вищої освіти гуманітарно-педагогічних та художніх закладів вищої освіти.

© Виткалов С., 2024

© Poznań (Poland): Publishing House of RSEC;

Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024

SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL CONSORTIUM AS A MEANS OF CONSOLIDATING MODERN HIGHER EDUCATION

УДК 488.33.128

НАУКОВО-ОСВІТНІЙ КОНСОРЦІУМ ЯК ЗАСІБ КОНСОЛІДАЦІЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор,
професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14293241>
sergiy_vsv@ukr.net

Володимир Виткалов – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри
івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
volodumur_vitkalov@ukr.net

Аналізується ефективність створення науково-освітнього консорціуму з провідних закладів вищої освіти України, чий науково-педагогічні працівники здійснюють підготовку фахівців напрямів 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», зокрема й за освітнім ступенем Phd (доктор філософії за спеціальністю 034 «Культурологія»). Виявляється ефективність укладених угод про співпрацю між мережею цих ЗВО, що знаходить свій вияв у розмаїтті форм організаційно-методичної взаємодії: спільних публікаціях, участь у якості представників науково-педагогічної спільноти під час проведення акредитаційних експертиз, опонуванні дисертаційних досліджень, обговоренні актуальних питань функціонування вищої школи, рецензування науково-методичних праць та бакалаврських і магістерських досліджень та підготовки спільних монографічних досліджень тощо.

Ключові слова: науково-освітній консорціум, мережа вищої освіти, міжрегіональна комунікація, підготовка фахівців, освітні напрями 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», євроінтеграція.

Будь-яка структура, природно, прагне до консолідації, яка дає останній чимало переваг не лише у власній організаційній підтримці, але й збагаченні її розмаїттям форм впливу на освітнє середовище закладів-партнерів, урешті-решт – розширенні форм позиціонування в освітньому просторі. Тож створення науково-освітнього консорціуму шляхом укладання угод про співпрацю між ЗВО вищої освіти, науково-педагогічні працівники яких здійснюють підготовку фахівців напряму 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки» різних освітньо-наукових ступенів, включаючи й підготовку фахівців освітньо-наукового ступеня Phd за спеціальністю 034 «Культурологія» чи інших аналогічних спеціальностей (до прикладу – 011 – Освітні, педагогічні науки) і є такою формою власного позиціонування. Поглянемо на цю проблему лише з точки зору згаданої вище кафедри Рівненського державного гуманітарного університету.

Упродовж останніх декількох років (за часом підписання) укладено угоди про співпрацю з Інститутом культурології та Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, Маріупольським держуніверситетом (Київ), НМАУ ім. П. Чайковського, КНУ ім. Т. Шевченка, НАОМА, НАКККіМ (зокрема й його Інститутом практичної культурології та арт-менеджменту), Український державний університет імені М. Драгоманова, ХДАК, КНУКіМ (у т. ч. й «КУК»), а також КНУТіД, Чернігівським НУ «Чернігівський колегіум ім. Т. Шевченка» (зокрема, й декількома його кафедрами), ВНУ ім. Лесі Українки, Северодонецьким НУ ім. В. Даля, Міжнародним гуманітарним університетом (м. Одеса), Ніжинським ДПУ ім. М. Гоголя, Львівською НАМ, НаУ «КМА», Дніпровською академією музики та окремими їх структурними підрозділами. Сюди додалися Угоди й з декількома польськими ЗВО, що помітно розширило освітні можливості кожної зі сторін у підвищенні кваліфікації науково-педагогічних працівників, покращенні потенційних можливостей в організації освітнього простору здобувачів вищої освіти, формах публікаційної активності, зокрема й проведенні занять іноземними професорами тощо.

Тож за останні 5 років (час найскладніших випробувань не лише для вказаного ЗВО, але й мережі вищої освіти України, зважаючи на COVID-2019 та війну) організовано безліч цікавих починань, зокрема помітно збільшилася кількість проведених наукових та науково-практичних конференцій переважно міжнародного рівня, в організації яких беруть участь не лише представники української науково-

педагогічної спільноти, але й низки країн зарубіжжя (Польща, Азербайджан, Болгарія, Німеччина, Корея, Китай, США, Катар, Грузія, Мадейра, Туреччина, Казахстан). Ретроспектива зацікавлень культурологічною проблематикою наукової громадськості та студентства лише крізь призму наших конференцій за останні понад 5 років це переконливо демонструє: 2019 р. – 539 учасників, 2020 р. – 457 учасників, 2021 р. – 300 учасників, 2022 р. – 399 учасників, 2023 р. – 412 учасників. При цьому постійно покращується якісний склад НПП; до прикладу у XX міжнародній науково-практичній конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір» (21-22.11.2024 року) (463 учасники з 9 країн) заявлені 71 доктор наук, професор, 126 кандидатів наук (у т. ч. й PhD), доцентів, 73 аспіранти та докторанти, 90 магістрантів, 48 бакалаврів.

Тотожні зрушення відбуваються й у переважній більшості інших ЗВО, вплинувши на академічну мобільність їх науково-педагогічних працівників, появу нових форм роботи зі студентською молоддю. Зросла публікаційна, зокрема й закордонна активність працюючих, розширилася проблематика освітньо-професійних та освітньо-наукових програм підготовки здобувачів вищої освіти.

Чимало представників науково-педагогічної спільноти активно позиціонують себе у просторі вищої школи країни, беручи активну участь в обговоренні ситуації, що склалася у вищій освіті стосовно ухвалення Закону України про освіту у частині рішення МОН України про перспективи спеціальностей 034 «Культурологія», 023 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво. Реставрація», 024 «Хореографія», 025 «Сценічне мистецтво» та ін. (червень-серпень 2023 р., листопад 2024 р.), змінивши ситуацію на краще, чи, принаймні, призупинивши цей процес до узгодження його національної специфіки.

Науково-педагогічні працівники низки ЗВО були задіяні й в з'ясуванні та зміні ситуації, що склалася в художній освіті, зокрема обговореннях, організованих ГО «Народна дія» та Львівською НАМ (9.02.2024 р.), що переконливо свідчить про соціальну активність науково-педагогічного корпусу сучасної вищої школи.

Змінено ставлення, принаймні, у низці регіональних ЗВО, й здобувачів вищої освіти до системи організації навчання, де через складні організаційно-економічні обставини погіршилася ситуація з організацією освітнього простору. Йдеться, зокрема про проведення чималої кількості лекцій «гостьовими» докторами наук, професорами для здобувачів вищої освіти з Торонто (Канада), Італії, Німеччини, Франції, групи вітчизняних ЗВО тощо, що помітно покращило освітню ситуацію у цій мережі, зробило її більш мобільною, враховуючою виклики сучасності. Та й в окремих ЗВО організовано чимало локальних освітніх проєктів, спрямованих на покращення ситуації на місцевому рівні (ВНУ ім. Лесі Українки, Чернігівський НУ «Чернігівський колегіум ім. Т. Шевченка», РДГУ).

Розширилися практика участі і науково педагогічних працівників, і здобувачів вищої освіти стосовно їх участі у різноманітних міжнародних проєктах, зокрема у зазначений період проведено низку оригінальних заходів: «Європейська інтеграція: перспективи та виклики для України» (кооперація з проєктами Еразмус+, напрям Жана Моне, Український державний університет ім. М. Драгоманова (2020 р.) та «Соціальні та культурні аспекти Європейських Студій» – Jean Monnet Chair «Social and Cultural Aspects of EU Studies» (SCAES) – 620635-EPP-1-2020-1-UA-EPPJMO-CHAIR; «Зелена угода ЄС: поточні виклики та майбутні перспективи на шляху до кліматичної нейтральності». Орг.: Центр досконалості Жана Монне «Європейські Студії соціальних інновацій в освіті», Асоціація дослідників європейських цінностей в освіті, УДУ ім. М. Драгоманова, Сумський національний аграрний університет (16-17.04.2024 р.) і ін. Покращилася система організації «Семестрового навчання за кордоном»; вирішено чимало організаційних питань з проведення занять зі здобувачами вищої освіти-іноземцями та прагматичних проєктів НПП КНУКіМ. У тотожних проєктах брали участь і здобули відповідні результати й окремі кафедри РДГУ. Розширилася практика участі молодих науково-педагогічних працівників у проєктах прикладних наукових досліджень, що виконуватимуться за рахунок коштів загального фонду державного бюджету.

У багатьох регіональних ЗВО помітно зросла наукова активність не лише серед педагогічних працівників, але й здобувачів вищої освіти; вони частіше стали брати участь у наукових заходах; покращилася апробаційна складова їх кваліфікаційних досліджень за допомогою наукових публікацій у численних збірниках; зросла їх участь у наукових фахових олімпіадах всеукраїнського рівня тощо, що підтверджує ефективність цілеспрямованої організаційної діяльності у мережі ЗВО. Загалом, навіть виходячи з інтенсивності публікацій педагогічного складу українських ЗВО, які

надсилаються лише до науково-метричних збірників кафедри, вона помітно поглибилася та розширилася.

До прикладу, останній Випуск № 48 періодичного науко-метричного збірника категорії «Б» «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» (червень 2024 року) включав публікації 110 науково-педагогічних працівників.

Євроінтеграційні процеси України, незважаючи на війну та безліч інших складних її викликів, повною мірою підтверджуються у низці сегментів. Це помітно й на матеріалах цієї монографії, який також вирізняє широка міжкультурна комунікація авторів, що виявляється не лише на доборі дослідницьких тем, але й матеріалі, на підставі якого інтерпретується обрана для розгляду проблематика. І в цьому зв'язку слід згадати наукові розвідки О. Колесник та М. Каранди, І. Матоліч, Є. Причепія, Г. Карась, Ю. Сабадаш та Ю. Нікольченка, П. Герчанівської і С. Павловської.

Акцентуємо увагу й на розвідці І. Петрової, змістом якої є реконструкція «соціалістичного» дозвілля, засобів та методів становлення цієї моделі та аналіз його подальшого впливу на трансформацію культурних практик українців радянської доби. Адже вільний час особи завжди становить підвищений інтерес у будь-якій суспільній формації, позаяк форми його реалізації вирізняються значною активністю людини, оскільки види занять у цій сфері обираються добровільно, а відтак – і надають максимально широкі можливості для власної творчої самореалізації.

В «історичному» ряду авторських досліджень згадаємо й розвідку І. Паур, предметом багаторічного наукового студювання якої є поштова листівка першого десятиліття ХХ століття, друкована київським видавництвом «Разсвет», в іконографії якої продемонстрували свої художні та технічні можливості чимало українських, польських, єврейських та російських митців, які намагалися зробити мистецтво більш доступним народу. Їх поширення засвідчило також й зростання художньої культури населення. На їх художніх зразках авторкою переконливо доводиться роль власника цього видавництва, С. Абрамова у популяризації вітчизняної культурно-мистецької проблематики.

До цього ряду віднесемо й дослідження І. Прокопчук, у полі інтересу якої є критичне осмислення творчості засновника українського авангарду в монументальній пластиці – І. Кавалерідзе, «який намагався вивести українську монументальну скульптуру на рівень досягнень паризького авангарду», який, однак наповнив кубістичні доктрини потужним національним началом, висунув важливі та специфічні для своєї доби проблеми скульптури у великих просторах, урбаністичних і природних.

Продовжуючи огляд праць авторів цієї монографії, слід відзначити, що помітно розширилася й практика дослідження регіонального культурного сегменту, активізація основних параметрів якого є не лише свідченням результативної реалізації реформи місцевого самоврядування, але й іманентно ефективною діяльністю місцевих діячів культури та духовним потенціалом багатьох регіонів країни. І в цьому зв'язку згадаємо розвідки О. Немілович, С. Виткалова, А. Шворака, М. Шпаковської.

Оригінальністю вирізняються й інші наукові розвідки, зокрема І. Кдирової та О. Мирошніченка, в основі якої проведено аналіз конкретних технік і прийомів, що використовуються провідними майстрами сучасного світового гітарного мистецтва у концертній діяльності.

Це можна стверджувати і про спробу сформуванню власний погляд на сучасний стан бібліологічної науки, як складової галузі 02 «Культура і мистецтво», який намагається утвердити молода дослідниця з РДГУ М. Шатрова, якою й запропоновано теоретичне обґрунтування терміну «бібліологія» як наукового знання про книгу та книжкову справу; подається структура бібліологічного знання та авторський термінологічний апарат для її характеристики.

Оригінальністю розробки відносно нової «жіночої» теми в мистецтві вирізняється й низка досліджень нашої постійної авторки О. Гончарової, яка за розробкою цієї проблематики, здається, посідає провідне місце серед українських колег. До цього ряду віднесемо й завжди глибокі наукові пошуки та їх інтерпретацію О. Фабрики-Процької, в дослідженні якої нині виявляється роль етнокультурного пограниччя, яке в нинішніх умовах стає не лише важливим простором для взаєморозуміння, але й «взаємовпливу традицій, переходу їх в інше мовне середовище, де культури і, зокрема, фольклор різних народів взаємодіяли, взаємозбагачувалися і навіть синтезувалися». У даному випадку йдеться про Карпатський етнорегіон.

Загалом зміст представлених розвідок помітно вирізняється новими підходами до інтерпретації обраних для розгляду дослідницьких тем, новою джерельною та історіографічною базою. Характерною рисою сучасного освітнього простору є й той факт, що до науково-дослідного процесу активно долучаються й магістранти низки кафедр ЗВО України, поступово поповнюючи та поглиблюючи їх кадровий потенціал новим баченням сучасних проблем і шляхів їх розв'язання.

Інакше кажучи, світові суспільні виклики та війна значною мірою стимулювали консолідацію кадрового корпусу вищої школи, його оптимізацію, посилили і поглибили соціальну активність кожного.

Усе це, сподіваємося, стане важливим сегментом розробки нового бачення ролі вищої освіти в соціумі, появи нових алгоритмів у підготовці фахівців на базі міжкультурної комунікації, розробці нових міжгалузевих освітніх стандартів українських ЗВО у системі формування нового підґрунтя для сучасної суспільної практики. Змінять вони й вектори вітчизняної науки.

UDC 477.33.128

**SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL CONSORTIUM AS A MEANS
OF CONSOLIDATING MODERN HIGHER EDUCATION**

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The article analyzes the efficiency of creating a scientific and educational consortium comprising leading higher education institutions in Ukraine. These institutions employ academic and teaching staff who train specialists in fields 02 «Culture and Arts» and 03 «Humanities», including at the Ph.D. level (Doctor of Philosophy in specialty 034 «Cultural Studies»). The analysis highlights the effectiveness of collaboration agreements established within this network of universities, as evidenced by various forms of organizational and methodological interaction. These include joint publications, participation as representatives of the academic and teaching community during accreditation evaluations, serving as opponents for dissertation research, discussing pressing issues in higher education, reviewing academic and methodological works, and assessing bachelor's and master's research, among other activities.

Key words: scientific and educational consortium, higher education network, interregional cooperation, specialist training, educational fields 02 «Culture and Arts» and 03 «Humanities», European integration

Надійшла до редакції 1.12.2024 року.

**Розділ I. ХУДОЖНІ ІНТЕРПРИТАЦІЇ МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЙ:
ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ – РОМАН - ЕКРАНІЗАЦІЯ**

**Part I. ARTISTIC INTERPRETATIONS OF INTERCULTURAL COMMUNICATIONS:
HISTORICAL FACT – NOVEL – SCREEN ADAPTATION**

УДК 130.2 : 791.32.094

**ХУДОЖНІ ІНТЕРПРИТАЦІЇ МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЙ :
ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ – РОМАН – ЕКРАНІЗАЦІЯ**

Колесник Олена Сергіївна - доктор культурології, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка, м. Чернігів
<https://orcid.org/0000-0002-0597-6489>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14284285>
elenakolesnyk2017@gmail.com

Каранда Марина Василівна - кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка, м. Чернігів
<https://orcid.org/0000-0001-6748-2815>
Mkaranda@ukr.net

Розглянуто ланцюжок художніх інтерпретацій міжкультурних комунікацій, якій включає два етапи трансформацій: 1) від історичного / біографічного факту до твору художньої літератури, і 2) від цього літературного твору до його екранізації. Особлива увага зосереджена на історичному жанрі, де часове дистанціювання інтерпретаторів від зображуваних подій, дає можливість більш об'єктивного (або ж навпаки – більш кон'юнктурного) їх осмислення. Окрім традиційного історичного жанру, проаналізовано специфіку параісторичних форм (трансісторичний, цивілізаційний та трансцивілізаційний піджанри). Показано, що помітна кількість популярних фільмів кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. тягнє до трансцивілізаційного піджанру, який зосереджується на зображенні контактів представників принципово відмінних культур та на можливості знаходження ними спільної мови й створення комунікативного простору.

Ключові слова: міжкультурні комунікації, художня інтерпретація, параісторичні жанри, екранізація, біопік.

Актуальність теми розділу визначається тим величезним місцем, яке посідає в сучасній культурології осмислення такого явища як міжкультурні комунікації в розмаїтті їх проявів, починаючи від взаємокорисного діалогу і закінчуючи протистоянням, яке може привести до повного знищення однієї з культурних традицій. Зазначимо, що такі культурні взаємодії – як наявні в сучасному світі, так і розглянуті в ретроспективі – не зводяться лише до «діалогу культур», адже саме поняття діалогу передбачає відносну рівність партнерів та їх налаштованість на взаємне розуміння і пошуки консенсусу. Слід також звернути увагу на те, що ці процеси є складними та багатограними, і можуть відбуватися на різних рівнях – починаючи від міжособистісного і закінчуючи зовнішньополітичним.

Мистецтво, зокрема – література та кінематограф – безпосереднім чином пов'язане з явищем міжкультурних комунікацій. По-перше, воно слугує одним із впливових чинників перебігу цих процесів, зокрема – засобом ознайомлення представників різних культур із принципово відмінними способами життя та системами цінностей, прийнятими в інших спільнотах. По-друге, окреслені форми можуть слугувати засобом рефлексії чи то реальних історичних фактів міжкультурних взаємодій, чи то авторського уявлення про їх типові, або ж екстремальні, але тим самим гранично показові, характеристики. Художня проза та ігрові (й, в деякій мірі, анімаційні) фільми постають засобами опосередкованої комунікації, яка дає можливість показати процеси інкультурації, акультурації, асиміляції на прикладах реальних ситуацій.

У контексті нашої теми процес авторського осмислення життєвих фактів є ускладненим, оскільки розглядаємо інтерпретаційний ланцюжок, що складається з: 1) реального історичного / біографічного факту, 2) його інтерпретації в белетристиці, 3) екранізації літературного твору в ігровому кінематографі. Отже, в центрі нашої уваги знаходяться фільми, які в тій чи іншій мірі ґрунтуються на реальних історичних подіях, що дозволяє залучати до дослідження історичні та історико-біографічні методи. Однак перенос історичних фактів на екран відбувався не безпосередньо, а через посередництво художньої літератури. Тому аналізу підлягає ще й питання художньої інтерпретації в її аспекті міжвидового (інтерсеміотичного) перекладу.

Таким чином, актуальність представленого дослідження визначається наступними факторами. По-перше, вивчення процесів міжкультурних комунікацій є одним із важливих аспектів сучасної

культурології. По-друге, авторська художня інтерпретація цих процесів у кінематографі може відображати їх конкретні особливості, що дозволяє краще розуміти ці процеси. По-третє, обрані для аналізу твори самі по собі заслуговують на розгляд, оскільки розкривають розмаїті аспекти культурних контактів, які відбувалися в різних геолокаціях та історичних періодах, тим самим розширюючи контексти базових концептів.

Питання взаємозв'язків історії, літератури та кінематографу неодноразово ставало об'єктом дослідження культурологів і мистецтвознавців. Воно важливе для розуміння взаємодії культурних феноменів, властивих різним цивілізаціям, та їх відображення в художніх текстах й на екрані. Дослідження взаємозв'язку між літературою та кіно допомагає краще зрозуміти процеси адаптації літературних творів до екрану, а також виявити спільні риси і відмінності в засобах виразності та ідейних акцентах в обох видах мистецтва. Однак, питання відображення культурних взаємодій є надзвичайно комплексним, тим більше, що маємо справу з процесом, що знаходиться у постійній динаміці, а відтак, потребує безперервного теоретичного осмислення з виділенням провідних на кожен конкретний момент культурних тенденцій.

Огляд публікацій з теми дослідження. Питання сутності культури, відмінності між різними культурними системами осмислюється в межах морфології культури, засновником якої може вважатися О. Шпенглер. Тема взаємодій різних культур, зокрема – ствердження своєї культурної ідентичності, була важливою для українського суспільства протягом усієї доби державної незалежності, а тому неодноразово ставала предметом наукового дослідження в найрізноманітніших контекстах (філософський, філологічний, історичний тощо). Для нашої роботи найбільш важливими є ті з них, які мають культурологічний характер.

Тема осмислення міжкультурної комунікації в різних її аспектах представлена надзвичайно широким спектром досліджень. Виділимо лише деякі актуальні напрями. Так, О. Олійник аналізує сутність культурного продукту як інструменту діалогу культур та культурної дипломатії, акцентуючи економічний аспект міжнаціональних взаємодій [6], що є релевантним для контексту нашої роботи, оскільки і література, і в ще більшій мірі – кіно, є не лише витворами мистецтва, але й комерційною продукцією. С. Радул та І. Радул досліджують таку актуальну тему як місце діалогу культур в освітньому процесі, а саме – його роль у подоланні стереотипів, знаходженні вдалого синтезу інонаціонального та самобутнього, «що веде до взаємозбагачення та входження до загального світового та європейського культурного контексту» [7; 89]. Помітним також є мистецтвознавчий напрям осмислення культурних взаємодій на прикладі конкретних видів мистецтв, напрямів, персоналій. В. Редя підкреслює перспективність такого діалогу, його «прогнозуючу» дію щодо подальшого розвитку мистецтва [8]. Можливо, варто розглядати цю дію не лише як прогнозуючу, але й спрямовуючу, оскільки культурний діалог не лише дозволяє передбачати, але й активно творить нові форми. Вельми релевантним є культурологічне осмислення діалогу культур, проведене Л. Шинкарук, Г. Салатою та Т. Даніловою, які аналізують саму сутність понять «культура» та «цивілізація» й приходять до методологічно важливого висновку про те, що проблеми в міжкультурному діалозі значною мірою є результатом відмінностей в культурних патернах. Спираючись на доробок Е. Холла і Ф. Клакхон, авторки підкреслюють, що для побудови адекватних міжнародних взаємодій в сучасному світі слід перейти від тлумачення Іншого як Неправильного до розуміння його як Відмінного [9]. Слід зазначити, що сам по собі цей підхід є гідним схвалення, але його застосування на практиці, на жаль, є проблематичним не лише через інтелектуальну інерцію, яку можуть проявляти і мислителі, і пересічні представники різних культур, але й через граничну неоднозначність самих міжкультурних комунікацій, наявних у сучасному світі.

Загалом, тема міжкультурної комунікації є популярною в сучасній Україні, причому це явище розглядається в найрізноманітніших аспектах. Свідченням цього є, зокрема, матеріали конференції «Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку» (м. Одеса, 25–26 листопада 2022 р.), на панелях якої розглядалися мовні, історичні, інформаційні, освітні, євроінтеграційні форми міжнародних контактів. Збірка збагачує контекст дослідження, однак, теми власне культурологічного характеру (зокрема, пов'язані з художньою культурою) в ній практично відсутні. Виключенням є лише публікація Л. Динікової «Міжетнічна комунікація як джерело взаємозбагачення культур», де розглядається позитивний аспект культурних взаємодій [1].

Інтерпретаційна проблематика, зокрема, питання, пов'язані з художньою інтерпретацією в найширшому сенсі цього терміну, осмислена в душі культурологічної герменевтики, була розкрита в роботах однієї з співавторок даної статті. Зокрема, в монографії обґрунтовується поняття «рівнів інтерпретації», або ж інтерпретаційного ланцюжку, а також запроваджується термін «трансцивілізаційний жанр», та розглядаються деякі особливості міжвидового перекладу [2; 3].

Нарешті, проблема взаємодії літератури та кіно є досить актуальною та вивчалась багатьма фахівцями з різних галузей знань. На деякі праці слід звернути особливу увагу через їх безпосередню дотичність до нашої проблематики.

Тематика екранізації в найширшому сенсі, зокрема такі фундаментальні питання як семіотичне співвідношення мистецтв, проблеми міжвидового перекладу, висвітлені в класичних працях А. Базена, Р. Барта, Р. Стама, Дж. Фелловза, Л. Хатчінсон та ін. Слід особливо виділити роботу «Екранізація літератури: теорія та практика» Д. Бордвелла, який розглядає проблеми екранізації в різних аспектах, включаючи відмінності між літературою та кінематографом, вплив екранізації на рецепцію оригінального твору, роль режисера та сценариста у процесі екранізації [11].

Більшість дослідників кіно підкреслює, що при екранізації літературних творів кіномейкерам необхідно враховувати специфіку обох мистецтв та здійснювати адаптацію тексту під нову форму візуальної подачі матеріалу. Однак, якщо йдеться про екранізацію, а не фільм «за мотивами», трансформації не повинні заходити занадто далеко. Як зазначає англійський дослідник Е. Вільямс, екранізація може стати успішною лише в тому випадку, якщо автори фільму зберігають головні ідеї та теми оригінального твору, адаптуючи їх до кіноформату [14]. Близькими є погляди американського наратолога, літературознавця та кінокритика Дж. Принса, який звертає увагу на проблему відповідності між зображенням у фільмі та описом у книзі, а також на важливість збереження основної ідеї й художньої концепції твору при екранізації [13].

Українські науковці аналізували різні аспекти цієї проблеми, причому не лише суто семантичні, пов'язані з перекладом тексту за допомогою іншої знакової системи, але також культурні та соціальні контексти. Загалом, взаємодія літератури та кіно розглядається як складний процес, що потребує великої уваги до деталей та врахування відмінностей між різними видами мистецтва. Зокрема, О. Мельник та Н. Сапожникова підкреслюють важливість комплексного розкриття художнього змісту твору при екранізації, а не лише відтворення його сюжету, зокрема, звертаючи увагу на адекватність використаних лексичних засобів [4].

Отже, більшість учених сходиться в тому, що одним із найважливіших показників якості екранізації є збереження ідейного та фабульного змісту твору при екранізації, й водночас – творчий підхід при роботі над адаптацією літературного тексту до специфічної мови кінематографа. Неодноразово зазначалося, що екранізація може впливати на сприйняття оригінального твору – робити його більш популярним, або ж навпаки, привертати увагу до його недоліків чи спірних моментів.

Тематика висвітлення міжкультурних комунікацій в кінематографі, в основному, розглядалася в контексті дослідження фільмів на історичну та біографічну тематику. Зокрема, біопікам (фільмам-біографіям) присвячена робота Дж. Бігнелла. Цей автор досліджує не лише те, наскільки вірно в кіно зображуються реальні історичні особи та їх діяльність, але, ще в більшій мірі – які тенденції існують на телебаченні щодо вибору тем та характеру її інтерпретацій [10]. Дослідженню історичних фільмів та телепрограм присвячена дисертація Н. Ферза, в якій ставляться такі важливі питання як міра обізнаності кінематографістів стосовно історичного контексту зображуваних подій, місце художньої вигадки та умисних анахронізмів в кіно, вплив художньої інтерпретації історії на осмислення сучасним суспільством певних фактів та персоналій тощо [12].

Таким чином, різні аспекти нашого дослідження – міжкультурні комунікації, історичний жанр в літературі та кіно, специфіка екранізації як такої – можуть здаватися добре вивченими. Але необхідність концептуального поєднання цих тем, а також той факт, що світовий кінематограф продовжує продукувати непересічні стрічки, які підіймають щоразу нові етичні та естетичні проблеми, необхідність осмислення, або й переосмислення наявного кінематографічного матеріалу під новими кутами зору, створюють великий простір для культурологічних студій.

Тому *метою даного дослідження* є виявлення інтерпретаційного ланцюжку, вихідним пунктом якого є реальний життєвий факт міжкультурної комунікації, а кінцевим (в межах нашого аналізу) – образно-ідейна система художнього фільму.

Виклад основного матеріалу. Міжкультурні комунікації існують стільки часу, скільки існує саме людство. При цьому як масштаб цих контактів (від особистісного до міжнаціонального), так і кінцевий результат такої взаємодії (від взаємозбагачення до взаємознищення) є вельми розмаїтим. У даному дослідженні звернемо особливу увагу на такі форми міжкультурних комунікацій як інкультурація та акультурація.

Інкультурація – це процес вивчення та усвідомлення культурних норм і цінностей певного народу або групи людей. Якщо йдеться про інкультурацію у життєвий світ власного етносу, то цей процес, зазвичай, починається з народження і триває протягом усього життя людини. Інкультурація включає в себе засвоєння мови, релігії, моралі, традицій та інших аспектів культури. Одним із ключових аспектів

інкультурації є мова, яка передає культурні норми та цінності. На відміну від цього, термін «акультурація» означає процес зміни культурних норм та цінностей особистості чи групи під впливом іншої культури. Цей процес може бути добровільним або примусовим; іноді він відбувається під час агресивного зіткнення культур. Якщо при цьому людина втрачає зв'язок зі своєю власною культурою, акультурація може призвести до повної втрати культурної ідентичності та зміни мови.

Заради більш адекватного розуміння тих процесів, що відбуваються в наш час, варто звертатися до осмислення минулого – як для знаходження історичних витоків актуального стану світу, так і заради аналізу наявних в історії патернів, які, не повторюючись повністю, все ж таки дають можливість розглядати певні сценарії перебігу подій та робити обґрунтовані прогнози. Всі ці завдання брали на себе як теоретична філософія історії, так і мистецтво. Першими видами мистецтва, де з'явився історичний жанр як такий, були художня література та живопис. Згодом до них доєднався театр (у тому числі – опера, що тяжіє до філософської та історіософської проблематики), а в ХХ ст. – також і кінематограф.

При дослідженні теми, пов'язаної з діалогом культур, слід звернути увагу, що, крім історичного жанру «в чистому вигляді», існують також жанрові утворення, дотичні до нього, але такі, що мають власну специфіку.

Історичний жанр визначається тим, що події в творах цього типу відбуваються в час, який більш чи менш значно передує життю автора. Це, в основному, вірно і стосовно деяких нових жанрових форм, що розвинулися в ХХ ст. та перейшли в ХХІ ст., і які можна позначити як параісторичні жанри. До цієї групи належать трансісторичний, цивілізаційний та трансцивілізаційний жанри. Як і «класичний» історичний, вони найчастіше, зображують минуле, однак, можуть описувати також сучасний авторові світ.

Під *трансісторичним* жанром розуміємо твори, здебільшого – літературні, що надають образу реконструкцію історії певної території, країни чи етносу протягом століть. У деяких випадках може йтися про тисячоліття і навіть мільйони років, якщо автор починає оповідь із геологічного минулого, як то робить Дж. Міченер у романі «Гаваї», який розпочинається з утворення цих островів при вивергненні підводного вулкану. В кінематографі цей жанр є, в принципі можливим, але поки що не посідає помітного місця через характерну для нього екстенсивність подачі матеріалу. Хоча можна уявити собі і більш компактну форму викладу, зокрема, з використанням флешбеків або інших форм нелінійної побудови сюжету.

Одним із найяскравіших зразків цього непростого жанру є стрічка «Десять човнів» (Ten Canoes, 2006) Р. де Хіра та П. Джигіра, де трансісторичний ефект забезпечується трьома часовими шарами, вкладеними один в один за принципом «оповідь в оповіді». Зазначимо, що цей фільм має відношення до теми культурних комунікацій (в їх негативному прояві), незважаючи на те, що він оповідає лише про культуру австралійських аборигенів. Проте в ньому наявна тематика «Свій – Чужий», коли йдеться про непрості контакти між представниками різних племен.

Трансісторичний жанр поки що є доволі рідкісним, на відміну від *цивілізаційного*, який набирає популярності. Визначальною характеристикою цивілізаційного роману чи фільму є якомога більш повне та глибоке художнє відтворення способу життя, менталітету, вірувань та цінностей певної спільноти. В більш простому варіанті йдеться лише про докладний опис конкретних життєвих ситуацій, в яких виявляються характеристики носіїв певної культури. В більш насичених сенсами творах відбувається вихід на історіософський та культурософський рівень, має місце спроба виявлення невимовного прафеномену, який, на думку О. Шпенглера, лежить в основі кожної культури. До цього типу можна віднести ті з творів традиційного історичного жанру, які дають особливо масштабну і глибоко осмислену картину минулого, як то класичні «Саламбо» Г. Флобера, «Йосип та його брати» Т. Манна тощо. Крім цього, до цивілізаційного жанру можна віднести також твори, що не є історичними, оскільки описують сучасну авторам реальність. Зразки цивілізаційного жанру можуть зображувати перебіг історії протягом десятиліть, навіть століть, хоча такої глибини, як трансісторичні тексти, вони не сягають. Слід зазначити, що цивілізаційний жанр може бути безпосередньо пов'язаним з осмисленням колоніальної спадщини та інших історичних травм певного етносу, а також із прагненням до «пошуку коренів». Ще одна його характерна риса – можливе зближення з історичним фентезі та магічним реалізмом, що дозволяє відтворити не лише об'єктивну реальність, але й ментальний світ певного народу («Козацькому роду нема переводу» О. Ільченка, «Джонатан Стрейндж та містер Норрелл» С. Кларк тощо).

Нарешті, найбезпосередніше відношення до нашої теми міжкультурних комунікацій має *трансцивілізаційний* жанр. Його сутність полягає у зображенні контакту представників двох (інколи – більше) принципово відмінних культур. При цьому одна з цих культур може бути «своєю» як для авторів, так і для цільової аудиторії, в той час як інша сприймається в якості «екзотичної». Однак при цьому міжкультурний контакт може забезпечити відсторонений, одивнений погляд на «своє» – цей

прийом відомий щонайменше з часів «Перських листів» Ш. Л. де Монтеск'є (1721 р.), якщо не з часів Анахарсиса, який забезпечив еллінам можливість поглянути на себе очима скіфа.

Для створення такого літературного тексту або кінострічки автори повинні мати конкретні і точні знання щодо історичних фактів, біографій, ментальності різних народів, і при цьому піднятися на високий рівень філософського та історіософського узагальнення.

Трансцивілізаційний жанр може зближуватися з трансісторичним. Так, в уже згаданому романі Дж. Міченера «Гаваї» та інших його творах, як і в романах Е. Резерфорда, присвячених історії Європи, йдеться про контакт різних культур з їхніми відмінними цінностями та способом життя. Зокрема, для британських письменників доволі типовою є тема історичного «нашаровування» генів та культурних форм, носіями яких були різні народи, що приходили на Британські острови, спочатку конфліктували, але згодом зливалися, ставши предками сучасних британців. Однак, на відміну від трансісторичного, трансцивілізаційний твір може не охоплювати тисячолітній проміжок часу та сотні людських доль. Тут буває достатньо декількох років, а в малих формах – декількох днів, особливо у випадку, якщо ці дні були чимось знаменні для історії.

Як і «класичний» історичний, трансцивілізаційний твір тяжіє до зображення зламних часів. Це часто буває або перший контакт двох цивілізацій, або доля людини, що стала посередником між культурами, або ж певний поворотний момент в історії міжкультурних комунікацій. Масштабні твори можуть зображувати зародження нової цивілізації на основі декількох культур, в той час як малі форми жанру можуть відмітити лише певну точку контакту цивілізацій, уособлених конкретними людьми. А отже, тут переходимо до психологічного, міжособистісного рівню, який може бути не менш важливим, ніж історіософське узагальнення.

Трансцивілізаційний контакт особистостей або спільнот може приймати різні форми. В найгіршому варіанті – це взаємне відторгнення, що може приводити до знищення культури, яка виявилася слабшою (чи то в результаті геноциду або збройного протистояння, чи то в сенсі асиміляції). В кращому випадку йдеться про прийняття Чужого як Відмінного, але при цьому Нормального, про розширення сфери людяності та взаємозбагачення культур. У більшості творів цього жанру таке розширення обривів передбачається якщо не для героїв (які можуть залишатися непримиреними), то для реципієнтів твору.

Отже, при подальшому аналізі художніх інтерпретацій міжкультурних взаємодій, візьмемо до уваги, що вони можуть зображуватися в межах як мейнстріму, так і жанрової літератури та кінематографу, а саме – історичного та параісторичного жанру. Тут має місце перша ланка визначеного вище інтерпретаційного ланцюжку – перехід від історичного / біографічного факту до художнього образу.

Другим теоретичним моментом, який слід розглянути, є наступна інтерпретаційна трансформація, а саме – перехід від літературного тексту, що зображує ситуацію міжкультурної взаємодії, до кінематографічного твору.

Проблема екранізації сучасної прози є важливою темою для літературознавців та кінокритиків. Цей процес пов'язаний з трансформацією тексту з письмової форми в кінематографічну стрічку, що може мати зворотний вплив на сприйняття та інтерпретацію «первинного» твору. Екранізація художньої прози часто вимагає дуже екстенсивної адаптації тексту під нові семантичні засоби й формат презентації, що може вплинути на сюжетну та стилістичну організацію твору.

Окрім переходу з словесного коду на візуальний, екранізація неklasичної прози може вимагати відмови від значної кількості інформації, яку неможливо візуалізувати. Ще одним можливим аспектом трансформації є переклад твору іншою мовою заради його відтворення в іншому культурному контексті. У такому разі перекладач та сценарист повинні бути досить обізнаними в обох мовах та культурах. Таким чином, екранізація сучасної прози потребує ретельного відбору творів та грамотної адаптації їх для екрану.

Літературознавці звертають увагу на наступні аспекти екранізації прози. При цьому зауважимо, що в даному випадку йдеться саме про екранізацію літературного твору, а не про створення фільму за мотивами, де характер використання матеріалу може бути принципово іншим, аж до відкритої полемічності у ставленні до «першоджерела».

- Відповідність екранізації оригінальному твору. Якщо йдеться про екранізацію, що передбачає високий ступінь відповідності першотексту, є важливим, щоб сценарій відобразив головні ідеї та образи твору, а також зберігав його стиль та настрій.

- Культурний контекст. Екранізація має відображати культурний контекст твору, оскільки це допомагає глядачеві краще зрозуміти ідеї та сюжет.

- Конкуренція з оригінальним твором. Екранізація може бути сприйнята як така, що конкурує з оригінальним твором, намагаючись замінити його в уяві реципієнта. В таких випадках прихильники оригінального літературного твору будуть особливо критичними, оскільки втрати сенсів при екранізації

практично неминучі, а в деяких випадках передати всі нюанси ідеї та образів на екрані надзвичайно складно, якщо взагалі можливо.

- Вплив екранізації на сприйняття твору. Екранізація може впливати на сприйняття оригінального твору, змінюючи сприйняття читачів та глядачів в позитивний чи негативний бік.

Отже, в більшості досліджень увага акцентується на тому, що екранізація сучасної прози повинна бути відповідною оригінальному твору та відображати його культурний контекст, а також не впливати негативно на сприйняття твору глядачами та читачами [5].

У культурології проблема екранізації прози розглядається з різних сторін, а саме:

- Зі сторони культурної спадщини: культурологи досліджують як екранізація впливає на її збереження та передачу через зображення на екрані.

- Зі сторони реклами: екранізація відомих книг може бути частиною маркетингової стратегії для залучення ширшої аудиторії до читання книг та перегляду фільмів.

- Зі сторони дослідження специфіки кінематографу як виду мистецтва: культурологи досліджують як саме екранізація впливає на розвиток кінематографу, а також як саме відображення літературних творів на екрані змінює їх художній зміст.

- Зі сторони інтерпретації: екранізація може бути одним зі способів інтерпретування творів, що дозволяє відтворювати та оновлювати їх у новому контексті.

- Зі сторони авторства: екранізація може бути чи не бути відповідною до задуму автора твору, тому ще одним напрямом дослідження є авторське право та ставлення авторів до своїх творів, які були перенесені на екран [11; 14].

Усі ці питання є доволі непростими. Очевидно, що екранізація популяризує літературний твір, на якому базується, і що за кількістю звернень кінематографістів до літературного опусу можна робити певні висновки щодо актуальності його змісту. Однак, при екранізації можливі також й негативні моменти, до яких належить втрата історичного та культурного контексту, деформація ідейного змісту, загальне зниження художнього рівню, що зменшує «авторитетність» першоджерела. Тому адекватність екранізації передбачає не стільки перенесення на екран всіх сюжетних елементів літературного твору, скільки збереження відповідного художнього рівня та ключових сенсів.

Коли йдеться про екранізацію літературного твору, що має трансквілізаційний характер, чи хоча б містить деякі відповідні елементи, автори кіно-версії мають не лише перенести на екран сюжет та ідейний зміст першоджерела, але й провести власне культурологічне дослідження, яке дозволить їм відтворити неповторний етнонаціональний колорит і вірно передати нюанси людських стосунків. Для цього слід використати дані багатьох наукових дисциплін, включно з антропологією, соціологією, психологією, мистецтвознавством, лінгвістикою тощо. Зокрема, велике значення має лінгвокультурологія як дисципліна, що вивчає взаємозв'язок між мовою та культурою. Це особливо принципово, якщо йдеться про транскультурну адаптацію, коли робиться екранізація твору, написаного мовою, чужою для кінематографістів.

Розглянемо декілька популярних фільмів, які є екранізаціями літературних творів що, в свою чергу, ґрунтуються на реальних фактах міжкультурних взаємодій різного роду.

Фільм «Вікторія та Абдул» (Victoria & Abdul, 2017) режисера Стівена Фрірза знятий за однойменною книгою індійської письменниці Шрабані Басу. Він розповідає історію стосунків королеви Вікторії та її індійського секретаря Абдула Каріма.

У фільмі використовуються різні засоби для відображення культурних відмінностей головних героїв, незважаючи на які вони доходять до глибинного людського розуміння та розширюють свій погляд на світ. Один із цих засобів – використання етнічних костюмів та прикрас, які допомагають візуально передати риси різних культур. У фільмі Абдул та інші індійські персонажі з'являються в традиційному індійському вбранні, яке контрастує з європейськими костюмами та аксесуарами, що дозволяє відобразити їхню етнічну спадщину й відмінність від європейського середовища, прозора натякаючи також на різницю в ментальності та поглядах.

Ще один засіб – лексико-семантичний, полягає у використанні іншомовних слів та висловів, що розширюють лексичний запас як персонажів, так і глядачів фільму та допомагають відобразити культурний контекст. Наприклад, у фільмі вживається індійське слово *huzoor* для звернення до королеви, що вказує на високу повагу та шану. Присутні також інші індійські слова та вирази, що відображають культурні особливості, такі як «намасте» (привітання), «махараджа» (великий князь) та ін. Так автори унаочнюють процес зіставлення індійцем двох культур, «впізнання» чужих реалій, для яких підбирається найближчий відповідник із власного тезаурусу.

Також використовуються індійські вирази та терміни, що відображають неповторні особливості культури, такі як «сарі» (традиційний жіночий одяг), «сатьяграха» (форма ненасильницької боротьби за

права; це анахронізм, оскільки термін був створений Махатмою Ганді лише в 1919 р., у чому можна побачити певну ідеалізацію авторами рівня політичної свідомості індійців вікторіанських часів) та ін.

З іншого боку, лексико-семантичні засоби відображають поступову акультурацію індійця, осягнення ним британської культури. Зокрема, це стосується використання спеціальних термінів та виразів, що відображають особливості британської монархії та її традицій, такі як «Її Величність», «Уряд Її Величності» тощо. У фільмі часто згадуються британські імператорські корони та інші символи влади. Абдул дізнається про шотландські традиції, спостерігаючи за місцевими танцями разом із королевою та робить власні, дещо несподівані для британців, висновки («В Шотландії все шорстке»).

У відповідь Абдул навчає королеву не лише мові урду, але й індійським традиціям, розповідає про видатних діячів культури. Наприклад, розповідаючи, що Шах Джахан побудував Червоний Форт, Сади Шалімар і Павиний трон, він знайомить королеву Вікторію з визначними пам'ятками свого народу. У фільмі часто звучить східна музика, показуються різноманітні традиції та обряди, характерні для індійської культури, наприклад, святкування Дівалі (фестиваль світла) та ін. Помітне місце посідають питання релігії та ідеології.

У більш заземленому контексті фігурують традиційні індійські страви та напої, такі як карі (вид індійського гострого соусу), лассі (індійський напій з йогурту, фруктів та спецій) та місцеві спеції кумин, коріандр, гарам масала. Зокрема, завдяки Абдулу британська королева дізнається про манго як «королеву фруктів». Усе це відображає той двосторонній (хоча, звісно, несиметричний) культурний обмін, який мав місце між Британією та Індією. Прикметно, що історичне дослідження Ш. Басу почалося з її зацікавлення смаком королеви Вікторії до карі, а вже в процесі цього «кулінарного» розшуку вона вийшла на персоналію Абдула Каріма та його стосунків із монархією. В якості контрасту в фільмі подано традиційну британську кухню, зокрема, такий її знаковий елемент як пудинг. Продемонстровано також ритуалізовану трапезу королеви.

Отже, фільм «Вікторія та Абдул» є показовим щодо осмислення процесів міжкультурних взаємодій в сучасній кіноіндустрії. Автори зосереджуються на процесі взаємопроникнення культурно-ментальних полів британської та індійської культур часів Британської імперії, яке відбувалося завдяки спілкуванню їх представників. Абдул, індієць, який приїхав до Англії, щоб привезти королеві Вікторії дарунок, стає її довіреним слугою, секретарем та конфідентом. Він вчить королеву мові урду та презентує їй світ нової культури, що допомагає їй краще розуміти його країну та народ. Абдул також вивчає англійську мову та долучається до британської культури, що дозволяє йому зрозуміти свою нову домівку і людей навколо нього. Цей культурний діалог показано як позитивний, такий, що ґрунтується на все більшому розумінні та взаємній повазі його учасників.

Фільм «Розмальована вуаль» (The Painted Veil) – драма режисера Джона Каррана, випущена в 2006 році. Це третя, остання на даний момент, екранізація однойменного роману Сомерсета Моєма, що розповідає про складні стосунки британського бактеріолога та його дружини, які розгортаються та тлі епідемії холери в китайській глибинці. Дія відбувається в 1920-х роках, коли Китай великою мірою залишався для європейців закритим (крім декількох портових міст) і таємничим. Природним чином герої стикаються з численними культурними відмінностями між Заходом та Сходом. Вони зазнають складнощів у спілкуванні з місцевими жителями, не розуміючи їхньої мови та культури. Ця ситуація осмислюється ними як така, що має бути вдосконалена, тож Кітті, головна героїня, намагається адаптуватися до нової культури та способу життя у Китаї. Вона носить китайське вбрання і бере участь у традиційних китайських церемоніях, щоб краще зрозуміти місцевих жителів та їхню культуру.

Західний світ представлений своїми традиціями та релігійними особливостями, які він намагається експортувати. Так, коли Кітті приходить до місцевого монастиря, вона дізнається що китайські діти беруть участь у католицьких обрядах. Сама Кітті вчить місцевих дітей музики, танцює і грає для них на піаніно.

У фільмі використано англійську мову і дві форми китайської – мандаринську та діалект, щоб показати різноманітність культур, які взаємодіють між собою. Англійська мова є рідною для головних героїв. Також вона використовується для спілкування з представниками західних колоній у Шанхаї. Китайська мова використовується як рідна персонажами-китайцями, а також як засіб міжкультурного спілкування європейців із місцевим населенням. При комунікаціях між персонажами, що розмовляють різними мовами, часто використовується допомога перекладача. Показані мовні помилки, які роблять як європейці, так і китайці, вивчаючи мову одне одного, що надає ситуаціям переконливості.

Специфічна лексика використовується для позначення певних культурних реалій. З часом європейці, що перебувають у Китаї, починають використовувати китайські слова та вирази, такі як «коуту», що свідчить про їхню адаптацію до місцевої культури та намагання вивчити мову місцевих

жителів. Описуючи життя в Британії, автори звертаються до таких характерних лінгвокультурних реалій, які, на їхню думку, презентують британський спосіб життя, як котедр, полювання на лис, чаювання та веслування на човнах.

Важливим ідейним моментом є позиція головних героїв у ставленні до іншої культури та її представників. Так, Волтер, учений-мікробіолог каже про себе, що він приїхав не з рушницею, а з мікроскопом, підкреслюючи свою роль науковця та лікаря. Дійсно, йому вдається ідентифікувати хворобу, що розповсюджується в місцевості як холера, та розпочати заходи по боротьбі з нею. Його робота впливає на місцевих жителів не лише в сенсі медичної допомоги, але й в тому аспекті, що вони дізнаються про науковий підхід до світу, в той час як раніше вони пояснювали все виключно з точки зору магічного мислення. Китай в фільмі далеко не ідеалізований. Автори показують бідність, антисанітарію, вплив забобонів та релігійних ритуалів на життя і здоров'я пересічних людей. У цей же час серед китайського населення поширюється дух революції та невдоволення колонізаторським правлінням англійців. Тобто ситуація не сприяє ідилічному зануренню в нову екзотичну культуру. Проте, розуміння та прийняття інших культур може допомогти у зменшенні конфліктів й взаємозбагаченні особистостей і цивілізацій.

Загалом фільм «Розмальована вуаль» демонструє, що інкультурація є складним процесом. Для того, щоб успішно інтегруватися в нову спільноту, потрібно відкритися новому досвіду, навчитися новим звичкам та традиціям, бути відкритим для спілкування з новими людьми.

Фільм «Анна та Король» (Anna and the King, 1999) режисера Еді Теннанта – п'ята екранізація відомої книги про вчительку Анну Леоновенс. Біографічний роман Маргарет Лендон, який спонукав авторів фільму до творчості, мав назву «Анна і король Сіаму». У ньому авторка синтезувала мемуари *The English Governess at the Siamese Court* (1870) та *Romance of the Harem* (1872) історичної особи, вчительки-англійки, яка в 1860-х майже п'ять років викладала англійську мову, традиції, етикет при дворі сіамського короля Монгкута. А отже, вона була безпосереднім медіатором європейської культури в Південно-Східній Азії.

Літературна основа екранізації піддавалася критиці з часу свого виходу в 1944 р. і дотепер, оскільки М. Лендон написала саме художній текст, а не науково-історичну розвідку, але при цьому в якості рекламного ходу було використано гасло, що книга показує, як же «насправді» розгорнулася мелодраматична історія в екзотичній країні. Переконаливості «псевдо-документального» роману сприяли два чинники: літературний прийом оповіді від першої особи, а також власний досвід авторки занурення в культуру і побут Сіаму (тепер Таїланд), де вона проживала в 1927-1937 рр. разом із чоловіком-місіонером. Роман М. Лендон мав шалений успіх, був перекладений десятками мов світу, проте у самому Таїланді книга досі заборонена з міркувань політкоректності: культура цієї країни передбачає шанобливе ставлення до інституту монархії, а тому белетризація біографії, долучення вигаданих епізодів до реальних фактів життя одного з видатних правителів не є припустимим.

Роман виявився привабливим для кінематографістів. Окрім повнометражних ігрових фільмів (1946 та 1956 рр.), на цей сюжет були створені також мюзикл (1951 р.), телесеріал (1972 р.) та анімаційний фільм (1999 р.). Враховуючи таку передісторію, режисер Е. Теннант і сценаристи С. Мірсон та П. Крайкс вирішили зробити акцент на історичній достовірності, ретельно зобразивши побут сіамського королівського двору, розкішні костюми й інтер'єри, здійснивши вражаючі натурні зйомки. В результаті фільм був номінований на премію «Оскар» за кращі декорації та костюми. Хоча більшість зйомок проходила на о. Піананг у Малайзії, художній образ Сіаму XIX століття постає переконливим.

Відмітимо роль багатомовності у створенні історичної достовірності художньої оповіді у стрічці. Для ефекту багатокультурності були використані англійська, французька та тайська мови. Це позитивно відобразилося на фонетичному колориті картини зустрічі східного і західного світів, яка вимальовується саме завдяки відмінному звучанню різних мов.

«Анна і король» синтезує жанри мелодрами, біографічної драми та історичного фільму. Любовна лінія в сюжеті була витіснена на периферію, а в центрі уваги опинилися саме складнощі міжкультурної комунікації та успішне їх подолання головними героями, незважаючи на тиск традицій та несприятливі політичні тенденції.

Виконавиця головної ролі Джоді Фостер створила переконливий образ вдови англійського офіцера, досвідченої вчительки, що прийняла пропозицію викладати всі науки та мови, які знає, чисельним дітям і дружинам сіамського короля Монгкута. Вона щиро прагне прищепити своїм учням знання та європейський культурний досвід.

Незважаючи на те, що ініціатором освітнього процесу був король, який прагнув модернізації країни, світоглядний конфлікт був неминучим. Адже існувало занадто багато відмінностей між буддизмом та християнством, судочинством Англії та Сіаму, уявленнями про особисту свободу та соціальну роль жінки, між освітньо-виховними системами, навіть устроєм побуту та тенденціями місцевої

моди. Зокрема, саме з таких наочних відмінностей починається акультурація Луїса, сина Анни, який супроводжує матір на заняття. Підліток не відразу приймає екзотичні зачіски однолітків, особливості спілкування на уроках і лише поступово знаходить пояснення та примирення з особливостями світу, радикально відмінного від Британії. Винятком є його бійка з одним із принців, розбираючи причини якої, король стане на бік Луїса, який захищав честь загиблого батька.

Актор Чоу Юньфат гідно втілює образ мудрого, демократичного і політично прозорливого монарха нового типу. Правитель не лише прагне нових знань для своєї родини, він – реформатор, який шукає засобів порятунку своєї країни від колонізації. Одночасно, він розуміє, що древні традиції дозволять країні зберегти самобутність і національну єдність. Через таку настанову короля Монгкута на відкритість до інновацій, англійська вчителька має можливість постійно розширювати кордони своїх повноважень. Анна доводить, що вона розумна, ерудована, виважена і смілива, і ці риси імпонують королю, хоча порушення нею придворного етикету спочатку шокує найближче оточення. Це було б органічно прийнято сіамцями, якби вона стала наложницею короля. Але статус жінки-друга, інтелектуального і душевного розрадника не вписувався у традиційні коди цієї національної культури.

Анна не лише несе сіамцям європейські знання та настанови, але й занурюється в місцеву культуру. Це особливо чітко помітно в сюжетній лінії маленької принцеси Фа-Йін, яка поступово стає медіатором між Анною і королем, вчасно привертаючи увагу батька до певних проблем. Коли принцеса померла від несподіваної хвороби, Анна отримала досвід переживання горя в іншій культурі та сприйняла буддійську релігійну розраду, вкорінену в уявленні про реінкарнацію душ, не як чужий міф, а як ефективну практику.

Комунікаційною вершиною та кульмінацією розвитку стосунків короля та вчительки постає прощальний вальс під час дипломатичного прийому. Обидва герої показні рівними учасниками танцю, який стає символом непрожитого спільного життя, сімейного щастя, неможливого у той час і за тих історико-культурних обставин.

Три проаналізовані нами фільми мають відчутне ліричне забарвлення, оскільки в них усіх в центрі уваги знаходяться особистісні (хоча не обов'язково любовні) стосунки між жінкою-європейкою, та чоловіком, який в двох випадках із трьох належить до іншої цивілізації. Саме особиста приязнь постає тією силою, яка допомагає долати численні комунікаційні перешкоди, які виникають при міжкультурних комунікаціях.

Інша розповсюджена в літературі та кінематографі модель осмислення контактів різних цивілізацій полягає в зображенні ситуації, коли головний герой (тут це частіше чоловік), виходить за межі прийнятих в його час правил поведінки та акультурується в не-європейську цивілізацію, або ж стає на захист корінного етносу від колонізаційного тиску представників Заходу.

У певному сенсі, еталонним твором тут виступає «Сьогун» (Shogun), роман Джеймса Клавелла, написаний в 1975 р. Роман має автобіографічний підтекст: під час Другої Світової війни автор, британський артилерист, потрапив до японського табору для військовополонених, одного з тих, з якого дуже мало хто вийшов живим. Незважаючи на такий власний досвід міжкультурної комунікації, Дж. Клавелл вирішив зрозуміти японську культуру та знайти в ній позитивні риси. Одним із результатів такої роботи став роман «Сьогун», де в центрі уваги опиняється англієць Джон Блекторн (його реальний прототип звався Вільямом Адамсом, але Клавелл змінив ім'я на більш символічне), який попав у японський полон. Отже, відлуння власного досвіду тут наявне, однак, дія віднесена до межі XVI і XVII ст., а ув'язнення головного героя є доволі почесним, оскільки новий правитель країни має свої плани відносно чужинця, який володіє знаннями та навичками, відсутніми на той час у японців. Основною темою роману є взаємодія двох культур, двох систем цінностей – європейської / християнської та японської у її воєнізованому «самурайському» варіанті. При цьому англієць із часом все краще розуміє логіку та позитивні сторони чужої культури, яка спочатку викликала лише відторгнення. Роман був двічі екранізований у форматі міні-серіалу, в 1980 та 2024 рр., а також інсценований в вигляді мюзиклу. Всі версії поєднують напружений сюжет, глибокий психологізм, дослідження японського менталітету та переконливу історичну реконструкцію подій, які привели до встановлення сьогунату Токугава.

Ще один твір, присвячений контакту представника Заходу з японською культурою – фільм «Останній самурай» (The Last Samurai, 2003) Едварда Цвіка, знятий за твором Джона Логана. Фільм відштовхується від таких історичних фактів як Сацумське повстання самураїв проти модернізації Японії, а також участь двох європейців в японській громадянській війні. В даному випадку авторів зацікавила не стільки відмінність між Заходом та Сходом, скільки спільний момент в історичній долі різних народів – кінець епохи воїнської доблесті, зміна традиційного суспільства модернізованим, в якому вже нема місця таким, як самураї та як головний герой-американець, який приєднався до їхнього приреченого і трагічного повстання проти «прогресу».

Доволі тривалий час основним вектором культурних комунікацій, які осмислювалися літераторами та кінематографістами, був «Захід – Схід». Згодом у центрі уваги опиняються також африканські та автохтонні американські культури. Можливо, найменш дослідженою темою, яка, проте, набуває актуальності, є дослідження контактів європейців із представниками Австралії та Океанії.

Зокрема, заслуговує на увагу фільм База Лурмана «Австралія» (Australia, 2008), масштабна військова драма з декількома сюжетними лініями. Одна з них оповідає про леді Сару, англійську аристократку, яка, залишившись удовою, стикається з проблемою ведення господарства на австралійській фермі. Успіх стає можливим через допомогу аборигенів – діда і онука. Героїня готова усиновити хлопчика, щоб врятувати від перевиховання за жорсткими правилами місцевої педагогіки, яка вважала дітей від міжрасових стосунків «зіпсованим» людським матеріалом. Однак, наприкінці стрічки леді Сара відчуває, що для хлопчика краще повернутися до кочового способу життя разом із дідом, а отже, вона приймає культурну самотність та унікальність корінних жителів цієї країни.

Фільм «Навернення», відомий також як «На краю землі» та «Перетворення» (The Convert, 2023) знятий Лі Тамахорі за мотивами роману Хеміша Клейтона «Вулф». Дія відбувається в Новій Зеландії в 1830 р. За сюжетом, британський християнський проповідник стикається з культурою маорі, представленою водночас двома ворогуючими племенами. Ця традиційна культура показана як така, що має як негативні (мстивість, людожерство, агресія, приниження), так і позитивні (мудрість, екологічність, щедрість, вдячність за передачу сучасних навичок) риси. Культура європейських поселенців є більш розвинутою, але водночас снобістською, расистською, та псевдохристиянською. Герой намагається примирити племена та захистити інтереси маорі в їх взаєминах з європейцями. Отже, він бере краще від Заходу та Океанії та прокладає власний шлях.

Висновки. Помітна кількість популярних фільмів кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. тяжіє до трансцивілізаційного піджанру, який зосереджується на зображенні контактів представників принципово відмінних культур і можливості знаходження ними спільної мови та створення комунікативного простору.

Художні твори (літературні та кінематографічні), які належать до історичного та параісторичного жанрів, є цінним джерелом для вивчення різноманітних культурних процесів. По-перше, вони привертають увагу не лише широкої публіки, але й дослідників до певних тем та персоналій, по-друге, відбивають настрої щодо фактів міжкультурних комунікацій, які існують в певному суспільстві в певний період. Загалом, твори подібного типу дають можливість більш уважно, а інколи також більш об'єктивно подивитися на міжкультурні стосунки, розмежувати поняття «Інший», «Чужий», «Неправильний», «Відмінний», «Супротивник», «Ворог» тощо. Це слугує засобом осмислення минулих та теперішніх конфліктів та засобом знаходження шляхів побудови адекватного міжкультурного діалогу.

Перспективи подальших досліджень. Специфіка художньої інтерпретації суперечливого поєднання єдності людства та культурної неповторності кожного етносу заслуговує на подальше дослідження. Зокрема, важливим завданням сучасної культурології є окреслення ідейних та ідеологічних тенденцій «художньої історіографії».

Список використаної літератури

1. Динікова Л. Міжетнічна комунікація як джерело взаємозбагачення культур. *Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф.*, 25–26 листоп. 2022 р., м. Одеса. Ч. 3. 2022. Львів – Торунь : Liha-Pres. С. 332-335.
2. Колесник О. С. Основи культурологічної інтерпретології. *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія*. Київ : Вид-во «Ліра-К», 2019. С. 88-109.
3. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
4. Мельник О. А., Сапожникова Н. В. Мова та стиль сучасної англомовної прози у процесі екранізації. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2019. Вип. 71. С. 167-169.
5. Москаленко-Висоцька О. М. Особливості релевантності української екранізації. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 120-124.
6. Олійник О. Діалог культур: теоретико-практичні особливості культурного виробництва. *Культурологічна думка*. 2022. Т. 21. № 1. С. 24-33.
7. Радул С.Г., Радул І.Г. Концептуальні основи діалогу культур у європейському освітньому просторі. *Науковий часопис нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2022. Спецвип. Т. 2. С. 87-90.
8. Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 25. С. 96-109.
9. Шинкарук В.Д., Салата Г.В., Данилова Т.В. Дихотомія «культура – цивілізація» в англо-американському і західноєвропейському науковому дискурсі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 82-87.

10. Bignell J. (2019) Television Biopics : What Can They Tell Us About TV? [Electronic resource] <https://cstonline.net/television-biopics-what-can-they-can-tell-us-about-tv-by-jonathanbignell/>.
11. Bordwell D. Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 352 p.
12. Furze, N. Adapting History: Applying Adaptation Theory to Historical Film and Television. Canterbury Christ Church University Thesis submitted For the degree of Doctor of Philosophy 2020 [Electronic resource] <https://repository.canterbury.ac.uk/download/bdafbd94c3a784cf6a6a14830c6d5a696a3c7cbe949f434f0849ae28dc4300aa/7105789/Thesis%20Completed.pdf>
13. Prince G. J. Adapting to the Screen: The Problem of Adaptation in the Modern Film Industry. Lanham: Rowman & Littlefield, 2019.
14. Williams E. R. Screen Adaptation: Beyond the Basics. Techniques for Adapting Books, Comics and Real-Life Stories into Screenplays. Abingdon : Routledge. 2018. 320 p.

References

1. Bignell J. (2019) Television Biopics: What Can They Tell Us About TV? [Electronic resource] <https://cstonline.net/television-biopics-what-can-they-can-tell-us-about-tv-by-jonathanbignell/>.
2. Bordwell D. Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 352 p.
3. Dynikova L. Mizhetnichna komunikatsiia yak dzhereło vzayemozbahachennya kultur. *Mizhkulturna komunikatsiya v konteksti globalizatsiinoho dialohu: materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, 25–26.11.2022. Odesa. Part 3. 2022. Lviv – Torun : LihaPres. P. 332-335.
4. Furze N. Adapting History: Applying Adaptation Theory to Historical Film and Television. Canterbury Christ Church University Thesis submitted For the degree of Doctor of Philosophy 2020 [Electronic resource] <https://repository.canterbury.ac.uk/download/bdafbd94c3a784cf6a6a14830c6d5a696a3c7cbe949f434f0849ae28dc4300aa/7105789/Thesis%20Completed.pdf>
5. Kolesnyk O. Osnovy kulturolohichnoi interpretolohii. *Suchasna kulturolohiya: aktualizatsiya teoretiko-praktychnykh vymiriv*. Kyiv : Lira-K Publishing, 2019. P. 88-109.
6. Kolesnyk O. Fenomen interpretatsii v khudozhnii kulturi. Kyiv : NAKKKiM, 2014. 265 p.
7. Melnyk O. A., Sapozhnikova N. V. Mova ta styl suchasnoi angломovnoi prozy u protsesi ekranizatsii. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiya»*. Series «Philology». 2019. V. 71. P. 167-169.
8. Moskalenko-Vysotska O. M. Osoblyvosti relevantnosti ukrainskoi ekranizatsii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2020. № 1. P. 120-124.
9. Oliynyk O. Dialoh kultur: teoretyko-praktychni osoblyvosti kulturnoho vyrobnytstva. *Kulturolohichna dumka*. 2022. V. 21, № 1. P. 24-33.
10. Prince G. J. Adapting to the Screen: The Problem of Adaptation in the Modern Film Industry. Lanham : Rowman & Littlefield, 2019.
11. Radul S., Radul I. Kontseptualni osnovy dialohu kultur u evropeiskomu osvithnomu prostori. *Naukovyi chasopys natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova*. Series 5. Pedagogical sciences. 2022. Special issue. V. 2. P. 87-90.
12. Redya V. Dialoh kultur u muzychnomu mystetstvi perehidnykh periodiv yak «khudozhnii prohnaz». *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrivshchyny*. 2023. № 25. P. 96-109.
13. Shynkaruk, V., Salata, G., & Danylova, T. Dykhotomiya «kultura – tsyvilizatsiya» v anglo-amerykanskomu i zakhidnoevropeiskomu naukovomu dyskursi. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2028. # 2. P. 82-87.
14. Williams, E.R. Screen Adaptation: Beyond the Basics. Techniques for Adapting Books, Comics and Real-Life Stories into Screenplays. Abingdon : Routledge. 2018. 320 p.

UDC 130.2:791.32.094

ARTISTIC INTERPRETATIONS OF INTERCULTURAL COMMUNICATIONS: HISTORICAL FACT – NOVEL – SCREEN ADAPTATION

Kolesnyk Olena – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor,
T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», Chernihiv
Karanda Maryna – Candidate of Philosophy, Associate Professor,
T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», Chernihiv

The research examines the chain of artistic interpretations of intercultural communications, which includes two stages of transformations: 1) from a historical / biographical fact to a work of fiction, and 2) from this literary work to its adaptation. Special attention is focused on the historical genre, where the temporal distancing of the interpreters from the depicted events enables a more objective (or, conversely, a more conjunctural) understanding of them. In addition to the traditional historical genre, the specifics of parahistorical forms (transhistorical, civilizational, and transcivilizational subgenres) were analyzed. It is shown that a significant number of popular films of the late 20 th – early 21 st century gravitates towards the transcivilizational subgenre, which focuses on the depiction of contacts between representatives of fundamentally different cultures and the possibility of their finding a common language and creating a communicative space.

Artistic works (literary and cinematographic) belonging to the historical and parahistorical genre are a valuable source for studying various cultural processes. Firstly, they attract the attention of not only the general public, but also researchers to certain topics and personalities, and secondly, they reflect the attitude to the facts of intercultural communication that exist in a certain society in a certain period. In general, works of this type make it possible to look at intercultural relations more carefully, and sometimes more objectively, to distinguish the concepts of «Other», «Alien», «Wrong», «Different», «Opponent», «Enemy» etc. It serves as a means of understanding past and present conflicts and a means of finding ways to build an adequate intercultural dialogue. This makes the delineation of ideological and ideological trends of «artistic historiography» an important task of the cultural studies.

Key words: intercultural communications, artistic interpretation, parahistorical genres, screen adaptation, biopic.

Надійшла до редакції 23.08.2024 р.

**Розділ II. ФОРМУВАННЯ ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНОГО АПАРАТУ
ТА ПИТАННЯ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**Part II. FEATURES OF THE FORMATION OF THE CONCEPTUAL AND CATEGORICAL
APPARATUS AND THE QUESTION OF CREATIVITY IN MODERN CULTUROLOGY**

УДК 130.2:7.01

**ФОРМУВАННЯ ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНОГО АПАРАТУ
ТА ПИТАННЯ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Сабадаш Юлія Сергіївна – доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології, Маріупольський державний університет, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5068-7486>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14284368>
juliasabadash2005@gmail.com

Нікольченко Юзеф Мойсейович – доцент, доцент кафедри культурології,
Маріупольський державний університет, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-8149-6743>
nikolchenko46@ukr.net

Спираючись на потенціал культурологічного аналізу досліджено проблему творчості. Наголошено на значенні міжнауковості, персоналізації як чинників, що «анатомують» творчість, виокремлюючи такий її структурний елемент як «художня творчість», поглиблюючи при цьому уявлення про творчу особистість, здатну не лише створювати, а й змінювати парадигму розвитку мистецтва. Проаналізовано умови та етапи формування понятійно-категоріального апарату культурології. Концептуалізовано ідею «формально-логічних структур». Показано, що мова йде не про механічне поєднання понять чи категорій, а про вироблення нової системи, адаптованої до вирішення теоретичних проблем саме культурології. Уточнено наскільки правомочним є процес «запозичення» культурологією об'єктів теоретичного аналізу із суміжних гуманітарних наук.

Ключові слова: гуманітарні науки, культурологія, творчість, культурологічний аналіз, авангардизм, експеримент, поняття, категорії, формально-логічні структури, дослідницький простір.

Актуальність дослідження обумовлюється аналізом процесів, які відбуваються у сучасній українській гуманістиці. Слід визнати, що протягом останнього десятиліття на теренах гуманітарного знання в Україні спостерігається свідомий ухил у бік культурології – науки, сформованої на ідеї об'єднання теоретичного потенціалу різних гуманітарних наук задля осмислення складних, багатоаспектних проблем культури.

Розвиток культурології продовжив ті тенденції, що закладалися усім періодом, коли культурологічне знання посіло своє місце в структурі гуманістики. Гуманістика, як відомо, спирається саме на сукупність тих наук, які вивчають означені феномени, і має чітко виражений історико-національний характер відповідно до специфіки становлення цивілізаційних процесів на тій території, до якої причетна конкретна нація. Внаслідок цього, аналізуємо структуру саме української гуманістики, що і в історичному, і в сучасному своєму русі має самодостатній та самоцінний характер. На нашу думку, враховуючи умови українського державотворення, у межах даної розвідки зосередимо увагу на тих тенденціях розвитку національної гуманістики, які виразно заявили про себе за роки державної незалежності.

Приблизно два-три десятиліття тому процес об'єднання різних зрізів гуманітарного знання здавався прогресивним починанням, оскільки, по-перше, трансформувалася сторіччями напрацьований матеріал історії культури у бік його теоретичного узагальнення, по-друге, значно розширював, за рахунок взаємодії з іншими гуманітарними науками, проблематику, яка почала активно «заповнювати» дослідницький простір культурології, і, по-третє, викликав інтерес переважно у молодих науковців і сформував потужну генерацію культурологів, які професійно займаються цією наукою.

Оскільки автори виступають за збереження існуючої моделі і культурологічного, і гуманітарного знання, *мету дослідження* вбачають як у постановці, так і в об'єднаному аналізі наступних принципів важливих для сучасної культурології проблем:

- проблема творчості загалом і така її структурна складова як «художня творчість». Слід наголосити, що тандем «творчість – художня творчість» є традиційним у психологічній науці і має сталі, закріплені століттями, аспекти свого представлення як у європейській, так і вітчизняній гуманістиці. Мається на увазі розкриття змісту поняття «творчість», оскільки загальноприйнятого визначення «творчості» не існує й до сьогодні; подальше корегування напрацьованих інтерпретацій таких рівнів розвитку творчої особистості як обдарованість, талановитість та геніальність; аргументація

концепції «загальнолюдських» та «національних» геніїв; окремі науковці, як відомо, особливу увагу акцентують на значенні етапів творчого процесу;

- проблема виокремлення тих наріжних засад культурологічного аналізу, що здатні «спрацювати» на теренах проблеми творчості, оновлюючи її зміст й шляхи осмислення за рахунок нових тенденцій в сучасному мистецтві. Ці нові тенденції протягом ХХ ст. закладалися як у логіці формування авангардистського руху в перші три десятиліття ХХ ст., так і в творчих експериментах постмодернізму;

- проблема деталізації окремих зрізів теоретичних питань, піднятих на сторінках даного розділу монографії, спирається на ідею «культурного повороту», яка все частіше з'являється у поточних публікаціях, пов'язаних із культурологічною проблематикою;

- проблема формування понятійно-категоріального апарату культурології як система категорій гуманістики, понятійно-категоріальних апаратів, якими користуються інші гуманітарні науки;

- проблема окреслення дослідницького простору культурології, що полягає у відтворенні процесу формування понятійно-категоріального апарату культурології; необхідності виокремлення «зони перехрестя» інтересів культурологічного та гуманітарного знання; доцільності гармонізації дослідницького процесу в межах сучасної гуманістики, незалежно від «типу» гуманітарного знання; своєчасності оцінки можливості чи доречності використання засадничих принципів культурологічного аналізу в процесі дослідження філософської, психологічної, філологічної чи естетико-мистецтвознавчої проблематики.

На нашу думку, в сформульованих напрямках опрацювання заявленої теми розділу монографії і полягає її *новизна*, адже більшість так званих традиційних для гуманістики проблем, до яких належить і проблеми творчості та понятійно-категоріального апарату культурології, не аргументовані ані з боку культурології, ані в контексті цієї нової і поки що молоді науки, яка, водночас, у власних інтересах «користується» проблематикою більшості гуманітарних наук.

У логіці представленої *актуальності та новизни*, стає цілком зрозумілою і *мета дослідження*: на прикладі тріади «творчість – художня творчість – понятійно-категоріальний апарат» заявити нові аспекти традиційних, для гуманітарної сфери, проблем, залучаючи потенціал культурологічного аналізу.

Із метою реконструкції історії становлення моделей творчості застосуємо теоретичний досвід ХХ – початку ХХІ ст., здійснено систематизацію понять і категорій, завдяки яким сформований понятійно-категоріальний апарат культурології та визначимо «зони перехрестя» зі зразками тих понятійно-категоріальних апаратів, якими користуються інші гуманітарні науки.

Слід зазначити, що внаслідок публікацій, науково-теоретичних конференцій, дискусій та численних обговорень, що мали місце на теренах різних гуманітарних наук, на нашу думку, достатньо переконливо опрацьована й аргументована вимога щодо представлення певної проблеми саме у культурологічному зрізі. Відтак, бажано, а подекуди і обов'язково, розкривати досліджувану проблему на тлі позитивних чи негативних процесів у логіці, чи алогізмі розвитку культури конкретного історичного періоду. Правомірність такої позиції підтверджує матеріал одноосібних та колективних монографій: Ю. Сабадаш «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012 р.), О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (2017 р.), С. Холодинської «Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму» (2018 р.), «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» (2019 р.), Л. Дабло «Наукова спадщина Дмитра Овсянико-Куликовського: культурологічні виміри» (2020 р.), «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики» (2022 р.), Ю. Сабадаш, Н. Стахієвої, Ю. Нікольченка «Творча спадщина В.М. Перетца в контексті культуротворчих процесів кінця ХІХ – початку ХХ століття», на сторінках яких увагу сфокусовано як на конкретних персоналіях, так і на тих історико-культурних ситуаціях, які допомагали творчому процесу митців та науковців чи гальмували його.

Вклад основного матеріалу. Слід зазначити, що «творчість» вкрай складний та суперечливий феномен, що структурується за професійними спрямуваннями конкретних особистостей: наукова, художня, технічна та винахідницька. Ці, чотири, типи творчості окреслювалися у відповідній літературі, приблизно, до 60–70-х років минулого століття. Від означеного періоду окремі науковці почали наполягати на необхідності введення нових типів, аргументуючи свою позицію як різноплановістю сфер суспільної свідомості, так і інтересами, нахилами та спрямуваннями людини наприкінці ХХ століття. Внаслідок цього в теоретичний ужиток почали вводити поняття «історична», «політична», «літературна», «кінематографічна», «театральна», «хореографічна» творчість, які до сьогодні «подорожують» різними науковими джерелами, хоча і не мають скільки-небудь ґрунтовної аргументації. Відтак, представлення проблеми творчості слід розпочинати від визначення поняття «творчість», якого, як вже зазначалося, по суті, не існує, оскільки десятки визначень, присутніх у статтях та дисертаціях, є точкою зору одного автора і, як правило, іншими не підтримується.

Складність визначення поняття «творчість» переконливо продемонстрували автори «Філософського енциклопедичного словника» (2002 р.), запропонувавши наступне: «Творчість – продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» [19; 630].

Слід констатувати, що окрім фіксації творчості як «продуктивної діяльності», все інше нагадує лихоманковий набір слів, які погано «пристикуються» одне до одного. Стосовно ж формально-логічної структури «продуктивна діяльність», якою користуються автори словника, то, на нашу думку, поняття «продуктивна» доцільно замінити на «цілеспрямована», оскільки творча діяльність, навіть при повноцінному творчому процесі, може виявитися «не – продуктивною». Таких прикладів безліч у науковій чи технічній творчості. «Не – продуктивними» досить часто виявляються експерименти винахідників, хоча усі вони – вчені, техніки, винахідники – зайняті творчістю та задіяні у творчий процес. Подібні приклади легко перераховуються і в художній творчості, адже невдалий твір, який може зустрітися у біографії навіть видатного митця, жодним чином не можна кваліфікувати в якості «продуктивного» фіналу творчості. Вкрай невіддалено визначення, запропоноване у словнику, що вийшов друком на початку ХХІ ст., лише підтверджує той стан складності й суперечливості, який «супроводжує» проблему творчості в умовах сучасної української гуманістики. На жаль, подібними визначеннями майорять наукові напрацювання, що не збагачує і не розширює уявлення про творчість.

Дотримуючись, у межах статті, прикладів осмислення проблеми «творчість» протягом минулого століття, звернемо особливу увагу на кінець ХІХ – початок ХХ ст., коли в теоретичний обіг входять ідеї Чезаро Ломброзо (1835–1909 рр.), Макса Нордау (1849–1923 рр.) та Григорія Россолімо (1860–1928 рр.). Психологи працювали у різних країнах незалежно один від одного, проте їх напрацювання цілком слушно сьогодні кваліфікують в якості «негативної психології» в контексті «психологічного параметру художньої творчості» [11; 43].

Відтак, окрім поняття «позитивна психологія» дослідники вивчають сферу «негативної психології», представники якої користуються «не – традиційними» підходами до осмислення, передусім, феномену «художня творчість». Названі нами психологи, по-перше, «реанімували» давньогрецьку традицію, зафіксовану в розмислах Демокрита, Платона, Цицерона, котрі виокремлювали стан божевілля, що начебто властивий кожному видатному поету. Окрім цього, Платон кваліфікував митців, спираючись на поняття *vates* – пророк, й оцінював творчість як факт «божественної еманации».

Унаслідок популярності наріжних ідей «негативної психології», особливо це стосувалося монографії Ч. Ломброзо «Геніальність та божевілля» (1864 р.) на межі ХІХ–ХХ ст. – серед психофізіологічних станів, які супроводжують творчий процес, – почали виокремлювати божевілля, непередбаченість, спонтанність, сексуальні збочення.

Широкий розголос, який в означений період мала теорія психоаналізу З. Фрейда (1856–1939 рр.), сприяв активному розповсюдженню ідеї «едипового комплексу», зокрема, задля пояснення геніальності Леонардо да Вінчі (1456–1519 рр.). Як зазначає О. Оніщенко, «...персоналія Леонардо була «ідеальною» для психоаналітичної інтерпретації: неординарність «едипового комплексу», спровокованого сексуальним потягом до невідомої матері, – чітко виявлена гомосексуальна орієнтація, що мала вплив на творчі пошуки митця, – відсутність нащадків» [11; 45].

Оскільки З. Фрейд позитивно поставився до теоретико-практичної діяльності Ломброзо, котрий був не лише відомим психологом, психіатром, а й криміналістом, трансформація «негативної психології» у нову тенденцію, яка умовно може бути означена як «Ломброзо – Фрейд», набула в європейській гуманістиці досить широкого визнання.

На нашу думку, аналізуючи теоретичні підходи до з'ясування проблеми творчості на межі ХІХ–ХХ ст., не можна обійти увагою ні теоретичні шукання М. Нордау, котрий оприлюднив скандальне – в окремих положеннях – дослідження «Виродження. Сучасні французи» (1892 р.), яке привернуло увагу І. Франка (1856–1916 рр.), що сприяло популяризації змісту «негативної психології» на українських теренах, та Г. Россолімо, чия робота «Мистецтво. Хворі нерви. Виховання» (1901 р.) – у певних аспектах – підсумувала нові тенденції дослідження творчості: «...література останнього часу встигла збагатитися кількома вельми цінними працями з пограничної сфери психіатрії та естетики, не дивно і те, що нам доводиться все частіше і частіше зупиняти свою увагу на характері хвороб і на якостях нервової системи людей, які займаються мистецтвом, – з одного боку, а з іншого, – на зразках художньої творчості стосовно тих її зрізів, які вимагають окрім художньої критики ще і аналізу психіатричного» [15; 6–7].

Таке поєднання – дійсно – підсилює точку зору Г. Россолімо, котрий, зокрема, зазначав: «Один із найбільш видатних художників нашого часу і, водночас, освічений лікар А. Чехов так висловився з цього приводу: «Умови художньої творчості не завжди припускають повне узгодження з науковими

даними; не можна зобразити на сцені смерть від отрути так, як це відбувається насправді. Наразі, відповідність науковим даним повинно відчуватися і в цій умовності, тобто треба, щоб для читача чи глядача було зрозуміло, що це тільки умовність» [15; 7–8].

Г. Россолімо використовує дослідження Дж. Рьоскіна (1819–1900 рр.) «Мистецтво та дійсність» задля фіксації загальнотеоретичних питань, адже відомий англійський мистецтвознавець, котрий атрибується ним як «апостол краси», – «з усією нещадністю фанатика обрушується на науку та знання, говорячи, що ученість, тобто точне знання, не тільки не може бути художнику корисним, але у більшості випадків, повинна приносити шкоду» [15; 8].

У цитованих фрагментах, досить яскраво відбито кілька тез, типових для представників «негативної психології», а саме: «розведення» художньої та наукової творчості, контексти яких шкодять і митцю, і мистецтву; наголос на «хворих нервах», що «супроводжують» творчість художників – уособлює потенціал «теоретико-практичного паритету».

Друга теза, на значенні якої вважаємо за необхідне наголосити, це принцип «теоретико-практичного паритету», перші обриси якого починають формуватися у теоретичних розмислах Г. Россолімо. Сьогодні опертя на засади «теоретико-практичного паритету» чи його опосередковане врахування присутнє в роботах Є. Буцикіної, Т. Добіної, Н. Жукової, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холодинської. Означені науковці застосовують цей засадний чинник переважно в логіці культурологічного аналізу при персоналізованому відтворенні конкретних історико-культурних етапів. Унаслідок цього, в поле зору науковців потрапляють представники як європейської – Т. Готьє, Ш. Бодлер, Ж. Батай, Н. Саррот, – так і української: В. Винниченко, Г. Хоткевич, М. Семенко, М. Вороний, Б. Лятошинський – культури.

Життєво-творчому шляху цих персоналій, присвячені наукові розвідки, що ґрунтуються на використанні таких фактів їх біографій, які доцільно віднести до «негативної психології». Водночас, більшість із них представляють саме той період, коли відбувалися доленосні зміни як у логіці розвитку культури, так і розумінні та інтерпретації феноменів, що аналізуються у статті, а саме: творчість, мистецтво, творчий процес. Усі вони причетні до «входження» в теоретичний ужиток понять «чисте мистецтво» або «мистецтво для мистецтва», «декаданс», «символізм», «авангардизм», «експеримент», «деструкція», «творчий волюнтаризм», «самовираження», «самопізнання», «самоціль».

Відтак, саме на перетині XIX–XX ст., коли в європейський мистецький процес активно входять різні національні орієнтації, що представляли не лише французьку, італійську чи англійську моделі, а й німецький експресіоністичний кінематограф, сміливі живописні експерименти норвежця Е. Мунка (1863–1944 рр.), скандинавську драматургію, принципово нову хореографію європейських балетів.

Достатньо помітним в означений період на мистецьких теренах Європи виявиться український авангардизм, у контекст якого входив «візантінізм» М. Бойчука (1882–1937 рр.), а також кольорові скульптури О. Архипенка (1887–1964 рр.), позначені, на думку французької критики, талантом та елегантністю. Естетико-художні пошуки і Бойчука, і Архипенка мали певний розголос у франко-німецькому культурному просторі, При цьому, слід наголосити, що тогочасні і європейські, і українські діячі культури, починаючи – у хронологічній послідовності – від Т. Готьє (1811–1872 рр.), спадщина якого високо цінувалася авангардистами, діяли, використовуючи потенціал «теоретико-практичного паритету», органічно поєднуючи теоретичну діяльність з практичною.

Л. Левчук на сторінках монографії «Українська естетика: традиції та сучасний стан» (2011 р.) високо оцінює теоретичні розмисли О. Архипенка, котрий «...більше, ніж будь-хто з українських авангардистів, тяжів до створення узагальненої теорії, в контекст якої «вписані» і проблеми функціонування космосу, і співвіднесеність духовно-матеріальних процесів, і феномен «невідомого», і, власне, питання теорії живопису: стиль, конструкція, увігнутість, простір, лінія, колаж та ін.» [6; 164]. До точки зору Л. Левчук доцільно додати думку відомого українського мистецтвознавця Н. Асеевої, котра у статті «Етюди мистецтвознавця» (1995 р.) найбільш виразною вважає ідею «скульптурного живопису» Архипенка, яку сам митець атрибував в якості підґрунтя «нового типу мистецтва».

Авангардний рух, як відомо, не лише об'єднав представників різних національних культур, частина з яких пізніше заперечувала значення національних традицій та відмежовувалася від класичної мистецької спадщини своїх попередників, а й – у перші два десятиліття минулого століття – розшарувався на – приблизно – десяток самостійних напрямів. Кожний із них мав власну естетико-художню платформу з ґрунтовними теоретичними напрацюваннями, наприклад, футуризм та абстракціонізм, а інші обмежувалися нотатками чи особистісними розміркуваннями окремих митців. Усе означене переконливо аргументувало необхідність розглядати художні процеси не у вузько мистецтвознавчому аспекті, а в історико-культурному баченні зміни, оновлення чи деформації як мистецького простору, так і специфіки художнього мислення.

Відповідно до становлення й розвитку авангардистського руху достатньо помітно модифікується, з одного боку, розуміння творчості, а з другого, – теоретичні підходи до проблеми «творчість – художня творчість». Відтак, об'єктивне відтворення ситуації, що склалася у перші десятиліття ХХ ст., потребує урахування кількох дослідницьких процедур, а саме:

1. Обов'язкове використання поняття «нове» у процесі визначення як творчості загалом, так і «художньої творчості», зокрема. При цьому, слід враховувати складність й неоднозначність поняття «нове», яке має кількісний або якісний аспекти. Коли мова йде про трансформацію поняття «нове» у дослідницький простір, що вивчає творчість, «нове» повинно мати «пояснювальний означник», а саме: принципово нове чи якісно нове (у даному контексті прикметники «принциповий» і «якісний» трактується як тотожні – авт.). Таким чином, від перших десятиліть ХХ ст. початкові підходи до визначення «творчості» повинні включати «цілеспрямовану діяльність задля створення принципово нового...». Такий підхід дозволив «анатомувати» історико-культурні етапи, де фактори як «нового», так і «цілеспрямованої діяльності» мали принципове значення й були виразно зафіксовані у конкретних періодах чи творах.

2. Аналіз теми і трьох напрямів її дослідження, заявлених у статті, приводить до необхідності, з одного боку, приєднатися до тих науковців, котрі «теоретико-практичний паритет» атрибуують в якості чергового чинника культурологічного аналізу, а з другого, – визнати, що повноцінний розгляд авангардистського руху, в контексті якого докорінно змінюється уявлення про творчість, можливий лише при застосуванні того ж – культурологічного – аналізу. Ми досить добре розуміємо певну парадоксальність такої теоретичної ситуації і умовність використання формально-логічної структури «культурологічний аналіз», оскільки термін «культурологія» остаточно закріпиться в європейській гуманістиці лише наприкінці 40-х років минулого століття. Наразі, подолати цей парадокс допомагає, по-перше, історія культури, яка жодним чином не залежить від культурології, а по-друге, «культурний поворот» на дослідницькому потенціалі якого наполягають сьогодні українські культурологи.

На сторінках ґрунтовної статті О. Шинкаренко «Культурний поворот» як запит до культурології» (2018 р.) реконструйовано процес теоретичного представлення й аргументації низки «поворотів» – «лінгвістичний», «антропологічний», «практичний», «перформативний», «іконічний», – які «засвідчили невдоволення методологічною озброєністю та нездатністю впоратись із розумінням складних та мінливих сучасних соціальних процесів» [16; 55]. До переліку цих «поворотів», на думку О. Шинкаренко, доцільно додати і «культурний», специфічність якого, – так вважає дослідниця – обумовлюється остаточно не визначеним статусом культурології: «Чи є культурологія самостійною науковою дисципліною, чи вона являє собою конгломерат соціогуманітарних дисциплін, а можливо, вона – лише інтелектуальна тенденція?» [23; 55].

Однозначної відповіді на поставлене запитання О. Шинкаренко не пропонує, оскільки – це стає зрозумілим із тексту статті – поділяє точку зору американського культуролога Кліффорда Гірца, котрий вважає, що науково-теоретичний статус культурології «залишається поки ще обговорюваним» [3], проте чітко фіксує «два взаємопов'язаних значення поняття «поворот», одне з яких повністю відповідає тим положенням, на яких – попередньо – вже наголосили ми: «У другому значенні проблема «повороту» піднімається у зв'язку з необхідністю пошуку нового способу розгляду, осмислення та репрезентації зміненої реальності та відповідного ставлення людини до неї» [23; 56].

У 2020 р. з'явилася стаття О. Шинкаренко «Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі», яка продовжує аналіз питань, піднятих автором у статті «Культурний поворот: запит до культурології». Принагідно зазначимо, що саме цей збірник друкує статті на одну тему того ж самого автора в кількох номерах, так би мовити, «з продовженням». Стосовно проблеми «культурного повороту», то наявність двох статей дозволяє цілісно представити проблему, яка виразно актуалізується у просторі не лише української, а й європейської гуманістики.

О. Шинкаренко підкреслює, що «метафора «повороту» у 50-ті роки минулого століття «використовувалась у філософському дискурсі ще М. Гайдеггером, поступово стимулюючи науковців трансформувати «метафору» у «поняття», а конструкція «повороту» повинна була засвідчити факт переходу до необхідності опанування новою сферою реальності. Сьогодні на теренах культурології функціонують «онтологічний», «лінгвістичний» «іконічний», «культурний», «візуальний» повороти. Актуалізація проблеми «повороту» підтверджується і тим фактом, що окремі європейські культурологи (С. ван Туїнен), котрі від початку 90-х років минулого століття аргументують завершення «постмодернізму» і перехід «пост+постмодернізму» в «метамодернізм» – новий етап розвитку цієї моделі культури. Цей «перехід» пропонується розглядати як «ремісничий поворот».

Повертаючись до наукової розвідки О. Шинкаренко, наголосимо, що ключовим словом у її статті «Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі», є «етичне», адже це чи не перша спроба підкреслити той комплекс питань, який виявляється найпоказовішим у контексті «візуалізації» культуротворення. О. Шинкаренко має рацію, коли наголошує, що в процесі обговорення «своєрідності та змін у характері сучасної культурної практики все частіше піднімається проблема співвідношення етосу та естетизму в людському сприйнятті та переживанні світу» [22; 47].

Слід підтримати й позитивно оцінити спробу О. Шинкаренко активно використати, розглядаючи «налаштування відповідності візуальних практик» принципу «калокагатії» – універсальної невіддільності етосу та естетизму». Важливим, на нашу думку, є і висновок, що завершує важливу суму аргументів щодо «за» і «проти» візуалізації культури, а саме: «Введення цих понять в сьогоднішній дискурс передбачає їх більш розширене розуміння, ніж прив'язку до, власне, моралі, етики чи естетики. Тим більше, що стосовно останніх, по сьогоднішній день довільність у їх трактуванні та використанні не сприяє продуктивному висвітленню наявних проблем» [22; 47–48]. На нашу думку, немає жодних сумнівів, що як проблема «поворотів», загалом, так і вплив «візуального повороту» на теоретико-практичний простір сучасної культури не завершиться зробленим, а й далі буде присутній в «проблемному полі».

Слід наголосити, що один з аспектів діяльності представників авангардистського руху полягав у «жонглюванні» поняттям «зміна». Так, докорінно змінювалася, сформована століттями, «художня реальність», відтворення якої вже не сповідувало принцип «мімесісу», наслідування, навколишньої дійсності, а свідомо деформувалося, «підкорюючись» вимогам геометризації, динамізації чи безпредметності у зображенні «об'єкта».

Новаторські шукання авангардистів взагалі знищили «об'єкт», з одного боку, запропонувавши концепцію «самовираження», коли в живописі, поезії чи музиці – усіма цими видами мистецтва В. Кандинський, як відомо, займався професійно – «суб'єкт» (митець) виражає власний внутрішній світ «суб'єкта» (самого себе), а з другого, здатний створювати «імпровізації», в яких з реципієнтом «розмовляє» «позасвідоме» живописця, композитора чи поета, а кожний чинник художньої форми в процесі створення твору має власний, так би мовити, маркер: жовтий звук, біле мовчання, зелений простір, фіолетовий смуток та ін.

Окрім «зміни» художньої реальності, авангардисти спробували змінити і ставлення людини до неї (художньої реальності – авт.). На нашу думку в означеному контексті доцільно вжити термін «спробували», оскільки повного прийняття ні футуризму, ні кубізму, ні дадаїзму, ні абстракціонізму не відбулося протягом усього минулого століття. Досить суперечливою виявилася ситуація і з проблемою художньої творчості. Справа в тому, що серед авангардистів було чимало митців, які не мали скільки-небудь ґрунтовної професійної підготовки, на що звернув увагу М. Бойчук: «...він (Бойчук – авт.) постійно вживає поняття «ремісник – творець», підкреслюючи значення «ремісника» – людини, яка досконало володіє власною професією» [6; 159].

Коментуючи позицію українського живописця, Л. Левчук підкреслює, що «...поняття «професіоналізм» досить гостро постає в період новаторських пошуків та експериментів, адже подекуди саме гаслами «новаторство», «експериментальність» прикривають непрофесіоналізм, відсутність певного рівня ремісничої підготовки для «існування» в тій чи іншій мистецькій професії» [9; 159]. Процитований матеріал відбиває реальну ситуацію, що склалася на початку ХХ ст. стосовно не лише фактору «професіоналізм», а й розуміння творчості в цілому.

На нашу думку, протягом перших десятиліть ХХ ст., саме через становлення авангардистського руху, відбулося «розшарування» між теорією творчості, яку формували науковці, та безконтрольним представленням як творчості, так і творчого процесу, що їх відстоювали авангардисти. Моделей творчого процесу виникає, в означений період, безліч. Так, абстракціоністи значні надії покладали на потенціал «імпровізації», спираючись на нього не лише в образотворчому чи музичному мистецтві, а, навіть, театральному, сподіваючись створити «театр без драматургії», коли сюжет п'єси буде «формуватися» спонтанно, на очах у глядачів. При цьому, високо поцінювалися непрофесійні актори, над якими «не тяжіють» традиції, що «гальмують» свободу «самовираження».

Специфічним було і розуміння феномену «творчість – художня творчість» у середовищі французьких сюрреалістів, котрі опертям власних творчих платформ – цей напрям авангардизму, як відомо, мав у середині себе численні розгалуження – вважав теорію сновидінь З. Фрейда. Деякі з сюрреалістів не лише не приховували, що їх твори є «ілюстрацією» власних сновидінь, але й пишались цим.

Нормативи статті не дозволяють нам «розгорнути» матеріал, пов'язаний з тлумаченням творчості в контексті авангардистського руху, що може виступити об'єктом самостійного аналізу.

Наразі, логіка опрацювання заявленої у статті теми, актуалізує формулювання авторського визначення творчості, яке базуватиметься на дослідницьких спрямуваннях, характерних для української гуманістики, в контексті якої – завдяки ґрунтовним роботам В. Роменця, О. Костюка, В. Маляко, Ю. Петрова – протягом другої половини минулого століття були гідно представлені психологічний та психолого-мистецтвознавчий аспекти дослідження творчості.

Наприкінці 70-х років завдяки монографіям Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» та О. Фортової «Моральні проблеми художньої творчості» на українських теренах актуалізувався інтерес як до естетичного, так і морально-етичного зрізів, передусім, художньої творчості, що протягом наступних десятиліть відбилося в публікаціях Д. Говоруна, І. Живоглядової, Ю. Юхимик.

Продовжуючи дослідження проблеми в означеному розділі монографії, розглянемо низку понять, які з інших гуманітарних наук були «запозичені» культурологією. Наразі, і «біографізм», і «персоналізація» «працюють» не лише в літературознавстві, а й і у психології, естетиці, мистецтвознавстві та етиці. Відтак, контекст історії та теорії культури надає їм специфічної «забарвленості». Безперечний морально-психологічний підтекст виявляється і в поняттях «діалогізм» та «спілкування», які у культурології органічно «вплітаються» в дослідження фактично будь-якого історико-культурного періоду, чий аналіз передбачає виявлення позитивних чи негативних ознак у русі, передусім, європейських цивілізаційних процесів.

Окрім означеного, теоретичний контекст сучасної культурології формується і завдяки «третьому шару» понятійно-категоріального апарату, а саме: введенню у дослідницький процес «формально-логічних структур». Таке визначення запропонувала та досить успішно використала Л. Левчук у деяких своїх публікаціях відстоюючи думку про доречність – окрім понять і категорій – введення в ужиток «формально-логічних структур», прикладом яких – стосовно теоретичних інтересів Л. Левчук – є «нормативна естетика», де об'єднані два самостійні поняття: а) «нормативність»; б) «естетика».

Слід ще раз підкреслити, що «нормативна естетика» це і є та комбінація понять, яку нами це вже зазначалося – Л. Левчук кваліфікує як «формально-логічну структуру». Якщо опертися на принцип аналогії, то відповідні можливості достатньо легко виявляються і у культурологічному знанні, де в якості «формально-логічних структур» будуть виступати «культурний простір», «культурне середовище», «культуротворчий досвід», «культурна інновація», «культурний регіон», «культурно-історичний розвиток суспільства», «культурознавчий потенціал», «культурно-дозвілєва діяльність» та ін.

Враховуючи сучасний рівень розвитку культурології, коли в теоретичних роботах, виконаних під грифом цієї науки, досить часто панує описовість, жонгливання фактами, не підкріпленими історико-документальним матеріалом, а свавілля окремих авторських інтерпретацій взагалі «розмиває» наукові межі, моделювання понятійно-категоріального апарату, коректне користування «формально-логічними структурами» буде як підсилювати теоретико-методологічний та методичний рівень культурології, так і перетворювати її на те явище сучасної гуманістики, яке матиме право на класичне звання «строга наука».

Так, у процесі проведення «круглого столу» «Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє», який організував і здійснив часопис «Філософська думка» 25 вересня 2009 р., чітко окреслилася необхідність зосередити увагу на міжнаукових контактах культурології з естетикою та мистецтвознавством, що «обслуговують» усю видову структуру мистецтв. Поступово проблематика, пов'язана з виявленням специфіки взаємодії «культурологія – мистецтвознавство» почала з'являтися в «проблемному полі» української гуманістики. Йдеться, передусім, про врахування досвіду історії культури, який накопичувався протягом багатовікових цивілізаційних етапів, завдяки яким культурологія змогла привнести, так би мовити, нові мотиви і у простір мистецтвознавства, і у простір естетики.

Від початку XXI ст. – завдяки напрацюванням О. Оніщенко – проблема творчості виявилася представленою у досить широкому дослідницькому просторі, а саме: в контексті гуманітарного знання, у співставленні з видовою специфікою мистецтва та теоретичному потенціалі самоаналізу митця. На нашу думку, прикладом успішного використання і «першого», і «другого» шару понятійно-категоріального апарату, може слугувати матеріал монографії О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (2017 р.), на сторінках якої увага автора сфокусована на проблемі «епістолярій», що презентується нею як «зібрання листів, а також літературний жанр, що до нього належить твір, який «побудований» за принципом листування. В історії культури поняття «епістолярій» традиційно поглиналося більш широким поняттям «епістолярна література», зміст якого зумовлювали дві складові: листи

приватного характеру, що вийшли друком та твори, що використовують форму листів, які звернені до іншої особи» [10; 12–13].

Тези з монографії О. Оніщенко, на які звернено увагу, показують як «рух» понять, так і виникнення «формально-логічних структур». Водночас, можливо і поза бажанням автора монографії, відбувається і «запозичення» понять. Так, поняття «епістолярій» формально є привілеєм літературознавства, однак тоді, коли мова йде про епістолярну спадщину політиків, філософів, акторів чи науковців, «листи приватного характеру» «апелюють» до дослідницького потенціалу зовсім інших гуманітарних наук. Відтак, стає очевидним, що проблема понятійно-категоріального апарату «підходить впритул» до проблеми «побудови» культурології як науки.

Деталізуємо нашу тезу на конкретному прикладі. Відомо, що від початку активного входження культурології в українську гуманістику, увага науковців була прикута до виявлення тих гуманітарних наук, з якими активно співпрацює культурологія. В означеному контексті потужного теоретико-методологічного значення набуває стаття М. Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007 р.), де чи не вперше в українській культурології перераховані усі гуманітарні науки, які – тим чи іншим аспектом – задіяні у формуванні культурологічного знання, а саме: археологія, етнологія, історія, соціологія, психологія, теологія, філософія [1; 96–101].

Окрім цього, М. Бровка робить ще одне важливе зауваження: «...предметом гуманітарних наук можуть бути різні сфери людської життєдіяльності – наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка тощо. Історично сформовані гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства» [1; 99]. Він оперує формально-логічною структурою «предметні параметри культурології», завдяки якій синтезування знань з різних наук у «проблемному полі» культурології сприймається цілком доречною ідеєю.

Відтак, у структурі культурології присутні і мистецтвознавство, і естетика, і філологія, і релігієзнавство, тобто ті науки, що вивчають або специфіку розвитку мистецтва, або найрізноманітніші прояви почуттєвої природи людини. О. Оніщенко, підтримуючи процитовані нами положення статті М. Бровка, зазначає, що «...саме взаємодія культурології з різними гуманітарними науками надає їй цілісності і теоретичної завершеності» [10; 15].

Поділяючи позицію О. Оніщенко та М. Бровка, звернемо увагу ще на один і принципово важливий, і – водночас – дискусійний момент. Так, розглядаючи місце й роль філософії в структурі культурологічного знання, М. Бровка акцентує на світоглядній взаємодії «філософія – культурологія», що не викликає жодних заперечень.

Нормативи розділу монографії обмежують наші можливості розгорнути різні точки зору, дотичні до тез М. Бровка. Однак, вважаємо за необхідне торкнутися статті М. Чікарькової «Термін «сучасна культура»: семантичне наповнення та проблема хронологізації» (2019 р.), яка засвідчила актуальність опрацювання понятійно-категоріального апарату культурології і підтвердила досить симптоматичний факт: незважаючи на те, що між статтями М. Бровка і М. Чікарькової пролягли 12 років напруженої дослідницької роботи, науковий простір культурології має чимало «білих плям», заповнення яких тримає науковців у постійній напрузі [21].

У тому ж 2019 році на сторінках збірника наукових праць «Культурологічна думка», який виходить друком в Інституті культурології НАМ України, була оприлюднена стаття Н. Отрешко «Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі», присвячена реанімації й актуалізації поняття «транскультурність», яке, використовуючи кореневу структуру «культура», намагається, так би мовити, пристосуватися до сучасних позитивних й негативних прикладах культуротворення. Підсумовуючи власну наукову розвідку, Н. Отрешко визначає три позиції аргументації концепції «транскультурності»:

- по-перше, доцільність використовувати концепт «транскультурність», що «допоможе вирішити головне питання сучасної культурології: як можливо вивчати культури, що постійно трансформуються та змінюються, перетікаючи одна в іншу»;

- по-друге, необхідно враховувати існування глибоких ідеологічних суперечностей між неолібералами та постколоніалістами що ускладнює ситуацію, оскільки формуються окремі центри вивчення сучасної культури;

- по-третє, дослідження феномену «транскультурність» має не тільки теоретичне, а й суто практичне значення, оскільки допомагає вирішенню проблем транскультурних комунікацій [12].

Беззастережної уваги, на нашу думку, заслуговує стаття М. Тернової «Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики» (2019 р.), де автор аналізуючи конкретні публікації, показує достатньо високий рівень опрацювання українськими науковцями

сутності культурології, загалом, наголошуючи на їх послідовній зацікавленості фактами взаємодії цієї науки з естетико-мистецтвознавчою сферою, зокрема.

Здійснюючи порівняльний аналіз «культурологія-мистецтвознавство», М. Тернова реконструює історико-культурні етапи, коли, з одного боку, гуманітарні науки тяжіли до синтезу своїх можливостей, а з іншого, культуротворення намагалося спиратися на засади теоретико-практичного паритету, завдяки якому конкретна персоналія виступала і теоретиком, і практиком мистецтва. Якщо до переліку прізвищ, які використала М. Тернова, – Т. Готье, Ш. Бодлер, Е. Золя, – додати В. Кандинського, С. Малларме, К. Малевича, Т. Манна, А. Матісса, М. Пруста, М. Семенка, І. Франка, то концепт «теоретико-практичного паритету», на значенні якого наголошують Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холодинська, дійсно виявляється потужним засадним принципом у контексті «проблемного поля».

Важливим аспектом статті, яку розглядаємо, є звернення її автора до спадщини відомого англійського естетика, теоретика мистецтва та історика науки Р. Дж. Коллінгвуда, монографія котрого «Принципи мистецтва» (1938 р.) на межі ХХ–ХХІ ст. набула загальноєвропейського розголосу.

Доцільно зазначити, що М. Тернова, з одного боку, переконливо аргументує потужний культурологічний підтекст монографії Р. Дж. Коллінгвуда – будучи істориком науки, він усі підняті питання розглядав, керуючись ретроспективним підходом, – а з іншого, його зацікавлене ставлення до потенціалу «міжнауковості», окреслюючи площину взаємодії історії, естетики, психології та різних структурних складових мистецтвознавства [17; 131–132].

Повертаючись до проблеми понятійно-категоріального апарату культурології, можна прийняти ту зацікавленість, з якою О. Оніщенко представляє на сторінках своєї монографії точку зору українських культурологів В. Даренського, Г. Миролюбенко, О. Пішак, котрі фокусують дослідницьку увагу на поняттях «діалогізм» та «спілкування», які традиційно «обслуговують» теоретичний простір етики і психології. Відтак, коли науковцем виокремлена така складна – міжнаукова – проблема як «епістолярій», аналіз якої не може повноцінно задовольнити літературознавство, починає виявлятися культурологічний потенціал різних наук і у випадку, який аналізується, літературознавство продуктивно доповнюється етикою і психологією.

Слід зазначити, що концептуалізація проблеми багатшаровості понятійно-категоріального апарату культурології із урахуванням її вкрай складної міжнаукової структури, актуалізує проблему дослідницького простору, який «належить» культурологічному знанню. Виокремивши такий аспект аналізу, слід визнати, що він висуває перед науковцем не менше запитань, а ніж проблема багатшаровості понятійно-категоріального апарату.

На прикладі монографії О. Оніщенко було показано як «епістолярій» – «чисто» літературознавчий феномен – може бути трансформований у сферу культурології. Загостривши увагу на використанні цією наукою як властивого саме їй понятійно-категоріального апарату, так і «запозиченого» із суміжних гуманітарних наук, наголошено, що варіації з «поняттями», «категоріями», «формально-логічними структурами», забезпечують аналіз особистісних морально-психологічних шукань таких непересічних особистостей як брати Гонкури, Е. Золя, Г. Де Мопассан, В. Ван Гог, Ф. Ніцше, З. Фрейд, брати Манни, Ф. Кафка, П. Елюар, К. Юнг, із біографіями котрих і працює О. Оніщенко.

Перелік прізвищ показує, що об'єктами теоретичного аналізу для неї виступають не лише письменники – реконструкцією життєво-творчої позиції котрих закономірно займається літературознавство, – а й живописець (В. Ван Гог), філософ (Ф. Ніцше), психіатр (З. Фрейд). Оскільки професійна приналежність цих особистостей не дотична до літературознавства, то реальне їх об'єднання – в логіці аналізу «епістолярію» – можливе лише на засадах культурологічного аналізу, практично усі чинники якого О. Оніщенко використовує достатньо переконливо, варіюючи як трьома «шарами» понятійно-категоріального апарату культурології, так і «запозиченими» поняттями. Яскравим прикладом, що підтверджує правомочність нашої високої оцінки наукових розвідок О. Оніщенко на теренах європейської культури другої половини ХІХ – першої пол. ХХ ст. є матеріал, присвячений Францу Кафці (1883–1924 рр.) – видатному чесько-австрійському письменнику.

О. Оніщенко, аналізуючи епістолярну спадщину Ф. Кафки, фокусує увагу на, за її словами, широко відомому сьогодні «Листі до батька», написаному письменником у листопаді 1919 р. Цього листа батько Кафки ніколи не прочитав, хоча і пережив свого славетного сина на сім років. Як слушно зауважує О. Оніщенко, «Лист до батька» – це, без перебільшення унікальний у новітній історії європейської культури приклад свідомого та послідовного перехрещення етичного, психологічного і, так би мовити, педагогічного зрізів у стосунках «син-батько», де постать сина

висувається на перший план...» [10; 249]. Повністю поділяємо оцінку «Листа до батька», запропоновану О. Оніщенко. Однак особливу увагу, на нашу думку, слід звернути на ті «означення» власного дитинства, які використовує сам Ф. Кафка, адже ці «означення» виступають сьогодні в якості прийнятих фахівцями культурологічних понять, а саме: «тілесність», «ностальгія», «нікчемність». Принаймні два з них – «тілесність» та «ностальгія» – виступили об'єктом теоретичного аналізу на рівні кандидатських дисертацій і окреслили специфічну дослідницьку площину, де органічно взаємодіють етика, психологія та педагогіка.

Запропонувавши «епістолярій», як приклад дослідницького простору задля вияву потенціалу культурологічного аналізу, ми керувалися кількома причинами, а саме: монографія О. Оніщенко є такою, що у різних аспектах відбиває стан сучасних теоретичних напрацювань на теренах української культурології; вона написана на потужній джерелознавчій базі і вводить в широкий теоретичний ужиток дослідження низки молодих науковців, що дозволяє говорити про спадкоємність, яка «вибудовується» у дослідницькому просторі культурології; матеріал монографії, пов'язаний як з європейськими культурознавчими процесами, так і з конкретними персоналіями, котрі ці процеси забезпечували, підтримує ідею «діалогізму» в процесі теоретичного опанування культурологічної проблематики особистості.

В означеному контексті цілком доречною виступає теза Л. Губерського щодо «культуротворчої сутності людини» та «людинотворчої сутності культури» [4]. До означеного додамо, що його точка зору, оприлюднена у 2009 р., знайшла значно більш ґрунтовне опрацювання вже в роботах наступного десятиліття. Так, теза щодо «людинотворчої сутності культури» була – на сторінках монографії «Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.» (2017 р.) – концептуалізована П. Герчанівською у представлення людини в якості «базового концепта сучасної культурології» [2; 203–211], з наголосом саме на культурології як науці, а не на культурному просторі – сфері діяльності людини.

Не менш виразно означена тенденція щодо зв'язку досліджуваної проблеми із специфікою розвитку конкретного історико-культурного періоду простежується і в монографії С. Холодинської, де відтворено творчий шлях М. Семенка – засновника української моделі футуризму, – котрий був сучасником I світової війни, революційних трансформацій 1917 р., Громадянської війни, ставши однією з жертв сталінських репресій наприкінці 30-х років минулого століття. Представляючи читачу спадщину видатного поета, С. Холодинська змогла провести саме культурологічний аналіз, оскільки «виокремлений в монографії часовий відрізок вимагає застосування міжнаукового підходу із свідомим наголосом на теоретичних можливостях культурології – науки, що здатна органічно об'єднати та узагальнити різні аспекти гуманітарного знання» [20; 6].

С. Холодинська намагається цілісно представити життєво-творчий шлях засновника української моделі футуризму, відтворюючи, насамперед, його літературне оточення. Цього, як відомо, вимагає «біографічний метод», на потенціал якого активно спираються такі дослідники як І. Вернудіна, Л. Дабло, Т. Добіна, С. Тримбач, М. Шашок. Використовуючи попередні напрацювання тих авторів, які реконструювали історію українського авангарду, загалом, і футуризму, зокрема, С. Холодинська досить аргументовано показує роль кожного з них – В. Алешка, М. Бажана, В. Еллана-Блакитного, О. Полторацького, Г. Шкурупія, Ю. Шпола – у «злетах» та «падіннях» футуристичного руху.

Як відомо, в означеному напрямку працювали А. Біла, В. Дончик, С. Павличко (літературознавство), С. Жадан, Л. Левчук (філософсько-естетичні засади футуризму), Н. Корнієнко, О. Лагутенко, О. Мусієнко, Т. Огнева (мистецтвознавство), Т. Матюх, П. Храпко (естетико-психологічні підвалини авангардизму). Наразі, культурологічний аналіз, який застосувала С. Холодинська, об'єднав означені підходи і виявив кілька наріжних ознак, властивих саме культурології:

- «міжнауковість» або «міждисциплінарність» – обидва ці поняття вживаються в сучасній культурології як тотожні;
- наукова новизна та теоретична перспективність тієї проблематики, яка «схоплюється» поняттям «регіоніка».

Слід визнати, що поняття «міжнауковість» досить тривалий час присутнє в понятійно-категоріальному апараті культурології і в дослідженнях 2010–2023 рр. сприймається і використовується як об'єктивна даність саме цієї науки, адже – ми на цьому вже наголошували – культурологія сформувалася на перетині низки гуманітарних наук.

Стосовно ж поняття «регіоніка», ситуація склалася не так однозначно. Спираючись на джерела, відомі авторам даної статті, поняття «регіоніка» було введено у простір української гуманістики В. Личковахом, котрий у своїх численних публікаціях активно популяризував як традиції образотворчого мистецтва, так і тенденції розвитку народної творчості, практику народних промислів

Чернігівщини, представляючи її як специфічний та самобутній регіон в історії становлення й сучасного функціонування української культури. Започаткувавши ідею регіонального підходу до виявлення творчо-пошукових феноменів у логіці сучасного українського культуротворення, В. Личковах закріпив свої наукові розвідки у ґрунтовній монографії «Етнокультурологія: Репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі (XX–початок XXI століття)» (2018 р.), написаній в співавторстві з Г. Файзулліною.

Аналізуючи означену роботу, слід підкреслити, по-перше, введення авторами в теоретичний ужиток поняття «етнокультурологія», яке повинно розкрити потенціал певних явищ чи процесів в якості «складової філософії та естетики етнокультури», при цьому «мистецька етнокультурологія розглядається як один із засобів інкультурації, формування національно-культурної ідентичності». Водночас, автори монографії не залишають осторонь і феномен «культурологічної регіоніки в мистецьких проєктах» намагаючись поєднати його з етнокультурологією [8; 195–202].

Теоретичний інтерес до «регіоніки» присутній і в дослідженнях інших українських науковців. Так, починаючи від 2011 р. «Київщина – київський регіон» фіксується в роботах В. Тузова, котрий, реконструюючи культуротворчі процеси кінця XIX – початку XX століття на українських теренах, виокремлює «київський регіон», де чітко простежуються специфічні ознаки і втілення, і розповсюдження, і сприймання авангардистських ідей та творів [18].

Представлення тих досліджень, автори яких аргументують та утверджують значення регіонального підходу як потужного чинника культурологічного аналізу, можна продовжити, проте статті, що періодично з'являються на сторінках наукових видань, поки що «не закривають» проблему регіоніки як таку, вимагаючи на цьому напрямку подальшої дослідницької роботи. Підтвердженням справедливості нашої оцінки стану дослідження культуротворення у конкретних регіонах України є докторська дисертація С. Виткалова «Полісся як унікальна локація культурно-мистецьких процесів в Україні другої половини XX–початку XXI століття» (2018 р.), наукова новизна якої значно актуалізувала потенціал низки чинників понятійно-категоріального апарату сучасної вітчизняної культурології.

Підсумовуючи окреслені нами «дослідницькі шляхи» українських культурологів від 2010 р., слід наголосити, що для більшості з них актуальною залишалася проблема понятійно-категоріального забезпечення власних наукових розвідок, яка була достатньо гострою для всіх етапів становлення й розвитку культурології. Цілковитою закономірною є той факт, що на початку свого становлення, культурологія користувалася понятійно-категоріальним апаратом суміжних гуманітарних наук, поступово визначаючись з власними поняттями та категоріями. Практично – по роках – можна відтворити процес «входження» в ужиток як нових, по суті, наріжних понять, так і формально-логічних структур: «культуротворчість», «культуротворець», «проблемне поле культурології», «культурний простір», «культуротворення», «культурознавство». Монографія В. Личковаха та Г. Файзулліної, до якої вже зверталися, пропонує включити в контекст культурології низку нових понять – «етнокультурологія», «естетосфера», «етнофутуризм», – які зможуть бути особливо корисними, насамперед, в процесі дослідження проблем, що формуються на перетині «культурологія – естетика – мистецтвознавство».

Від 2017 р. на теренах української гуманістики було введено в теоретичний ужиток поняття «культурна індустрія» (О. Павлова) та адаптовано до традицій вітчизняної культурології поняття «культурні», «креативні індустрії» (І. Пархоменко), які постійно використовуються «в західноєвропейському науковому дискурсі та урядово-інституційних практиках Великобританії та Європейського Союзу». Означені поняття успішно корегуються з поняттям «мистецькі практики», яке активно задіяне сьогодні в процес відтворення специфіки українського культуротворення.

Слід підтримати і позитивно оцінити ту ґрунтовність, з якою О. Павлова «опрацьовує» зміст поняття «культурна індустрія», відштовхуючись від такої тенденції як «індустріалізація культури». Вона, з одного боку, показує як трансформується культура в умовах технізації (розвиток як залізних доріг, що скорочує відстані між центрами культури, так і хімічної промисловості, за допомогою якої виникають нові фарби, поява фотографії та ін.), а, з другого, – «художня творчість як майстерність значно трансформується в умовах технізації виробництва зображень» [13; 40].

Також цілком доречним, на нашу думку, є інтерес до сталих, традиційних культурологічних понять, які в контексті нових досліджень поглиблюються та наповнюються додатковим змістом. Прикладом, що підтверджує цю тезу, може бути монографія О. Кравченко «Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації» (2011 р.), на сторінках якої поняття «мультикультуралізм», яке набуло не тільки

теоретичного значення, а й публіцистичного, подано автором із опертям на властиве йому значно ширше значення і використано в якості «культурно-політичної стратегії» [5; 64–71]. Схожа ситуація складається і з іншими поняттями, які активно задіяні в гуманітарних науках, а саме: цінність, переживання, метод, досвід, синтез, експеримент, інтерпретація. Вони, безперечно, або вже задіяні, або будуть задіяні в процесі культурологічного аналізу конкретних проблем, а це, на нашу думку, вимагатиме певної кореляції їх змісту чи обсягу.

Висновки. Отже, відштовхуючись від окресленої у розвідці інтерпретації феномену «творчість – художня творчість – понятійно-категоріальний апарат» та враховуючи накопичений досвід українських фахівців – психологів, естетиків, етиків, культурологів, – доцільно запропонувати наступне визначення: «Творчість – це цілеспрямована діяльність щодо створення принципово нових духовно-матеріальних цінностей, які мають як загальнолюдське, так і національне історико-культурне значення».

Заявлене визначення не лише «побудоване» на міжнауковому підґрунті, а й накреслює напрями подальшої теоретичної роботи на теренах культурологічного знання, оскільки дозволяє виокремлювати теми, які – окрім функціонування в межах якоїсь гуманітарної науки, – потребують поглибленого вивчення в контексті чинників культурологічного аналізу, що – своєю чергою – сприятиме обґрунтуванню нових «чинників», які утверджують самоцінність напрацювань у сфері культурології.

Разом із тим, слід зазначити наступне: на теренах української гуманістики культурологія розвивається досить активно та динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір; активність та динамічність «накопичення» культурологічного знання окреслює ті проблеми, які потребують особливої уваги науковців; зокрема, виявлення структурної багатшаровості понятійно-категоріального апарату культурології.

Переконані, що робота на теренах понятійно-категоріального забезпечення культурологічних досліджень повинна продовжуватися і в подальшому.

Підсумовуючи матеріал розвідки, слід ще раз підкреслити значення узагальнення та систематизації тих теоретичних напрямків, які знаходяться в полі зору сучасних українських науковців, і чіткіше окреслювати ті «білі плями», які виявляються у дослідницькому просторі. Окрім цього, спираючись на публікації, що з'являються протягом останніх років, особливо ті, які відбивають концептуальну спрямованість майбутніх кандидатських чи докторських дисертацій, можна стверджувати, що науковці, переважно, «відштовхуються» від тих напрацювань, які були заявлені у 2019–2023 роках.

Початок ХХІ ст. активізував наукові дослідження у теоретичному та практичному просторі української культурології. Формується нова культурологічна думка і наше ставлення до низки конкретних проблем, зокрема у контексті драматичного сьогодення, пов'язаного з російською військовою агресією проти України. Вони і виступають змістом наступних студій.

Список використаної літератури та джерел

1. Бровко М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альм.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 96–102.
2. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.
3. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе : [пер. з англ.]. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
4. Губерський Л. В. Культуротворча сутність людини і людинотворча сутність культури. *Культура. Ідеологія, Особистість.* Київ : Вищ. шк., 2009. С. 53–101.
5. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації : монографія. Харків : ХДАК, 2011. 288 с.
6. Левчук Л. Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан: монографія. Київ ; Черкаси : Маклаут, 2011. 340 с.
7. Левчук Л. Т. Художня творчість: проблема понятійного апарату. *Творчість. Культура. Гуманізм.* Київ : Вид-во КПІ, 1993. С. 180–182.
8. Личкова В., Файзулліна Г. Етнокультурологія: репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі (ХХ–початок ХХІ століття) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2018. 256 с.
9. Луценко Н. А. Творчість особистості як основа культури : автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01. Симферополь, 2012. 21 с.
10. Оніщенко О. І. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 268 с.
11. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія. Київ : Вищ. шк., 2001. 179 с.
12. Отрешко Н. Б. Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі. *Культурологічна думка : зб. наук. пр.* Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. № 16. С. 91–97.

13. Павлова О. Ю. До дефініції поняття «культурна індустрія»: дескрипція симптомів та аналіз тенденцій. *Українські культурологічні студії*. Київ : Київ. ун-т, 2017. С. 39–46.
14. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: монографія. Київ : ПАРАПАН, 2007. 208 с.
15. Россолімо Г. И. Искусство. Больные нервы. Воспитание: брошюра. Москва : Типо-лит. тов-ва И.Н. Кушнарёв и К., 1901. Вип. 1. 50 с.
16. Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М. Альбрехт Дюрер у мистецькій парадигмі німецького гуманізму. *Вісник держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 31–37.
17. Тернова М. В. Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ : КНУТКіТ ім. І.К. Карпенко-Карого, 2019. Вип. 25. С. 128–133.
18. Тузов В. О. Культуротворчі процеси в Україні (кінець ХІХ–початок ХХ століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій : автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01. Київ, 2001. 20 с.
19. Філософський енциклопедичний словник : довідкове вид. Київ : Абрис, 2002. 743 с.
20. Холодинська С. М. Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ : Ліра-К, 2018. 292 с.
21. Чікарькова М. Ю. Термін «сучасна культура»: семантичне наповнення та проблема хронологізації. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія : Філософія, культурологія, соціологія : зб. наук. пр.* 2019. Вип. 17. С. 67–73.
22. Шинкаренко О. В. Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр.* Київ : Київ. ун-т, 2020. С. 45–49.
23. Шинкаренко О.В. «Культурний поворот» як запит до культурології. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр.* 2018. Вип. 1 (2). С. 55–58.

References

1. Brovko M. M. Kulturolohiia v systemi humanitarnoho znannia. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh. Kyiv : Vyd. tsestr KNLU, 2007. Vyp. 20. S. 96–102.
2. Herchanivska P. E. Kultura v paradyhmakh ХІХ–ХХІ st. : monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2017. 378 s.
3. Hirts K. Interpretatsiia kultur: vybrani ese : [per. z anhll.]. Kyiv : Dukh i Litera, 2001. 542 s.
4. Huberskyi L. V. Kulturotvorcha sutnist liudyny i liudynotvorcha sutnist kultury. Kultura. Ideolohiia, Osobystist. Kyiv : Vyscha shkola, 2009. S. 53–101.
5. Kravchenko O. V. Kultura polityka Ukrainy v paradyhmakh suchasnosti: teoretyko-metodolohichni aspekty kulturolohichnoi interpretatsii : monohrafiia. Kharkiv : KhDAK, 2011. 288 s.
6. Levchuk L. T. Ukrainska estetyka: tradytsii ta suchasnyi stan : monohrafiia. Kyiv ; Cherkasy : Maklout, 2011. 340 s.
7. Levchuk L.T. Khudozhnia tvorchist: problema poniatiinoho aparatu. Tvorchist. Kultura. Humanizm. Kyiv : Vyd-vo KPI, 1993. S. 180–182.
8. Lychkovakh V., Faizullina H. Etnokulturohrafiiia: reprezentatsiia etnokultury v mystetstvi ta khudozhnii literaturi (KhKh–pochatok KhKhI stolittia) : monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2018. 256 s.
9. Lutsenko N. A. Tvorchist osobystosti yak osnova kultury : avtoref. dys. ... kand. kulturolohii: spets. 26.00.01. Symferopol, 2012. 21 s.
10. Onishchenko O. I. Kulturotvorchiy potentsial epistoliiarii: yevropeyskyi dosvid druhoi polovyny ХІХ–pershoi polovyny ХХ stolittia : monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2017. 268 s.
11. Onishchenko O. I. Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia: monohrafiia. Kyiv : Vyscha shkola, 2001. 179 s.
12. Otreshko N. B. Transkulturnist yak suchasnyi naukovyi kontsept u mizhdystsyplinarnomu naukovomu prostori. Kulturolohichna dumka : zb. nauk. pr. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2019. № 16. S. 91–97.
13. Pavlova O. Iu. Do definityi poniattia «kultura indusriia»: deskryptsiia symptomiv ta analiz tendentsii. *Ukrainski kulturolohichni studii*. Kyiv : Kyiv. un-t, 2017. S. 39–46.
14. Polishchuk O. P. Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolohichniy dyskurs: monohrafiia. Kyiv : PARAPAN, 2007. 208 s.
15. Rossolym H. Y. Yskusstvo. Bolnye nervy. Vospytanye: broshiura. M.: Typo-lyt. Tov-va Y.N. Kushnarëv y K., 1901. Vyp. 1. 50 s.
16. Sabadash Iu.S., Nikolchenko Iu.M. Albrekht Diurer u mystetskii paradyhmi nimetskoho humanizmu. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv : Milenium, 2018. № 2. S. 31–37.
17. Ternova M. V. Kulturolohiia ta mystetstvoznnavstvo v strukturi suchasnoi ukrainskoi humanistyky. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho : zb. nauk. pr. Kyiv : KNUТKіT im. I.K.Karpenko-Karoho, 2019. Vyp. 25. S.128–133.
18. Tuzov V. O. Kulturotvorchi protsesy v Ukraini (kinets KhIKh–pochatok KhKh stolittia) yak pidgruntia suchasnykh teoretychnykh innovatsii : avtoref. dys. ... kand. kulturolohii: spets. 26.00.01. Kyiv, 2001. 20 s.
19. Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk : dovidkove vyd. Kyiv : Abrys, 2002. 743 s.
20. Kholodynska S. M. Mykhail Semenکو: kulturotvorchi poshuky na terenakh ukrainskoho futuryzmu : monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2018. 292 s.
21. Chikarkova M. Iu. Termin «suchasna kultura»: semantychne napovnennia ta problema khronolohizatsii. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriia : Filosofiia, kulturolohiia, sotsiolohiia : zb. nauk. pr.* 2019. Vyp. 17. S. 67–73.

22. Shynkarenko O. V. Etychni eksplikatsii «vizualnoho povorotu» u suchasni kulturi. Ukrainski kulturolohichni studii : zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. un-t, 2020. S. 45–49.

23. Shynkarenko O. V. «Kulturnyi povorot» yak zapyt do kulturolohii. Ukrainski kulturolohichni studii : zb. nauk. pr. 2018. Vyp. 1 (2). S. 55–58.

UDC 130.2:7.01

FEATURES OF THE FORMATION OF THE CONCEPTUAL AND CATEGORICAL APPARATUS AND THE QUESTION OF CREATIVITY IN MODERN CULTUROLOGY

Sabadash Julia – Dr. in Culture Studies, Professor of the Cultural Studies and Information Activities Chair, Mariupol State University;

Nikolchenko Josef – Honoured Culture Worker of Ukraine, Associate professor of the Culture Studies and Information Activities Chair, Mariupol State University

Based on the potential of cultural analysis, the problem of creativity is investigated. Emphasis is placed on the importance of interdisciplinary, personalization as factors that «anatomize» creativity, singling out such a structural element as «artistic creativity», deepening – at the same time - the idea of a creative personality, capable not only of creating, but also of changing the paradigm of the development of art.

The idea of a «cultural turn» is involved, in the logic of which the concept of creativity is adjusted. The directions of further theoretical work in the field of cultural knowledge are determined, built on an interdisciplinary basis, as it allows to single out topics that require in-depth study in the context of the factors of cultural analysis.

It is asserted that cultural studies is developing actively and dynamically in the field of Ukrainian humanities, constantly expanding the research space of active and dynamic accumulation of cultural knowledge. The conditions and stages of formation of the conceptual and categorical apparatus of cultural studies are analyzed. The idea of «formal-logical structures» is conceptualized. The problems of the interaction of the conceptual and categorical apparatus of various sciences, in particular, history, philosophy, philology, aesthetics, ethics, art history and logic, regarding the formation of research space have been revealed.

It is shown that it is not about a mechanical combination of concepts or categories, but about the development of a new system adapted to the solution of theoretical problems of cultural studies. It has been specified how legitimate is the process of «borrowing» objects of theoretical analysis from related humanities by cultural studies.

Key words: humanities, cultural studies, creativity, cultural analysis, avant-garde, experiment, concepts, categories, formal and logical structures, research space.

Надійшла до редакції 19.08.2024 р.

**Розділ III. СЕМАНТИКА ТРИПІЛЬСЬКОГО ОРНАМЕНТУ
«СОВИНИЙ ЛИК»**

Part III. SEMANTICS OF THE TRIPYL ORNAMENT «OWL FACE»

УДК 008. 130.2

СЕМАНТИКА ТРИПІЛЬСЬКОГО ОРНАМЕНТУ «СОВИНИЙ ЛИК»

Причепій Євген Миколайович – доктор філософський наук, професор,
провідний науковий співробітник, Інститут культурології
Національної академії мистецтв України, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-5363-1004>
10.5281/zenodo.14284679
sharapann@ukr.net

Досліджено семантику трипільського орнаменту «совиний лик», яка може висвітлити міфологію трипільців. Висунуто гіпотезу, за якою символіка орнаменту приховує цикл фаз Місяця. При аналізі застосовано структурний метод. Доведено, що трипільці ділили цикл Місяця на сім/три фази, які втілювали божества жіночої і чоловічої статі. Показано, що орнаменти «совиний лик» вкладаються у семи/тричленні структури. Це дає підстави ідентифікувати їх як позначення фаз циклу Місяця. Досліджено семантику символів, що розміщені на дископодібних голівках жіночих скульптурок трипільців. Зроблено висновок, що вони передають цикл Місяця. Розглянуто орнаменти чаші з Кносу і з подільського рушника, які кваліфіковано як орнаменти «совиний лик». Аналіз цього орнаменту, поряд з аналізом інших трипільських орнаментів, свідчить, що Богиня-Місяць була головною постаттю міфології трипільців.

Ключові слова: трипільські орнаменти, орнамент мотиву «совиний лик», семантика трипільських орнаментів.

Актуальність проблеми дослідження. Культура ранніх землеробів, що на території України отримала назву «Трипільська», а на території Румунії «Кукутені», належить до археологічних культур Старої Європи, що розвивались в епохи неоліту та енеоліту на землях навколо Середземного моря. Ці культури не витворили письма, але на керамічних виробих вони залишили чимало знаків і орнаментів, в яких, на думку вчених, відображено духовний світ носіїв цієї культури. Попри наявні досягнення у дослідженні цих орнаментів, семантика їх до цих пір залишається не розкритою. Це, зокрема стосується і трипільського орнаменту під назвою «совиний лик». Він утворений з двох великих «очей», які разом з верхньою частиною горщика надають композиції вигляд голови, що дещо подібна до голови сови. Дослідники висловили низку здогадок відносно семантики цього орнаменту, але ці здогадки не базовані на конкретному аналізі символів, з яких він утворений. На думку автора, структурний аналіз символів цього орнаменту може бути ключем для проникнення в його семантику.

Останні дослідження і публікації. Оскільки Місяць, за визнанням багатьох дослідників трипільських орнаментів, посідав у них провідне місце, необхідно розглянути символіку, яку вчені пов'язують із цим світилом.

Литовсько-американська дослідниця неолітичних культур Старої Європи М. Гімбутас (1921-1994 рр.) розглядала Місяць як утілення жінки-богині. Вона відзначала, що Місяць із часів палеоліту асоціювався зі зміями, рогами бика і спіраллю [15; 279]. Ці символи, як і фактично більшість первісних символів, вона розглядала як символи жінки-богині. Зокрема зміїв і спіраль вона вважала проявом енергії Богині. Попри визнання Місяця жіночим світилом, вона не помітила того, що вся енергія Богині, її рух, мінливість, смерть і відродження зумовлені тим, що вона є Богинею-Місяцем, що всі символи – змії, спіраль, роги бика, які вона пов'язувала з Богинею, походять від того, що вона є Богинею-Місяцем. Іншими словами, вона не помітила домінування Місяця у символіці Богині.

Дослідник архаїчної символіки А. Голан (1921-2007 рр.) трактував Місяць як прояв чоловічого божества. Головними втіленнями Місяця він вважав бика і змія [6; 54]. Дослідник заперечував усі трактування символів, з яких випливали його жіночість.

Що стосується дослідження трипільських орнаментів, то їх вивчали переважно вчені України, Румунії та Молдови – держав, на території яких й була поширена ця культура. Про поширення місячної тематики у трипільців пише відомий дослідник трипільської символіки Т. Ткачук. Він відзначає, що «трипільсько-кукутенська орнаментика етапів В II – початку III (4.100 – 3.550 р. до н. е.) донесла до нашого часу свідчення про інтерес енеолітичного населення до Місяця, циклічності змін його фаз. Особливу увагу у людей того часу викликала поява Місяця на небі і перетворення його у повний Місяць, із чим пов'язувалося зростання і наповнення» [12; 83].

Слід зазначити, що орнаменти на археологічних артефактах, зокрема і трипільські, є складними феноменами і, як такі, вони можуть вивчатись різними фахівцями – археологами, мистецтвознавцями, культурологами. Для археологів орнаменти є, насамперед, *матеріальними* фактами – образами чи знаками, що вигравіювані чи нанесені фарбою на поверхню певних предметів. Як матеріальні факти вони характеризуються просторово-часовими і причинними зв'язками. Для встановлення цих зв'язків дослідники виділяють складові орнаменту, групують їх у модулі, виділяють способи зображення, колір, розміщення на посуді та інші чітко фіксовані матеріальні властивості. Порівнюючи їх у різних поселеннях археологи здобувають інформацію, що допомагає їм встановлювати просторово-часові та причинні зв'язки між цими поселеннями. При встановленні цих зв'язків, зокрема класифікаційних схем, орнаменти відіграють важливу роль. Із цього приводу дослідниця заліщицької групи трипільських орнаментів Я. Яковишина зазначає: «Орнамент на керамічному посуді є однією з основних ознак при побудові класифікаційних схем Т. Пасек, які дозволили дослідниці намітити хронологію пам'яток трипільської культури» [14; 123]. Прикметно, що при цих дослідженнях археологам фактично не має потреби проникати в семантику орнаментів. «Ми свідомо оминаємо питання семантичного значення орнаменту, натомість розглянемо особливості побудови орнаменту, колористики, топографії на посуді пам'яток заліщицької групи», зазначає дослідниця [14; 125]. Головне завдання археолога «полягає у пошуках формальних принципів підходу до орнаменту взагалі, спробі на підставі максимально стійких графічних критеріїв згрупувати орнаменти на кількох ієрархічних рівнях [13].

Такий же підхід до трипільських орнаментів як матеріальних фактів присутній у статті Д. Желяги [17]. Розглядаючи орнаментальні системи пам'яток трипільської культури Середнього Подністров'я, автор виділяє три системи орнаментики і використовує їх як просторово-часові маркери для встановлення різного роду зв'язків між трипільськими поселеннями [17].

Певну інформацію дає і статистичний підхід при вивченні орнаментів. Досліджуючи кількість символів і мотивів у певних поселеннях, порівнюючи їх, можна робити висновки про стан духовної культури в поселенні чи про зв'язки між поселеннями. Такий підхід до вивчення символів та орнаментів досить популярний зараз. Він властивий дослідженням Т. Ткачука [12]. Прикладом такого підходу, в якому йдеться також про орнамент «совиний лик», є дослідження Е. Овчинникова: «Канівський совиний лик», – зазначає він, – вперше з'явився в середині етапу С I і вже в Пекарях II становить майже 2 %. Найчастіше він комбінується з «фестонами» [8; 22]. В цитаті зафіксовано час появи орнаменту «совиний лик» із притаманною йому канівською специфікою, вказано його відсоток у кількісному відношенні з іншими орнаментами та його комбінування з певними орнаментами. Дослідник не вийшов за межі фактів.

У підході до орнаментів як до матеріальних фактів полягає специфіка археології як науки. Вона успішно досліджує орнаменти, не особливо переймаючись розкриттям їх семантики. Археологам слід віддати належне, вони першими почали вивчати трипільські орнаменти, згрупували їх у «мотиви» (етнографи називають їх «рапортами»). Мотиви – це групи елементів (символів), розміщених у певному порядку. Вони утворюють одиницю (певну цілісність, структуру), що повторюється. Мотив є усталеною одиницею. Як стійка одиниця, він може повторюватись на одному артефакті і на ряді інших артефактів. Виділивши мотиви і надавши їм назви *археологи надали їм статус предмету для наукового вивчення*. Слід зазначити, що назви мотивів, надані археологами, є досить умовними, вони не мають жодного відношення до семантики виділених мотивів. Назва мотиву «совиний лик», як буде показано далі, має мало спільного з семантикою цього орнаменту.

Свій підхід до трипільських орнаментів властивий і мистецтвознавцям. Вони вивчають естетичний аспект цих феноменів. Сюди можна віднести майстерність зображення окремих символів, гармонію у їх поєднанні, всього того, що належить до сфери прекрасного. Мистецтвознавці як і археологи можуть досліджувати орнаменти, абстрагуючись від їх змісту, семантики. Це – один із прикладів того, що для мистецтва головним є форма. В цьому плані слід відзначити ґрунтовне дослідження трипільських орнаментів, проведене у дисертації О. Годенко-Наконечної [4]. Дослідниця здійснила значну роботу в упорядкуванні фактичного матеріалу, в уточненні термінології, що стосується мотивів орнаментів, відзначила їх естетичні особливості. Для нашого дослідження важливо те, що вона визначила ознаки «совиного лику» і провела межу між ним і спорідненим із ним орнаментом «лицьовий» мотив. Автор із вдячністю використав багатий фактичний матеріал, наведений в її дисертаційній роботі.

Пропонований автором підхід до трипільських орнаментів, який умовно називаємо культурологічним, відрізняється від підходів, властивих археологам і мистецтвознавцям. У ньому головним завданням є проникнення в семантику цих орнаментів. Автор звичайно спирається на здобутки археологів і мистецтвознавців. Заслугою цих дослідників є виділення мотивів, властивих орнаментам. Особливістю мотивів є їх повторюваність. За повторюваністю мотивів приховується те, що вони в міфологічній формі позначають загальні поняття, ідеї, завдяки яким вони долають просторово-часову

обмеженість. Вони можуть виходити за рамки поселення і навіть окремої культури, можуть передаватись від епохи до епохи. Це означає, що трипільським орнаментам можуть бути властиві мотиви, що є умовно вічними. Саме під таким кутом зору вони можуть вивчатися структурним методом, одним із методів культурології.

Мета дослідження полягає в тому, щоб довести, що орнамент, відомий під назвою «совиний лик», передає сім або три фази циклу місяця (Три фази зумовлені виключенням із сімки чотирьох чоловічих фаз). У ширшому аспекті мета полягає в тому, щоб за допомогою структурного аналізу показати, що за орнаментом «совиний лик», як і за рядом інших трипільських орнаментів, приховується Богиня-Місяць, яка, на думку автора, є головною Богинею трипільських орнаментів.

Методологічні засади дослідження. При аналізі трипільських орнаментів автор виходив із того, що *за їх символами приховані не реальні об'єкти, а божества*. Звідси випливає важливий висновок, що *поділ божеств за статтю має бути відображений в орнаменті*. Оскільки мотиви орнаментів є структурними утвореннями, то *до їх аналізу застосовано структурний метод*. У процесі дослідження трипільських орнаментів автор дійшов висновку, що їх структури передають цикли Місяця. Елементи цих структур позначають фази нічного світила, які втілюють божеств певної статі.

Восьми- і семичленні структури циклу Місяця. Дане дослідження виходить із положень, виведених автором у попередніх статтях [16]. Для розкриття семантики орнаменту «совиний лик» необхідно викласти ці положення.

На основі аналізу ряду трипільських орнаментів нами зроблено висновок, що центральною фігурою цих орнаментів є Місяць, цикл якого трипільці (ймовірно й інші ранні землероби) ділили на вісім фаз. 1 фаза – місяць-молодик, це чоловіча фаза (в подальшому – Ч); 2 фаза – половина молодого місяця (жіноча фаза – в подальшому Ж); 3 фаза – місяць від половини до повного (Ч); 4 фаза – повний місяць (Ж); 5 фаза – місяць від повного до половини старого (Ч); 6 фаза – половина старого місяця (Ж); 7 фаза – старий місяць-серпик (Ч); 8 фаза – місяць на переході від старого до молодого (Ж). У міфології трипільців фази місяця втілювали божества чоловічої і жіночої статі. Завдяки такому поділу місяць міг фігурувати і як жіноче, і як чоловіче божество (Цим знімається суперечність між ученими про стать божества, що його втілювало). Загалом місяць втілювала Богиня, вона була Матір'ю пантеону, який разом із нею складав вісім божеств (чотири богині і чотири боги). Цю вісімку божеств (фаз) можна бачити на рис. 1 і 2. На вазі з культури Кукутені (рис. 1, Трушешті, Румунія [8; 361], зображено чотири пси з чітко вираженою чоловічою статтю, над якими розміщені місяці-серпики. Пси розмежовані кругами, які перекреслені пучками концентричних ліній. Для проникнення в семантику картинки важливо відзначити, що нами в процесі дослідження трипільської символіки встановлено, що концентричні лінії символізують жіночу стать об'єкта, позначеного ними. На підставі цього можна зробити висновок, що в орнаменті на вазі (його зображення передано нижче) чотири пси з місяцями-серпиками символізують чоловічі фази, а чотири перекреслені круги – жіночі.

Нами [10] досліджені восьмичленні (кругові) орнаменти на мисках трипільців і показано, що вони передають вісім фаз Місяця. Так, на мисці (рис. 2, Більче-Золоте – за Е. Trela; 4, іл. 4-8) - зображено два великих кола, позначених зигзагом, два менших кола, перекреслених по діаметру, і чотири (білі) Місяці-серпики (?) між ними. На нашу думку, колами позначені жіночі фази, а серпиками – чоловічі (Більші символи у трипільців, як правило, позначають богинь, менші – богів. Така градація зумовлена культом жіночого божества у міфології трипільців). Два більших кола з зигзагами очевидно позначають 4 і 8 фази (повний Місяць і Місяць на зміні). Саме в цих фазах відбувається поворот росту світила від збільшення до зменшення і навпаки. Очевидно ці повороти і позначені зигзагами (змійками). Менші кола передають половини Місяців. Важливо відзначити, що на цьому, як і на попередньому рисунку, символи божеств чоловічої і жіночої статі розташовані почергово.

Про те, що вісімка фаз символізує вісімку божеств, свідчить орнамент миски з колекції Платар (рис. 3. 2; 198). Тут по колу зображена сімка умовних обличь і один видовжений ромб. Виходячи з того, що ромбом, як правило, позначали жіноче божество, можна допустити, що на орнаменті зображена вісімка божеств. Наявність антропоморфних образів є свідченням того, що *за символами восьмичленних структур приховуються божества*. Для ідентифікації образів божеств за статтю до уваги брався їх розмір (за панування культу Богині образи чоловіків були меншими). Меншими є чотири голівки з ротами-серпиками. Серпики також є символами богів-чоловіків. Три більших образи разом із видовженим ромбиком символізують богинь. Чергування чоловічих і жіночих образів підтверджує правильність ідентифікацію ромбу як символу богині.

Цикл Місяця трипільці часто вкладали також у семичленну структуру. Важко сказати, чим була зумовлена поява цієї структури. Можливо тим, що така структура є симетричною і вона відтворює видиму симетричність фаз Місяця. А можливо тим, що, за нашою гіпотезою, у міфології трипільців космос ділився на сім сфер і Тіло Богині, що втілювала космос, також ділилось на сім частин. У такому випадку Богиня-

Місяць, набуваючи вигляду семичленної структури, «підлаштовувалась» під Богиню-Космос, виступала її іпостассю. Загалом питання, чим зумовлена поява цієї структури, залишається відкритим.

Семичленна структура була утворена на базі восьмичленної. Цикл фаз місяця має симетричний вигляд. Молодий Місяць-серпик аналогічний старому серпику, фази зростання відповідають фазам спадання. На заваді повній симетричності стояла 8 фаза, що позначала зникнення і появу світила. Вона не вкладалась у семичленну структуру. Для того, щоб трансформувати восьмифазний цикл Місяця в таку симетричну структуру, давні «теологи» поєднали 4 і 8 фази. Так колоподібна восьмичленна структура, якою вона є на мисках, була «згорнута» у симетричну лінійну семичленну структуру.

Семичленну структуру можна бачити в орнаменті на горщику з Майданецького (рис. 4. 5; 61). Тут на середині нижньої темної смуги зображено структуру символів, що, за нашою гіпотезою, передає цикл місяця. Два білі місяці-серпики по боках – 1 і 7 чоловічі фази; дві половини місяців, що позначені решіткою – 2 і 6 жіночі фази; решітчастий овал у центрі (археологи називають його «лінзочкою») – 4 жіноча фаза і білі неправильні прямокутники між решітчастими фігурами – 3 і 5 чоловічі фази. Варто звернути увагу на відмінність засобів, якими позначені чоловічі і жіночі фази. Чоловічі позначені *білим кольором*, жіночі – *решіткою* (Слід зазначити, що дослідники не вбачають у цій композиції символів позначення фаз Місяця, оскільки фазу повного Місяця (4 Ф) позначено «лінзочкою»). На нашу думку, таке позначення зумовлено тим, що коло у давніх людей символізував Сонце. Щоб відрізнити Місяць від Сонця вони вдавались до різних засобів, одним із яких стало зображення світила у вигляді «лінзочки». Можливо «лінзочка» й зумовлена і тим, що середній символ позначав 4 і 8 фази).

Про те, що у середньому символі (4 Ж) поєднуються четверта і восьма фази Місяця, свідчить орнамент горщика з Варварівки (рис. 5, Молдова. 5; 83). Тут на зовнішній смугі косими планками розмежовані чотири семичленні структури, які, на нашу думку, передають цикли місяця. Крайніми з обох боків у кожній структурі є *білі* овали, в яких розміщені змійки. Змії, за визнанням багатьох дослідників, зокрема М. Гімбутас та А. Голана, символізували Місяць. З *білого* кольору овалів і їх крайнього *місця* в структурі можна зробити висновок, що вони символізують чоловічі 1 Ф і 7 Ф. Ближче до центру з обох боків розміщені концентричні дуги, що символізують жіночі 2 Ф і 6 Ф. У центрі розміщено концентричне коло – 4 Ф. Білий простір з обох боків кола, виходячи з кольору і його місця в структурі можна вважати чоловічими 3 Ф і 5 Ф. У концентричному колі (4 Ф) увагу привертають дві концентричні дуги протилежного спрямування. Слід гадати, що так позначена 8 Ф. Протилежне спрямування дуг символізує спадаючий і наростаючий Місяць, а їх концентричність передає жіночість фази. Тут повним місяцем (колом) позначена 4 Ф, а дугами протилежного спрямування – 8 Ф. Звідси випливає висновок, що *семичленна структура, яка передає цикл місяця, приховано містить восьмий член. Семичленна структура є згорнутою восьмичленною.*

Крім відзначеного феномену поєднання четвертої і восьмої фаз, для дальшого дослідження важливо також додати, що чоловічі фази могли випускатись і тоді семичленна структура ставала тричленною. Це означає, що за символами тричленної структури приховувались божества лише жіночої статі.

Аналіз орнаментів мотиву «совиний лик». При дослідженні орнаментів постає необхідність у їх класифікації, тобто поділі на певні групи. Як уже зазначалось, для розрізнення таких груп трипільських орнаментів археологи ввели поняття «мотиву». Мотив – це повторювана одиниця (складова) орнаменту. Так, на рис. 1 повторюваною одиницею є пес і коло. Таких одиниць у цьому орнаменті чотири. Вони і є мотивом. Мотив (рапорт) є досить умовною одиницею, але він вносить певний порядок у розмаїття орнаментів і класифікація орнаментів за мотивами є значним кроком у їх пізнанні.

Предметом нашого аналізу є трипільський орнамент, якому надано назву «совиний лик» (рис. 6, Петрени. 1; іл. 13-1). Ця назва зумовлена тим, що два його кола («очі») і умовний «дзьоб» зверху надають йому вигляд сови. Однак така назва може ввести в оману. Вона, зокрема, не охоплює чіткої межі між орнаментами, що позначені термінами «совиний лик» і «лицьовий» мотив (рис 7, Сушківка, за Т. Пассек. Джерело: 1; іл. 12 – 7 а). І там, і там фігурує «лице», «лик», подібний до совиного. Можливо тому з їх розрізненням виникають проблеми. Так, Н. Бурдо, відома дослідниця ідеології трипільців, у статтях «Совиний лик» [2; 6] і «Лицьовий мотив» [3; 6] в «Енциклопедії трипільської цивілізації» наводить приклади цих орнаментів, які нічим не відрізняються один від одного. О. Годенко-Наконечна в статті за 2012 р. ще не бачила між ними різниці. Вона визначила лицьовий мотив як «зображення, що прочитується як умовний «лик сови» [4; 43]. А в дисертації (2017 р.) уже чітко відрізняє ці типи орнаментів. Різницю між ними вона вбачає в тому, що «лицьовий» мотив є метопною композицією, тобто є орнаментом, що вписаний у прямокутник, тоді як «совиний лик» не є метопною конструкцією» [4; 97].

Орнаментам «совиний лик» і «лицьовий» мотив справді властива подібність. На обох орнаментах присутні двійка «очей» і (часто) умовний «дзьоб» між ними. Є подібність і в тому, що ці орнаменти разом із верхньою частиною горщика надають композиції вигляд голови. Однак це суттєво відмінні

орнаменти і їх відмінність проявляються в наступному: 1) «Очі» і «дзьоб» у «лицьовому» мотиві (рис. 7) є верхньою частиною тричленної композиції, що вписана в метопу, тоді як орнамент «совиний лик» (рис. 6) фігурує як окреме утворення, що не входять в складну структуру; 2) орнаменту «совиний лик» властиві великі «очі», часто утворені з концентричних кіл або з кіл, у яких розміщений хрест чи інші фігури. Це свідчить про їх певне семантичне навантаження. В орнаменті ж під назвою «лицьовий» мотив очі мають вигляд відносно невеликих чорних круглих плям. У них відсутнє означене семантичне навантаження; 3) між очима орнаменту «совиний лик», крім верхнього кута-«дзьобу», який іноді відсутній, розміщена третя фігура, іноді антропоморфна, тоді як в орнаменті «лицьовий» мотив між очима міститься лише чорний «дзьоб». Наявність цієї третьої фігури в орнаменті «совиний лик» є найсуттєвішою відмінністю між цими орнаментами.

Враховуючи висловлені зауваження, розглянемо приклади орнаменту мотиву «совиний лик». На рис. 6 «очі» мають вигляд концентричних кіл. Коло з концентричними колами чи хрестом у середині (умовне «око») нами в ряді трипільських орнаментів «біжучої спіралі» [16] були ідентифіковані як середня (4) фаза Місяця. Як відзначалось, колом давні люди, як правило, позначали Сонце. Для того, щоб відрізнити Сонце від повного Місяця, вони вдавались до різних засобів, зокрема розміщували в колі концентричні кола. Виходячи з цього, в якості гіпотези можна прийняти положення, що «очі» (концентричні кола) в орнаменті рис. 6 позначають фази циклу місяця. Крім цих двох кіл і умовного «дзьобу» зверху, між ними розміщена фігура, що має вигляд трикутника з видовженим середнім кутом. В орнаментах «біжучої спіралі» такі трикутники дослідники називають «лієчками». Так, на нижній орнаментальній стрічці посудини (рис. 8, Більча Золоте Вертеб I етап СІ. Джерело: 14, іл. 18 – 5) внизу і вгорі зображені такі чорні «лієчки», від яких відходять волоти, що з'єднують їх із чорним колом між ними. Нами доведено [16], що чорні «лієчки» є символами 2 і 6 жіночих фаз місяця, а чорне коло – повний місяць – 4 фаза. З цього орнаменту випливає, що «лієчка» (темний трикутник) могла фігурувати як символ жіночої фази місяця. На рис. 6 ця середня фігурка має антропоморфну подібність, яку їй надає чорна кулька, що позначає умовну голову (Подібна кулька в орнаменті рис. 8 посудини з Більча Золотого фігурувала як позначення повного Місяця).

Розглянуте вище дає підставу для висновку, що орнамент «совині очі» (рис. 6) являє собою тричленну структуру, символи якої («очі» і «лієчка») в інших трипільських орнаментах, зокрема в орнаменті «біжуча спіраль», фігурували як позначення жіночих фаз Місяця. А якщо кульку і чорний трикутник («лієчку» розглядати як окремі символи, то тоді середній член структури постає як поєднання 4 і 8 фаз. Це відкриває перспективу тлумачення даного мотиву «совиний лик» як символіки, що передає три/чотиричленний цикл Місяця.

У більшості орнаментів мотиву «совиний лик» присутні лише символи, що позначають жіночі фази Місяця. Однак зустрічаються і такі, в яких наявні також символи чоловічих фаз. Таким є цей орнамент зі с. Стіна (рис. 9, Стіна IV, за Е.Штерном. Джерело: 4, іл. 21 – 7). Орнамент можна вважати типовим зразком мотиву «совиноного лику». Тут присутня двійка очей у вигляді концентричних кіл, брови-«дзьоб», позначені штрихами, а сама композиція має вигляд великої голови. Для інтерпретації цього орнаменту як циклу фаз Місяця необхідно з'ясувати значення фігури, розміщеної між двома «очима». Ця фігура нагадує косий хрест (верхні промені мають вигляд дуг). Хрест в архаїчній символіці є визнаним жіночим символом (Вважається, що він походить від перехрещення на грудях лямок від ніш, в яких жінки носили дітей за плечами). Якщо прийняти таку гіпотезу, то ця символіка постає як семичленна структура. Обабіч хреста (центральної фігури – 4 фаза) розміщені два малих місяці-серпиків, які, згідно з місяцями у семичленній структурі, відповідають чоловічим 3 і 5 фазам, «очі» – 2 і 6 фази і дві фігурки песиків за «очима» (їх хвостам і заднім ногам надано вигляд місяців-серпиків) символізують чоловічі 1 і 7 фази. Таким чином, символіка цього орнаменту цілком вкладається у семичленну структуру фаз Місяця. Тут чітко виділені три більші жіночі символи і чотири менші – чоловічі. Вони розташовані згідно з правилами цієї структури.

Два орнаменти мотиву «совиноного лику», що походять з Петрен (рис. 10. Джерело: 4, іл. 13 – 3) і (рис. 11. Джерело: 4, іл. 13 – 4) цікаві тим, що в них всі три символи – двійка «очей» і фігурка між ними з'єднані в одну композицію. Таке поєднання трійки елементів в одне ціле характерне для символів, що передають цикл Місяця. Цим підкреслюється те, що всі три елементи є жіночими фазами одного і того ж Місяця. Ймовірно звідси походять пізніші міфологічні образи трьох грецьких Гекат і Мойр, трьох римських Матрон, німецьких Норн, яких поєднує одне і те ж ім'я. В орнаменті (рис. 10) «очі» мають вигляд кругів з хрестом, в орнаменті рис. 11 – концентричних кіл. Хрест у колі швидше за все позначає присутність чотирьох жіночих фаз у циклі Місяця. Тут цей символ передає 2 і 6 фази цього світила. Концентричні круги позначають жіночі фази світила. В цьому орнаменті (рис. 11) вони фігурують як позначення 2 і 6 фаз. Що стосується середнього члена, то ним, на наш погляд, є ручка посудини. Ручка в трипільській символіці фігурувала як жіночий символ, оскільки між нею і

самим горщиком утворювалась фігура, що нагадувала коло – символ богині. Таким чином, в орнаментах цих посудин присутні три жіночі символи, що дає підставу вбачати в них позначення фаз Місяця. Про те, що дані орнаменти стосуються Місяця свідчить також зображення кількох псів над орнаментом рис. 11. На рис. 1 показано, що цими істотами позначали фази Місяця.

В орнаменті, що походить із поселення Стіна IV (рис. 12, за Т. Ткачуком. Джерело: 4, іл. 13-10) три кола також утворюють єдину композицію. В крайніх концентричних колах орнаменту привертають увагу «зіниці» – символи, які археологи назвали «лінзочками». На рис. 4 вони містяться у семичленній структурі, що передає цикл Місяця. Отже, є підстави розглядати ці кола як символ фаз місяця. До того ж білий простір з обох боків «зіниць» має форму місяців-серпиків. Це також свідчить про причетність «очей» до символіки Місяця. Середній символ також має вигляд кола, до того ж в ньому міститься ручка – жіночий символ. Є підстави думати, що ці три жіночі символи можуть позначати три фази Місяця.

Дві дуги протилежного спрямування можна бачити на цьому зразку мотиву «совиноного лику» на амфорі з Липчан (рис. 13. Липчани, етап СІ, за Ткачуком. Джерело: 12, іл. 15-1). Тут три жіночі символи зображені двома великими колами, утвореними з концентричних ліній і малим кругом, розміщеним по середині, що також утворений з концентричних ліній. Ця трійка ймовірно передає 2, 4 і 8 жіночі фази циклу місяця. Про ідентифікацію середнього кола як четвертої фази, що містить також 8 фазу, свідчать два місяці-серпики протилежного спрямування, розміщених у середині цього кола. Так трипільці зображали 8 фазу, що символізувала зникаючий і виникаючий місяці. В крайніх колах із концентричних ліній містяться кола, що, ймовірно, позначають «зіниці очей». В них розміщені місяці-серпики. Так, ймовірно, підкреслена приналежність «зіниць» до позначення фаз Місяця. Ймовірно творець орнаменту заклав у ньому й іншу інтерпретацію: три концентричні кола позначали жіночі фази, а чотири місяці-серпики – чоловічі фази. В такому випадку в орнаменті збережена кількість чоловічих і жіночих символів, але не дотримано порядку їх розташування (Таке іноді допускалось в архаїчній символіці.)

Наступні три орнаменти «совиноного лику» дещо відрізняються від попередніх. У них по горизонтальній лінії розташовані «очі», між якими замість символу 4 фази розміщені два кружечки. Над цими кружечками зверху і знизу (по вертикалі) розміщені символи, утворені з концентричних ліній.

Найпростіший зразок цього орнаменту походить з поселення Стіна IV (рис. 14. Джерело: 4; 184). Тут на горизонтальній лінії розміщені «очі», утворені з концентричних кіл. Між «очима» розміщені дві зірки. Зверху над зірками концентричними лініями утворений «дзьоб». Знизу під зірками розміщена фігура (також утворена концентричними лініями), що подібна до «носу». Концентричні лінії свідчать про жіночість цих середніх фігур. Виходячи з попередніх орнаментів «совиноного лику», вважаємо, що двійка очей і дві зірки між ними передають три жіночі фази Місяця. В цьому випадку 4 і 8 фази передані окремими фігурами. Що стосується вертикально розташованих символів, то гадаємо, що вони символізують жінку-богиню. (На орнаментах рис. 19-21 на місці середнього символу між «очима» розміщена жіноча фігурка). Можна допустити, що верхня і нижня вертикально розташовані фігури, що утворені з концентричних ліній, разом із двома середніми зірками символізують три частини Тіла Богині: «дзьоб» – голова, дві зірки – груди, нижня фігура – сідниці.

Подібний по структурі орнамент присутній і на посудині з поселення Старі Бадражі (рис. 15, за В.Маркевичем. Джерело: 17, іл. 13-11). У ньому горизонтальний ряд утворений з двох великих концентричних овалів, в кожному з яких розміщені кола-«очі» зі змієюю над ними та двох білих кіл між ними, що аналогічні зіркам з орнаменту рис. 14. Цей ряд посередині перетинається вертикальним рядом – верхньою і нижньою фігурами, – що також утворені з концентричних ліній. Концентричність ліній у фігур горизонтального і вертикального рядів свідчить про їх жіночість. Круги-«очі» ймовірно є символами 2 і 6 фаз Місяця. Це підкреслюють і змійки – символи Місяця, що розміщені над ними. Між «очима» зображені два менші білі кола. Вони входять у простір, окреслений великими овалами з концентричних ліній. Це дає підставу вбачати в них 4 жіночу фазу місяця. Її поділ на два круги ймовірно передає суміщення її з восьмою фазою. Таким чином, горизонтальний ряд символів дещо умовно можна розглядати як трійку символів, що передає жіночі фази циклу місяця.

Вертикальні фігури з концентричних ліній, як і у випадку рис. 14, інтерпретуємо як три символи жінки-богині. В такому випадку верхня фігура символізує голову (Ця фігура нагадує горло вази, що символізує шию і голову жінки, коли на вазі моделюють жінку-богиню). Два менші білі кола нижче символізують груди, нижній овал – сідниці.

Окремо слід зупинитися на образі зміїнок, що зображені вище очей. Дослідниця архаїчної європейської символіки М. Гімбутас відзначила асоціативний зв'язок зміїв і очей на трипільсько-кукутенських керамічних речах. «Асоціація очей зі зміями і передавання очей за допомогою зміїних кілець, – відзначає вона, – були поширеним феноменом як у південно-східній, так і в західній Європі... Магічна спорідненість зміїв і очей мистецьки зображена на вазах Кукутені раннього періоду IV

тисячоліття до н. е...» [15; 58]. Однак ланка, що поєднує зміїв і очей, залишається для дослідниці таємницею. Вона не бачить того, що очі часто фігурують як символ Місяця. А зв'язок Місяця і зміїв пронизує всю трипільську символіку. В його основі лежать той факт, що змії подібно місяцю оновлюється, скидаючи стару шкіру. Так вважає більшість дослідників. Більше схиляємось до думки, що давні люди зображали 4 і 8 фази зигзагом-змієюю (рис. 2), що і привело до ототожнення Місяця і зміїв.

Орнамент на посудині з цього ж поселення (рис. 16, Старі Бадражі, за В. Макаревичем. Джерело: 4, іл. 30 – 10) дещо подібний до уже розглянутих. На відміну від попередніх тут, крім «совиноного лику», що розміщений на верхній частині посудини, присутній також інший орнамент на нижній частині. В даному дослідженні обмежуємось аналізом «совиноного лику». В цьому варіанті, як і на попередньому, суміщено символи по горизонталі і по вертикалі. По горизонталі розміщені два великих концентричних овали, які містять чотири символи: двійку великих очей (концентричні кола, розміщені навколо ручок по боках орнаменту), і двійку менших кіл, що містяться ближче до центру. Якщо йти за попереднім орнаментом, то ці менші кружки позначають 4 і 8 фази місяця (дві фази, що з'єднуються в одиницю). По вертикалі верхній овал по ідеї символізує голову богині, два менші круги з горизонтального ряду – груди, а нижній овал – сідниці. У верхньому овалі міститься «лінзочка», а в нижньому – змійка. Обидва символи мають відношення до місяця. Варто відзначити таку деталь: великі горизонтальні овали, в яких містяться кружечки-груди, не закриті один від одного. Це зумовлено тим, що кружечки, які по горизонталі фігурують як фази 4 і 8, а по вертикалі як груди, не слід розглядати як окремі одиниці. Вони є «роздвоєною одиницею», або двійкою, згорнутою в одиницю. Таким способом давні «теологи», на нашу думку, поєднували два феномени – двійку грудей богині і 4 та 8 фази місяця. Позначенням одними і тими ж символами 4 і 8 фаз Місяця і двійки грудей жінки – богині в орнаментах рис. 14-16 давні «теологи» ймовірно прагнули підкреслити, що Богиня тотожна з Місяцем.

До мотиву «совиний лик» дослідники відносять і дещо незвичний орнамент на горщику з Крутобородинець (рис. 17, за В.Хвойкою. Джерело: 5; 211). Орнамент утворений з трьох круглих смуг, з яких менші вписані в більші. Найменша смуга з семи концентричних дуг розташована у середині кола, тобто у верхній частині посудини. Сім концентричних дуг ймовірно символізують сім планетних сфер. Під ними на смузі зображені тварини – сфера життя. Нижче під зубцями, що, ймовірно, позначають поверхню землі, розташована сфера підземелля. В цій сфері розміщені чотири кола з концентричних ліній, які дослідники ідентифікують як «очі сови». Ці кола перемежовані кутами-«дзьобами», що також утворені з концентричних ліній. Таке розміщення кіл («очей сови») на нижній смузі, яку ідентифікуємо як сферу підземелля, відрізняє цей орнамент від усіх попередніх, в яких «очі» і супутні символи часто займали весь простір верхньої частини посудини. Очевидно, що в попередніх орнаментах «совиний лик» розміщений на небесній сфері, тоді як цей орнамент розміщений у сфері підземелля. Якщо прийняти таку гіпотезу, то виникає питання, що він позначав на цій сфері? Відповідь ймовірно полягає в тому, що підземелля космосу корелювало з сідницями (дітородним органом) Богині, що втілювала космос (Небеса корелювали з головою Богині, а сфера життя з грудьми і животом). В такому випадку місячним циклом позначено підземелля і фізіологічний цикл Богині. Ймовірно зображенням орнаменту «совиний лик» на верхній частині посуду (сфера небес) і у сфері підземелля трипільці хотіли підкреслити, що Місяць як богиня Неба і Місяць як богиня підземелля є однією і тією ж богинею. Для розрізнення чоловічих і жіночих символів орнаменту важливо підкреслити, що між «очима» і «дзьобами» присутні білі овали (Білими фігурами трипільці, як правило, позначали символи чоловічих фаз Місяця). Виходячи з цього, а також із концентричності інших фігур, можна твердити, що овали позначали фази богів, а інші фігури – фази богинь. При цьому «дзьоб» фігурує як богиня 4 фази, а два круги символізують 2 і 6 фази. Білі овали, розміщені обабіч 4 фази, символізують 3 і 5 фази і два на периферії структури – 1 і 7 фази. Якщо врахувати, що «дзьобів» у орнаменті чотири, то по ідеї вони повинні утворювати чотири сімки – 28 денний цикл місяця. Однак символів у орнаменті лише 16. Скорочення компенсується круговим розміщенням символів, завдяки якому символи однієї сімки включається в іншу сімку. Внаслідок цього 28-денний цикл передається за допомогою 16 символів.

Ми розглянули декілька прикладів орнаменту, який класифіковано як «совине око». Наведено низку аргументів, які підсилюють гіпотезу, за якою цей орнамент передає три-або семичленну структуру фаз циклу Місяця. При аналізі цих орнаментів акцентовано увагу на присутність між «очима» середнього символу, який, на думку автора, позначав 4 жіночу фазу місяця.

Про правомірність такої ідентифікації середнього символу свідчать орнаменти, в яких, крім «очей», що подібні до попередніх орнаментів, на місці середнього символу зображено жінку-богиню. Таким, зокрема, є цей орнамент на горщику з с. Бернашівка (рис. 18, колекція Вінницького обласного краєзнавчого музею, м.Вінниця. Джерело: 4, іл. 16 -17). Він утворений з двох концентричних кругів по боках, яким надано вигляд «очей», а також «дзьобу» зверху. За цими ознаками він цілком підпадає під правила орнаменту «совиний лик». Однак тут між «очима», замість середнього символу, зображено жіночу фігурку.

Через це дослідники, зокрема О.Годенко-Наконечна, відносять його до орнаментів з антропоморфними мотивами. Суто формально це справедливо. Однак двійка «очей» і «дзьоб» зверху дає підставу віднести його і до мотиву «совиний лик». Більше того, приєднання його до цього мотиву відкриває перспективу для тлумачення деяких його символів. Наявність жіночої фігурки в цьому орнаменті на місці середнього символу дає підставу вважати, що цей символ в інших орнаментах «совиному лику» позначає жінку-богиню. Раніше ми аргументували це допущення місцем символу у структурі і концентричності ліній, з яких утворені фігури цього середнього символу. Даний орнамент підсилює це допущення самою жіночою фігуркою. Він також підтвердив наше допущення, за яким композиції символів між «очима» у двох орнаментах зі Старих Бадражів (рис. 15, 16) передають образ богині.

Орнамент (рис. 18) цікавий ще однією деталлю: від жіночої фігурки вниз відходить лінія, до якої приєднаний трикутник (знак «чирви»?). Цей трикутник з'єднаний з фігуркою, але не входить до її складу, тобто, він є чимось особливим. Виходячи з положення про роздвоєння середньої фігури, можна допустити, що цей трикутник і жіноча фігурка символізують 4 і 8 фази місяця. Запропонована інтерпретація приваблює тим, що незвична деталь орнаменту набуває свого сенсу.

Двійка умовних очей разом із контуром горщика надають цьому та ряду інших орнаментів вигляд Великої голови. У зв'язку з цим виникає питання, як ідентифікувати цей образ голови? На думку вітчизняного археолога В. Даниленка він «об'єднує в собі функції як небесної так і хтонічної богині» [7; 27]. Правда, з його аналізу випливає, що він під цим образом розуміє не так богиню з «совиного лику», як богиню зі спорідненого з ним орнаменту «лицьовий» мотив.

На наш погляд, оскільки цей орнамент («очі» і середній символ – жіноча фігурка) передає цикл Місяця, то, слід гадати, що за Головою приховується сама Богиня-Місяць. До цього слід додати, що ймовірно у даному випадку Богиня-Місяць фігурує як Богиня Неба, оскільки її зображали на верхній частині посудини, що символізувала Небо.

Антропоморфні фігурки присутні і в цих двох орнаментах мотиву «совиний лик» (рис 19, 20, Софія VIII, за В. Бікбаєвим. Джерело: 4, іл. 16-19 та іл. 16-18). Орнамент (рис. 19) являє собою тричленну структуру, утворену з двох бокових концентричних кругів-«очей» та середнього концентричного кола, на якому розміщена жіноча фігурка. У бокових кругах зображені прямі хрести. І концентричність кругів і хрест у кругові є символами жіночих фаз місяця. В середньому колі з лівого боку розміщено половину (?) чорного кружка. Якщо така ж половина присутня з правого боку, то вони можуть бути символами Місяця на переході. За такої інтерпретації це нижнє коло символізує 8 фазу (зникаючого і виникаючого Місяця), а жіноча фігурка на кругові символізує повний місяць (4 фази). Цей орнамент чіткіше, ніж попередній, демонструє той факт, що середній символ поєднує дві фази. Слід відзначити, що йому не властивий «дзьоб» і він не має вигляду голови.

Орнамент (рис. 20) дещо відрізняється від попереднього. Йому властиві два великих концентричних кола («очі» – 2 і 6 фази) і середня жіноча фігурка (4 фаза). Однак тут відсутнє коло під ногами, що символізував 8 фазу. Можна допустити, що до подвоєння 4 і 8 фаз у цьому орнаменті має відношення зображена вище голова з очима. Ця голова відрізняється від інших голів орнаменту «совиний лик». Ті голови охоплюють весь орнамент, їх очима є концентричні кола, що позначають 2 і 6 фази Місяця. У голови цього орнаменту свої окремі маленькі очі. Крім цього сама фігура голови окреслена (утворена?) руками жінки-богині, що розміщена нижче. Ця «залежність» голови від нижчої фігурки дає підставу вважати, що таким способом показано двох богинь (4 і 8 фаз).

У цьому орнаменті з обох боків жіночої фігурки розміщені пєсики у вигляді місяців-серпів. Ймовірно так позначені 3 і 5 чоловічі фази Місяця. Можливо на орнаменті присутні і символи, що позначають 1 і 7 фази, але на рисунку в даній проекції посудини вони не видимі. Ймовірно вони позначені за крайніми колами. За такого допущення двійка очей, жіноча фігурка і чотири пєсики складають семичленну структуру циклу Місяця.

Ми розглянули ряд орнаментів мотиву «совиний лик», що зображені на керамічних виробках культури Кукутені-Трипілья. Ці орнаменти були ідентифіковані нами як три або сім символів, що передають цикл Місяця. Додатковим аргументом для такого висновку було подвоєння середнього символу. Крім зображення у вигляді орнаментів, ідея «совиного лику», на нашу думку, відображена також на голівках жіночих статуеток трипільців.

Дископодібні голівки жіночих статуеток трипільців і орнамент «совиний лик». Оскільки орнамент «совиний лик» пов'язаний з небом (його розміщували на верхній частині посуду) і його «очі» були складовою голови, у дослідників закономірно виникає питання, чи не присутня символіка (ідея, міфологія) мотиву «совиний лик» на голівках жіночих статуеток трипільців?

Представники трипільської культури залишили широке розмаїття жіночих статуеток. Нашу увагу привернули стоячі фігурки, головам яких творці надавали форму диску. Про їх поширення Н.

Бурдо [1; 373] зазначає: «Традиційні для Трипілья стоячі фігурки з дископодібними голівками присутні на пам'ятниках усіх типів, крім усатівського». Отже, йдеться про досить поширений тип фігурок. Голова у формі диску і двійка порівняно великих очей з виразним носом-«дзьобом» дають підставу вбачати за ними втілення богині «совиноного лику», тобто богині Місяця.

Розглянемо аргументи, що підсилюють цю ідею. Насамперед про втілення Місяця свідчить дископодібна форма голови. Прийнято вважати, що кругла голівка фігурок зумовлена тим, що вони передають «лик» сови. Ми ж, виходячи з інтерпретації орнаменту «совиноного лику» як циклу Місяця, пропонуємо поглянути на форму і символіку дископодібних голівок як на таких, що символізують місяць. Теоретично запропоновану думку можна заснувати на тому, що в трипільській орнаментіці панує ідея Богині Місяця. Вона повинна була якимось чином відобразитись і в антропоморфних фігурках. Сова не могла відігравати в міфології давніх людей ролі, подібної до місяця. Крім теоретичних міркувань, існують факти, з яких випливає, що дископодібні голівки відображають Місяць. Про ототожнення обличчя жінки з Місяцем свідчать казки і поезія Південного Сходу, в яких усталеним епітетом жінки-красуні є слово «місяцеподібна» (луннолика – російською мовою). Його побутування в різних мовах цього регіону свідчить про те, що порівняння круглості обличчя жінки і Місяця має глибокі міфологічні корені.

Про те, що дископодібна форма голів трипільських фігурок символізує Місяць, свідчить ряд символів, присутніх на образах цих голів. Так, на голівці (рис. 21 [3; 61] по краях півкіл обличчя фігурки нанесені позначки (дірочки). Їх кількість $14+14=28$. Це вагомий аргумент для ідентифікації півкіл із місяцем. Правда, на зображеннях інших голівок кількість таких дірочок, як правило, менша. Однак зображені вони однаково – по краях півкіл. На наш погляд, головна роль півкіл, що утворюють ці дірочки, полягала в тому, щоб символізувати 1 і 7 фази місяця. В цьому випадку кількість дірочок ролі не відіграє. Як буде показано далі, символи голівок передавали цикл фаз місяця: дірочки по краях (на умовних вухах) – 1 і 7 фази, очі – 2 і 6 фази, «надбудови» над носом – 4 фаза. Символи 3 і 5 фаз відсутні.

Жіночі фази циклу Місяця могли символізувати і чотири дірочки на дископодібних голівках деяких фігурок. Такими, зокрема, є ці фігурки з поселення Стіна (рис. 22, за М.Л. Макаревичем. Джерело: 1, т. 1; 374). Розкриття їх значення очевидно слід шукати у восьмичленній структурі циклу фаз Місяця. Як було показано на рис. 1-3, трипільці ділили цикл місяця на вісім фаз (чотири чоловічих і чотири жіночих). Такий поділ зображали по колу. Оскільки чоловічими символами могли нехтувати, то восьмичленна структура ставала чотиричленною. Ці чотири дірочки і є, на нашу думку, символами чотирьох жіночих фаз. Прикметно те, що розмір дірочок верхньої пари («очей»?) і нижньої пари однаковий. Це свідчить про рівність їх статусу. Оскільки «очі» фігурували як 2 і 6 фази місяця, то слід гадати, що дві нижні дірочки символізують 4 і 8 фази. Розглянуті приклади (круглість голівок, 28 дірочок на голівці та 4 дірочки на голівках) дають підставу вважати, що дископодібна голова фігурок трипільців символізувала місяць.

Висловлена теза підсилюється й іншими аргументами. Про те, що дископодібні голови передавали Місяць, свідчить також присутність на деяких головах символу, що ймовірно передає середню (четверту) фазу Місяця. За 2 і 6 фази, як і в орнаменті «совиний лик», трипільці приймали очі. Тому вони і позначені такими виразними дірочками. Труднощі виникли з передачею середньої 4 фази, що символізувала повний Місяць. По ідеї, символ, що позначав повний Місяць, за розміром мав бути більшим за очі. А на обличчі не було органу, який би підходив на цю роль. Рот розміщувався внизу, а ніс не був круглий. Тому творцям фігурок приходилось вдаватись до різних хитрощів. Так, на фігурці з Паволочі (рис. 23) [5; 122 б] крім двійки очей, що по ідеї символізують 2 і 6 фази, зображена дірка на чолі (Вона розміщена вище очей, але між ними). На сучасний погляд, така дірка спотворює голову, якщо ж дивитись на неї крізь призму сакрального канону трипільців, то вона передавала фазу повного місяця. Тому вона й більша за очі, які, до речі, зображені у формі півмісяців, тобто мають той вигляд, який притаманний Місяцеві в 2 і 6 фази. На цьому артефакті варто уваги і те, що групи дірочок зображені на умовних вухах, тобто обабіч очей (2 і 6 фаз). Це підтверджує висловлену раніше думку, що вони символізували 1 і 7 фази.

Можна допустити, що середня (4) фаза Місяця прихована також за умовним «каптуром» («капюшоном»), що іноді трипільці зображали над дископодібними голівками (рис. 24, Костешт IV) [5; 122 в]. На деяких статуетках цей «каптур» органічно переходив у ніс, вклинювався між очі. Ймовірно таким способом виражали думку, що він є символом повного місяця (4 фаза).

Підсумовуючи розгляд трипільських фігурок із дископодібними голівками, можна зробити висновок, що в них закодована та ж ідея, що притаманна мотиву «совиний лик» – зображення місячного циклу. Семи/тричленні структури орнаментів (очі і середня фігура) «совиноного лику» збігаються з подібними структурами на голівках. Оскільки голова в міфології давніх людей символізувала небо, то зображення місячного циклу на небі очевидно передавало ідею, за якою Богиня Місяця була Богинею Неба.

Нами розглянуто ряд прикладів орнаменту «совиний лик» і споріднену з ним символіку на

дископодібних жіночих голівках. І хоча це не вичерпний аналіз, він дає підстави для гіпотетичного висновку, згідно з яким за символами цього орнаменту приховуються фази (насамперед, три жіночі фази) циклу Місяця. Вагомим аргументом для такого висновку є наявність в даних орнаментах середнього символу – фігури з концентричних ліній або образу жінки богині. Цей висновок підсилюється тим, що середня фігура орнаменту часто утворена з двох символів, що, згідно з нашою гіпотезою, передають поєднання двох фаз (4 і 8).

Оскільки за мотивом «совиний лик» приховується певне загальне міфологічне уявлення (про що свідчить його повторюваність), то можна допустити, що він був присутній і в інших енеолітичних культурах, споріднених з культурою Кукутені-Трипілля. На нашу думку, свідченням такої «транскультурності» цього мотиву є орнамент на чаші, що походить із Кносу (рис. 25 XIV ст. до н. е. [15; 198]. Це артефакт крито-мікенської культури (3000-1000 до н. е.). Цю культуру вчені вважають останнім острівцем культури перших землеробів Давньої Європи, до якої належала і трипільська культура. Звідси випливає, що міфологія мікенців могла бути споріднена з міфологією трипільців. У них, як і в трипільців, панував культ Богині. Про те, що цією богинею могла бути Богиня, що втілювала Місяць, свідчить лабрис (рис. 26) [2; рис. 323 – 2] – поширений артефакт цієї культури. Він являв собою сокиру з двома лезами, спрямованими в протилежні боки. Його також часто зображали на речах. Дослідники, зокрема М. Гімбутас вбачають у лабрисі образ Богині-метелика. «Подвійна сокира бронзового віку була оригінальною, подібною до пісочного годинника Богинею смерті і регенерації», пише вона [8; 273]. Еліфанією цієї Богині був, на її думку, метелик, який є «втіленням принципу трансформації» (ibid). Дослідниця, на нашу думку, вірно відзначила притаманність лабрису принципу трансформації, однак корені його слід шукати не у метелику, а в Богині, що втілює Місяць, зміна фаз якого по симетрії подібна до лабрису. Символіка цього артефакту цілком вкладається у семичленну структуру. Кружок (умовна голівка із зубцями) і ланцюжок ромбів нижче символізує Богиню і передає повний місяць (4 фазу). Коло позначене зубцями для того, щоб відрізнити місяць від сонця, яке зображали у вигляді кола. Походження зубців, ймовірно, зумовлене тим, що молодий і старий місяці давні землероби називали серпом, звідси і зубці на місяці-колі. Два леза з обох боків – 2 і 6 жіночі фази, вузькі смуги навколо лез – 1 і 7 чоловічі фази і руки Богині (прийнятий чоловічий символ) позначають 3 і 5 фази. Поширення лабрису у крито-мікенській культурі є вагомим аргументом для висновку про панування культу Богині Місяця в цій культурі.

Орнамент чаші з Кносу також дає підстави вважати, що панівною Богинею цієї культури була Богиня-Місяць. По вертикалі на чаші зображено три широкі смуги, які, ймовірно, символізують жіночі сфери космосу – підземелля (нижня біла широка смуга), сфера життя (середня біла смуга) і небеса (смуга, на якій зображено орнамент). Сферам космосу відповідають сідниці, живіт і голова Богині. Верхня смуга, на якій міститься орнамент, символізує небеса і голову Богині. Очевидно, що голова Богині і зображена на цьому орнаменті. Відзначимо, що орнамент «совиний лик» також як правило розміщувався на верхній смузі посудин (тобто стосувався небес) і мав вигляд голови. В цьому можна вбачати подібність між трипільськими орнаментами «совиний лик» і орнаментом з Кносу. По горизонталі останній утворений з трьох фігур-пташок, дві крайні з яких позначають «очі». Ці три фігури цілком відповідають мотиву «совиний лик», в якому двома крайніми жіночими символами були «очі» (концентричні круги). Присутність фігур пташок на чаші з Кносу також споріднює цей орнамент з «совиним ликом», в якому фігурує «дзьоб», що разом з «очима» надає йому вигляд «сови». Пташки на чаші з Кносу очевидно є трьома символами, що передають жіночі фази циклу Місяця. Про це свідчить зображення середньої пташки. Якщо образи двох крайніх пташок-очей зумовлені будовою обличчя, то середня пташка позбавлена такої підстави. Її присутність зумовлена логікою міфу, згідно з якою місячний цикл передавався трьома жіночими символами. Іще один аргумент для вбачання за символікою орнаменту чаші місячного циклу є S-подібні смуги, що відривають пташки зі свого тіла. (Це відривання яскраво зображено на прикладі правої пташки). S-подібний символ постійний супутник в орнаментах трипільців при зображенні циклу Місяця. Те, що даний орнамент, як і подібні до нього трипільські орнаменти «совиноного лику», імітують голову, те, що в ньому, як і в «совиному лику» присутній середній символ, що виходив за рамки природньої будови обличчя, а також присутність там і там S-символу дає підставу вбачати за обома орнаментами один і той же мотив «совиний лик», тобто символіку, що передає три- і семичленні фази циклу місяця та божеств, що їх втілювали.

Враховуючи спільну міфологічну основу цих орнаментів, можна спробувати перенести деякі приховані смисли, що, на нашу думку, властиві орнаменту чаші з Кносу, на трипільські орнаменти «совиний лик». Йдеться про феномен *відривання пташками смужок* зі свого тіла. Якщо пригледіться до нижньої частини тіла пташок, то можна побачити, що вона по формі нагадує яйце, утворене з ряду смуг. Смуги чорних ліній чергуються зі смугами, що мають вигляд драбинок. Такі ж смуги-драбинки у вигляді S-символів крайні пташки уже відірвали від свого тіла. Для інтерпретації цього феномену варто зазначити, що драбинками трипільці часто позначали чоловічі сфери космосу. Якщо прийняти це значення, а в тілі-

яйці, крім смуг-драбинок (символів чоловічих сфер), присутні й суцільні темні смуги (очевидно символи жіночих сфер), то можна допустити, що за смужками «яєць» приховуються сфери космосу. Якщо тіло-яйце пташок містить космос у зародку, то відривання пташками смужок від свого тіла можна інтерпретувати як акти світотворення (Це, зрештою, перегукується з ідеєю творення світу з яйця). Оскільки ці пташки втілюють Богиню-Місяць, то в якості гіпотези можна висловити думку, що у трипільців і можливо в міфології всіх енеолітичних середземноморських культур *Богиня-Місяць була деміургом*. Отже, три жіночі божества-пташки – іпостасі Богині-Місяця, що присутні на чаші, можна розглядати як творців світу.

Чаша з Кносу – це аналог світового дерева, вона як і дерево передає три сфери космосу. Три пташки розміщені на сфері небес, тобто на кроні дерева. Виходячи з цього, цікаво порівняти ідею творення світу, що прихована в орнаменті чаші, з ідеєю світотворення в українській народній колядці «Ой як то ще було із нащада світа». В одному з її варіантів значиться:

«Ой як то ще було із нащада Світа.
 Радуйтеся! Ой радуйтеся люде,
 що вже Світ народився.
 Ой як ще не було ні Землі ні Неба,
 а що тільки було та Синєє Море
 А посеред Моря та Зелений Явір
 А на Явороньку три Синії Птахи
 Три Синії Птахи та Радоньку радять
 Та Радоньку радять як Світ заснувати
 Тай пірнули птахи в Світові Глибини».

Із глибин вони почергово винесли Красен Камінь, з якого постало ясне Сонце, Золоту Павутинку, з якої утворилась Ясна Твердь Небесна, зі Синього Срібен-Каменя утворився Білесенький Місяць, із Золотого Пісочка Дрібні Звіздочки, з Темного Мулу Чорна Землиця. «Тай зросли на Землі Жито і Пшениця і всяка Пашниця» («Ой як то ще було із нащада світа». – Вікіпедія: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>).

Якщо допустити, що орнамент «совиний лик» має спільну міфологічну основу з орнаментом чаші з Кносу, то тоді стає зрозумілим поєднання трипільцями пташиного мотиву («дзобу») з трьома богинями, що втілювали три жіночі фази Місяця. Можливо, що і в трипільців ці три богині були деміургами трьох сфер космосу (підземелля, сфери життя і небес). За такого допущення не виключається, що сюжет цієї української колядки має глибокі корені, що можуть опосередковано сягати трипільських часів.

Усебічний аналіз мотиву «совиний лик» передбачає також дослідження його наявності у традиційних народних орнаментах. Таке дослідження показало, що в українській орнаментіці цей мотив не поширений. Автор знайшов лише один рушник із Поділля (рис. 27, с. Стіна, середина ХХ ст.) [6; 96], який можна ідентифікувати як «совиний лик» (Що стосується орнаментики народів Середземномор'я, то вона іще потребує дослідження). На рушнику з Поділля мотивом (чи рапортом) орнаменту є тричленна структура, в центрі якої зображено антропоморфну фігурку з піднятими руками. Варто зазначити, що в орнаменті акцент зроблено на *голові*, вона має вигляд великого круга, утвореного з концентричних кіл (Ідея голови присутня у більшості орнаментів «совиноного лику»). Внизу від центральної фігурки відходять смуги, на кінцях яких зображені круги, що мають вигляд зменшеної голови і разом із цим нагадують «очі» з «совиноного лику». Це тричленна структура. Тотожність бокових кругів і голови фігурки символізує спорідненість цієї трійки. Про це ж свідчить і нижня смуга, що з'єднує структуру в єдине ціле. Цю спорідненість можна трактувати як єдність трьох жіночих фаз циклу Місяця. Умовні руки аналогічні рукам із зображення лабрису (рис. 26) з крито-мікенської культури. В обох випадках вони позначають 3 і 5 чоловічі фази нічного світила. За нашою гадкою, даний орнамент є дещо трансформованим орнаментом мотиву «совине око» з рис. 18-20, в якому присутні жіночі фігурки, що зображені між двома «очима».

Цікаво те, що на поселенні поблизу с. Стіна, звідки походить цей рушник, археологи знайшли аж два артефакти з орнаментом «совине око» (рис. 12, 14) і три фігурки з дископодібними голівками (рис. 22). Ми далекі від того, щоб стверджувати безпосередню спадковість між трипільськими і подільськими орнаментами, але той факт, що рушник із таким орнаментом зберігся лише в одному селі, на полі якого знайдено ряд трипільських артефактів із подібним орнаментом, мимоволі нав'язує думку про спадкоємність.

Присутність орнаменту «совине око» на чаші з Кносу та подільському рушнику з с. Стіна свідчить про те, що він набув статус мотиву, який, умовно кажучи, подолав часові межі.

Висновки. Приступаючи до аналізу орнаменту з мотивом «совиний лик», автор уже провів дослідження ряду мотивів трипільських орнаментів. На основі того дослідження зроблено висновок, що за ними приховується пантеон із восьми божеств, який втілює вісім фаз Місяця. Цей висновок ліг в основу гіпотези, згідно з якою Місяць, цикл якого вкладався у восьми- і семичленні структури, є

домінуючою ідеєю всіх трипільських орнаментів. Мотив «совиний лик» досліджувався уже під кутом зору цієї ідеї. Проведений аналіз низки зразків цього орнаменту, а також символіки дископодібних голівок антропоморфних фігурок показав, що вони вкладаються у семи- тричленні структури, що передають цикл Місяця. Вагомим аргументом для такого висновку було те, що у середньому членові структури спостерігалось подвоєння двох символів (збіг 4 і 8 фаз). Виходячи того, що орнамент «совиний лик» входить у композицію, яка конституює небо (голову Богині), можна допустити, що цей орнамент втілює ідею, за якою Богиня-Місяць була Богинею Неба.

Визначення семантики мотиву «совиний лик» є ще одним кроком для проникнення в духовний світ трипільців. Воно може бути ключем до розгадки семантики інших трипільських орнаментів, а також може слугувати для проникнення в семантику орнаментів споріднених із трипільцям археологічних культур, а також традиційних народних орнаментів.

Рисунки подані за джерелами

1. Годенко-Наконечна О. П. Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості: дис... канд. миств. Київ, 2017 (рис. 2, 6, 7, 9-12, 15, 16, 18-20).
2. Голан А. Миф и символ. (2-е изд.). Москва : Русслит, 1994 (рис. 26).
3. Енциклопедія трипільської цивілізації [редкол. : Л. Новохатько (гол.), М. Сенченко, Т. Іжевська, С. Тарута та ін.] / Ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка. Київ : Укрполіграфмедіа, 2004 (а). Т. 1 (рис. 22).
4. Енциклопедія трипільської цивілізації [редкол. : Л. Новохатько (гол.), М. Сенченко, Т. Іжевська, С. Тарута та ін.] / Ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка. Київ : Укрполіграфмедіа, 2004 (б). Т. 2, кн. 2 (рис. 3, 21).
5. Мицик В. Ф. Священна країна хліборобів. Київ : Такі справи, 2006. 262 с. (рис. 4, 5, 14, 17, 23, 24).
6. Причепій Є., Причепій Т. Вишивка Східного Поділля. Київ : Родовід, 2020 (рис. 27).
7. Ткачук Т. Знак неба/верх – місяць на мальованій кераміці трипільця-кукутені. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: зб. наук. пр.* Львів : Ін-т прикладних проблем механіки і математики ім. Я.С. Підстригача НАН України, 2014. 767 с. (рис. 8, 13).
8. Gimbutas M. The Language of Goddess (1st edition). New York : Thames & Hudson, 2001. (рис.1, 25)

Figures are listed by source

1. Gimbutas, M. (2001). The Language of Goddess. (1st edition). New York: Thames & Hudson (rys.1, 25).
2. Golan A. (1994). Mif i simvol. (2-e izd.). Moskva : Russlit (rys.26)
3. Hodenko-Nakonechna O.P. (2017) Trypilska ornamtyka:typolohizatsiia, interpretatsiia, semantychni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva, Kyiv. (rys. 2, 6, 7, 9, 10- 12, 15, 16, 18-20)
4. Entsyclopedia trypilskoï tsyvilizatsii (2004a) [redkol.: L. M. Novokhatko (holova), M. I. Senchenko, T. I. Izhevsk, S. O. Taruta ta in.]. – K.: Ukrpolihrafmedia. – T. 1 / Red. S. Liashka, N. Burdo, M. Videika. (rys. 22)
5. Entsyclopedia trypilskoï tsyvilizatsii (2004b) [redkol.: L. M. Novokhatko (holova), M. I. Senchenko, T. I. Izhevsk, S. O. Taruta ta in.]. – K.: Ukrpolihrafmedia. – T. 2 kn. 2 / Red. S. Liashka, N. Burdo, M. Videika. (rys. 3, 21)
6. Mytsyk V.F. (2006) Sviashchenna kraina khliborobiv. Kyiv, Takі spravy, – 262 s. (rys. 4, 5, 8, 14, 17, 23, 24).
7. Prychepii Ye., Prychepii T. (2020) Vyshyvka Shkhdnoho Podillia. Kyiv, Rodovid (rys.26)
8. Tkachuk T. (2014) Znak neba/verkh – misiats na malovaniі keramitsi trypillia-kukuteni. – Ukrainске небо. Studii nad istoriіeu astronomii v Ukraini. (Zb.nauk.prats, Lviv: Instytut prykladnykh problem mekhaniky i matematyky im. Ya.S.Pidstryhacha NAN Ukrainy. – 767 s. (rys. 8, 13)

Список використаної літератури:

1. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації. *Енциклопедія трипільської цивілізації* [редкол. : Л. Новохатько (гол.), М. Сенченко, Т. Іжевська, С. Тарута та ін.] / Ред. М. Відейка, Н. Бурдо. Київ : Укрполіграфмедіа, 2004 (т. 1). С. 285-286.
2. Бурдо Н. Совиний лик. *Енциклопедія трипільської цивілізації* [редкол. : Л. Новохатько (гол.), М. Сенченко, Т. Іжевська, С. Тарута та ін.] / Ред. М. Відейка, Н. Бурдо. Київ : Укрполіграфмедіа, 2004. Т. 2, кн. 1. С. 285-286.
3. Бурдо Н. Лицьовий мотив. *Енциклопедія трипільської цивілізації* [редкол. : Л. Новохатько (гол.), М. Сенченко, Т. Іжевська, С. Тарута та ін.] / Ред. М. Відейка, Н. Бурдо. Київ : Укрполіграфмедіа, 2004. С. 299 (в).
4. Годенко-Наконечна О. П. Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості: дис.... канд. миств. Київ, 2017.
5. Годенко-Наконечна О. П. Композиційні особливості трипільсько-кукутенської абстрактно-геометричної орнаментики (типологія та стилістика основних композиційних схем). *Студії мистецтвознавчі. Ч. 4 (40). Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. К.Б. С. 41-52.
6. Голан А. Миф и символ / 2-е изд, Москва : Русслит, 1994.
7. Даниленко В. Н. Космогонія первобытного общества / В. Н. Даниленко. *Начала цивилизации*. Екатеринбург : Деловая книга; Москва : Раритет, 1999. С. 3-216.
8. Овчинников Е. В. Розписна кераміка канівської групи кукутен-трипільця. *Археологія*, 2012. № 1.
9. «Ой як то ще було із нащада світа». *Вікіпедія*: <https://uk.wikipedia.org/wik>
10. Причепій Є. Богиня-Місяць у восьмичленній структурі орнаментів на мисках Трипільця. *Українська*

культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Вип. 47. Рівне : РДГУ, 2023. С. 315-326. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.715>.

11. Причепій Є. Місяць, спіралі (змій) і Богиня у трипільських орнаментах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 48. Рівне : РДГУ, 2024. С. 315-326. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.791>.

12. Ткачук Т. Знак неба/верх – місяць на мальованій кераміці трипілья-кукутені. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні. Зб. наук. пр.* Львів : Ін-т прикладних проблем механіки і математики ім. Я.С. Підстригача НАН України, 2014. 767 с.

13. Яковишина Я. Мальований орнамент на посудині заліщицької групи трипільської культури: автореф. дис.... канд. іст. наук: 07.00.04 – Археологія. Львів, 2016. 19 с.

14. Яковишина Я. Розписний орнамент керамічного посуду заліщицької групи Трипілья як історичне джерело. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, 2012. Вип. 16. С. 123–140.

15. Gimbutas M. *The Language of Goddess*. (1st edition). New York : Thames & Hudson, 2001.

16. Pryczepii Ye. Seven-membered structure of the moon cycle and the «running spiral» ornament on Trypillian ceramics. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 2024. Т. 3. № 1. С. 6-17 DOI: 10.59214/cultural/1.2024.06; Language: EN

17. Zhelaha D. Ornamentation systems of Trypillia culture B I period tableware in the Middle Dniester area : VITA ANTIQUA 10, Prehistoric Networks in Southern and Eastern Europe, 2018. S. 118-125; <https://doi.org/10.37098/2519-4542-2018-1-10-118-125>.

References

1. Burdo N. B. Sakralnyi svit trypilskoï tsyvilizatsii. Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii [redkol. : L. Novokhatko (hol.), M. Senchenko, T. Izhevskaya, S. Taruta ta in.] / Red. M. Videika, N. Burdo. Kyiv : Ukrpolihrafmedia, 2004 (t. 1). S. 285-286.

2. Burdo N. Sovynnyi lyk. Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii [redkol. : L. Novokhatko (hol.), M. Senchenko, T. Izhevskaya, S. Taruta ta in.] / Red. M. Videika, N. Burdo. Kyiv : Ukrpolihrafmedia, 2004. Т. 2, kn. 1. S. 285-286.

3. Burdo N. Lytsovyi motyv. Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii [redkol. : L. Novokhatko (hol.), M. Senchenko, T. Izhevskaya, S. Taruta ta in.] / Red. M. Videika, N. Burdo. Kyiv : Ukrpolihrafmedia, 2004. S. 299 (v).

4. Hodenko-Nakonechna O. P. Trypilska ornamentyka: typolohizatsiia, interpretatsiia, semantychni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti: dys.... kand. mystv. Kyiv, 2017.

5. Hodenko-Nakonechna O. P. Kompozytsiini osoblyvosti trypilsko-kukutenskoï abstraktno-heometrychnoi ornamentyki (typolohiia ta stylistyka osnovnykh kompozytsiinykh skhem). *Studii mystetstvoznavchi. Ch. 4 (40). Arkhitektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-vzhytkove mystetstvo*. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho, 2012. K.B. S. 41-52.

6. Holan A. *Myf y symvol / 2-e yzd*, Moskva : Russlyt, 1994.

7. Danylenko V. N. *Kosmohoniia pervobytnoho obshchestva / V. N. Danylenko. Nachala tsyvylyzatsyy. Ekaterynburh : Delovaiia knyha; Moskva : Rarytet*, 1999. S. 3-216.

8. Ovchynnykov E. V. *Rozpysna keramika kanivskoi hrupy kukuten-trypillia*. Arkheolohiia, 2012. № 1.

9. «Oi yak to shche bulo iz nashchada svita». *Vikipediia*: <https://uk.wikipedia.org/wik>

10. Prychepii Ye. Bohynia-Misiats u vosmychlenii strukturі ornamentiv na myskakh Trypillia. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 47. Rivne : RDHU*, 2023. S. 315-326. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.715>.

11. Prychepii Ye. Misiats, spirali (zmii) i Bohynia u trypilskykh ornamentakh. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 48. Rivne : RDHU*, 2024. S. 315-326. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.791>.

12. Tkachuk T. Знак неба/верх – misiats na malovaniі keramitsi trypillia-kukuteni. *Ukrainske nebo. Studii nad istoriieiu astronomii v Ukraini. Zb. nauk. pr. Lviv : In-t prykladnykh problem mekhaniky i matematyy im. Ya.S. Pidstryhacha NAN Ukrainy*, 2014. 767 s.

13. Yakovyshyna Ya. Malovanyi ornament na posudyni zalishchytskoi hrupy trypilskoï kultury: avtoref. dys.... kand. ist. nauk: 07.00.04 – Arkheolohiia. Lviv, 2016. 19 s.

14. Yakovyshyna Ya. Rozpysnyi ornament keramichnogo posudu zalishchytskoi hrupy Trypillia yak istorychne dzherelo. *Materialy i doslidzhennia z arkeolohii Prykarpattia i Volyni*, 2012. Vyp. 16. S. 123–140.

15. Gimbutas M. *The Language of Goddess*. (1st edition). New York : Thames & Hudson, 2001.

16. Ryczepii Ye. Seven-membered structure of the moon cycle and the «running spiral» ornament on Trypillian ceramics. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 2024. Т. 3. № 1. С. 6-17 DOI: 10.59214/cultural/1.2024.06; Language: EN

17. Zhelaha D. Ornamentation systems of Trypillia culture B I period tableware in the Middle Dniester area : VITA ANTIQUA 10, Prehistoric Networks in Southern and Eastern Europe, 2018. S. 118-125; <https://doi.org/10.37098/2519-4542-2018-1-10-118-125>.

UDC 008. 130.2

SEMANTICS OF THE TRIPYL ORNAMENT «OWL FACE»

Prychepii Y. – Doctor of Philosophy, Professor, Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The study of the semantics of the Trypillian ornamental motif «owl face» can shed light on the mythology of the

Trypillians in general. The structural method is applied. It is shown that the people of Trypillia divided the cycle of the Moon into eight phases. The full moon, half of the young and old moon and the transition moon (phases 2, 4, 6, 8) were embodied by four goddesses, transitional phases (1, 3, 5, 7) were embodied by gods. Eight phases of the Moon were often conveyed by Tripilians in seven-membered symmetrical structures. Such structures were formed due to the combination of the phase of the full moon (4 th phase) and the phase of the changing moon (8 th phase). In the process of researching a number of «owl face» motif, it was shown that they are nested in a seven- or three-membered structure. The latter were formed as a result of the exclusion of four symbols of male gods. Evidence that the ornaments of the «owl face» convey the cycle of the Moon is the fact that in a number of these ornaments in phase 4 two symbols are placed. Ornaments in which the middle member (the symbol of the full moon) are female figurines were studied. Such a figure at the site of the 4 th phase reinforces the opinion that this phase embodied a female deity. Evidence that these ornaments convey the cycle of the Moon is the combination of female figurines (of the 4 th phase) with additional symbols. The semantics of the symbols placed on the disc-shaped heads of the female statuettes of Trypillians were studied. The affinity of the symbolism of disk-shaped heads and the symbolism of the «owl face» ornament is shown. It was concluded that the roundness of the heads, the presence of holes on the forehead (between the eyes) in some of the heads, as well as the presence of conventional «hoods» above the head in some of the figurines are evidence that the figurines embody the Goddess of the Moon. The ornaments of the bowl from Knossos (Creto-Mycenaean culture) and the Podil towel (Ukraine, XX century) were considered, which are classified as «owl face» motif. The presence of these ornaments on artifacts of later eras indicates that it acquired the status of an established ornamental form. The analysis of the «owl face» ornament, along with the analysis of other Trypollian ornaments, shows that the Moon Goddess was the main figure in the mythology of the Trypollians.

Key words: Trypollian ornaments, «owl face» motif ornament, semantics of Trypollian ornaments.

Надійшла до редакції 7.09.2024 р.

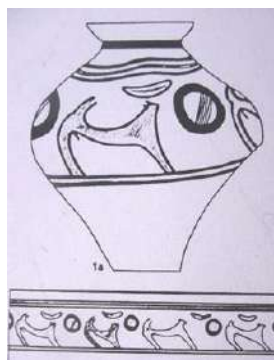


Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.

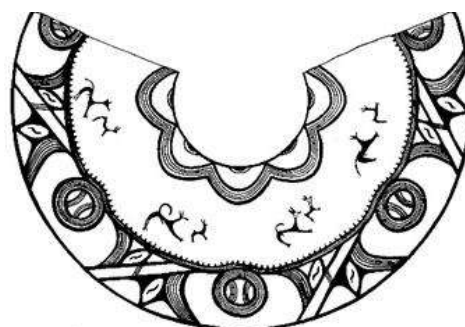


Рис. 5

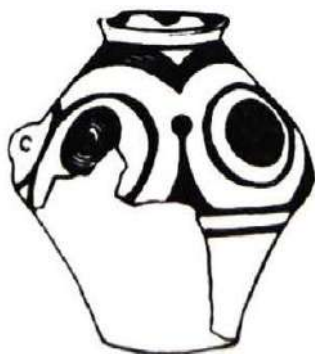


Рис. 6



Рис. 7.

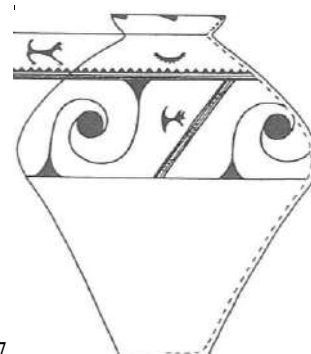


Рис. 8

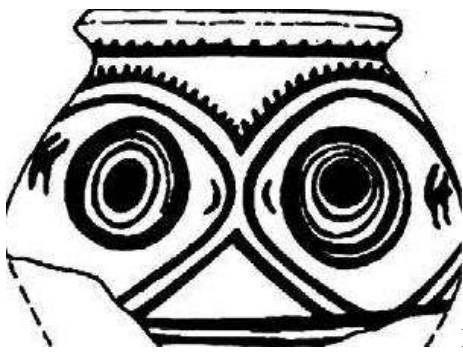


Рис. 9.



Рис. 10 .



Рис. 11

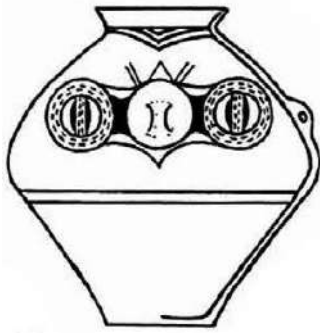


Рис. 12

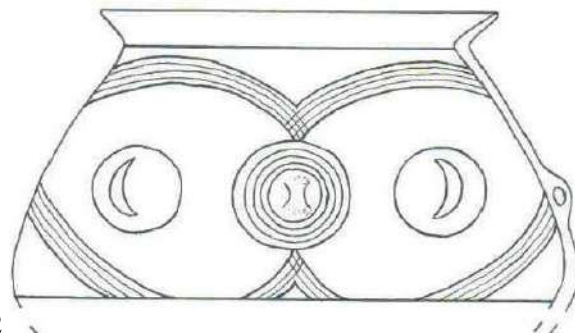


Рис. 13

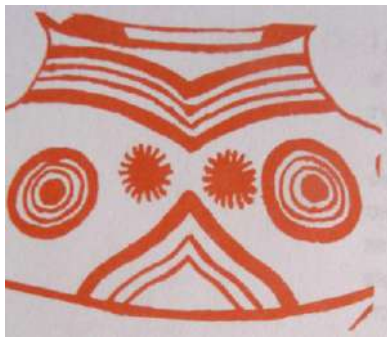


Рис. 14

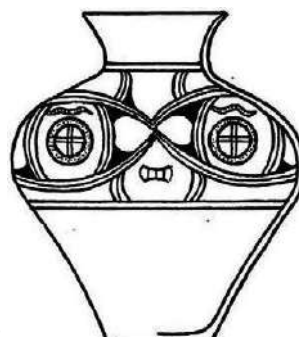


Рис.15



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21

**Розділ IV. ЖІНОЧЕ МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІ ДЕ РОССІ
ЯК ФЕНОМЕН РАНЬНОМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ БОЛОНЬЇ**

**Part IV. WOMEN'S ART OF SCULPTRESS PROPERZIA DE ROSSI AS A
PHENOMENON OF EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA**

УДК 130.2:7.041:7.044

**ЖІНОЧЕ МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІ ДЕ РОССІ ЯК ФЕНОМЕН
РАНЬНОМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ БОЛОНЬЇ**

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор,
професор кафедри музейного менеджменту,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна.
<http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>
Researcher ID: F-6473-2015
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285021>
o.m_goncharova@yahoo.com

Актуальність дослідження. На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій Проперції де Россі в творах скульптури, мініатюри, прикрас, які виступають її засобами пізнання сутності людини, представлено художню творчість як феномен ранньомодерної культури Болоньї. Проведене дослідження не лише надає інформацію про «авторську особистість» болонської скульпторки, але й вихід на стереотипи соціуму певної історичної доби. *Мета дослідження* полягає у виявленні і заповненні пробілів, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно художньої творчості цієї болонської скульпторки та художниці в ранньомодерній культурі. *Методологія дослідження:* використано сукупність методів історичного дослідження: біографічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний, іконографічний та іконологічний. *Наукова новизна* полягає в авторській методиці аналізу творів образотворчого мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу; розгляді генези та іконографії художньої творчості Проперції де Россі у стилістиці М. Раймонді, Рафаеля, Мікеланджело, що породжує нову культурну реальність. Авторкою заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками. *Висновки.* Встановлено, що соціалізація жінки-скульпторки в ранньомодерній культурі Болоньї відбувалася складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на культурний розвиток Болоньї і жінок-мисткинь здійснював Болонський університет (1088 р.), у якому дозволялося вчитися дівчатам. З'ясовано, що більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, донька художника у майстерні батька, або дворянка, що здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед nobilitetu, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійської скульпторки уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з гербами, прикрасами для nobilitetu, релігійною тематикою, скульптурним оздобленням вівтарів, церков, палаців. Завдяки її співпраці з різними художниками (Б. да Мілано, А. Ломбарді, Н. Тріболо), які взаємодіяли між собою, вони досягали творчих результатів на будівельних майданчиках Болоньї. Зважаючи на спадщину батька і дядька, власній професійній мистецькій діяльності, Проперція вела активний економічний спосіб життя. Соціальний статус видатної мисткині підвищувався і наближався до соціального статусу гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу ремісниця ранньомодерної культури Болоньї.

Ключові слова: Проперція де Россі, скульпторка, художниця, мініатюристика, граверка, італійська культура, жіноче мистецтво, Ренесанс, ранньомодерна культура, чинквеченто, М. Раймонді, Рафаель, Мікеланджело, Альфонсо Ломбарді, Ніколо Тріболо, Антон Галеаццо Мальвазія, Джорджо Вазарі, барельєф, Йосиф і дружина Потіфара, базиліка Сан-Петроніо, церква Санта Марія дель Бараккано, палаццо Саліна – Аморіні – Болоньїні, Болонья, Італія.

Актуальність дослідження. Жіноче мистецтво як феномен ранньомодерної культури привернув до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці ХХ ст. Поштовхом стала стаття американської мистецтвознавиці Л. Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?*», надрукована 1971 р. у журналі «*Art News*». Формулюючи власні відповіді на поставлене запитання, Л. Нохлін зазначає, що «основними факторами стали обмеження жінок у доступі до мистецької освіти, звичної для чоловіків, та суспільні стереотипи маскулінного суспільства. Подібна дискримінація обмежувала перспективи професійного росту жінок-художниць і не давала сформуватись постатям, рівним чоловікам-художникам за майстерністю» [40]. Стаття Л. Нохлін стала потужним поштовхом до інтенсивного дискурсу. Розпочались історико-мистецтвознавчі дослідження, результати яких публікувались у статтях і монографіях, захищались у вигляді дисертацій.

У музеях Болоньї, Флоренції, Кремоні, Відні, Лондоні, Вашингтоні, Уффіці, Національній пінакотеці Болоньї, Національному музеї жінок у мистецтві дістали із запасників картини і скульптури, створені художницями і скульпторками, провели виставки, присвячені їхній творчості. Національний музей жінок у мистецтві, NMWA відкрив двері виставками жінок художниць і скульпторок [60; 4; 3–4].

Завдяки меценату та історичному мистецтву Д. Фортуни створено дослідницьку програму «Жінки-художниці в епоху Медічі», зосереджену на художницях, що діяли протягом XV–XIX ст. За десять років своєї діяльності програма стала джерелом публікацій, книг, статей, лекцій, цифрових ресурсів та доповідей на конференціях [26].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні десятиліття виявлено, як вважає американська мистецтвознавиця М. Гаррард, що жінки періоду ранньомодерної культури володіли значними культурними агенціями як художники, меценати, так і споживачі мистецтва. Їхні досягнення та діяльність нині посідають чільне місце поруч із чоловіками, які раніше представляли культуру і мистецтво загалом [27; 7]. Компаративний аналіз, проведений Л. Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок, художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не трапляються в картинах чоловіків із точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [22; 1]. Досліджуючи гендер і візуальне мистецтво, американська мистецтвознавиця Н. Х. Блустоун зауважує, що «жінки-художниці мають більше спільного зі своїми колегами тієї ж національності та одного історичного періоду, ніж між іншими жінками» [13; 38]. Проте на думку Е. Кроппер, жіноче мистецтво неминуче відрізняється від чоловічого, оскільки статі були соціалізовані до різних вражень у світі [31; 232]. Як вважає Ш. Баркер, біографи від Вазарі до Фрейда і далі розглядали митців як природну категорію, що відзначалася винятковістю, адаптуючи життєві історії чоловіків-митців відповідно до риторичних моделей та міфо-героїчних конструкцій [10; 425]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, американська мистецтвознавиця В. Чедвік зауважила, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [19; 21, 4; 3–4].

Культурологи, музеєзнавці, мистецтвознавці, історики мистецтв, історики зосереджували свою увагу, поміж іншим, на жінках-мисткинях у своїх дослідженнях. У XVI–XIX ст. ґрунтовні роботи опублікували І. Буллар, Дж. Вазарі, А. Вентурі, Р. Борґіні, Дж. Біанконі, К. Бонафеді, Дж. Босі, К. Бронзіні, А. К. П. Валері, А. Гатті, М. Гваланді, Дж. Гуїдічіні, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія, Ф. Малагуцці Валері, Дж. Маркетті, С. Муцці, Ч. К. Перкінс, Л. М. Регґ, А. Саффі, О. М. Тоселлі, Л. Чиконьяра та ін. Проте досліджень, присвячених жінкам-художницям і скульпторкам, до останньої чверті XX ст. було обмаль. Класиком італійської ренесансної літератури Дж. Бокаччо у 1361–1362 рр. написано «Про відомих жінок» («*De mulieribus claris*»). Нових відомостей щодо персоналій письменник не повідомляв, проте його твір актуалізовував «Природознавство. Про мистецтво» Плінія Старшого. Дж. Ч. делла Кроче глорифікував Проперцію де Россі та відомих жінок у царині філософії, культури, мистецтва, арифметики, представниць нобілітету в «*La Gloria delle Donne*», опублікованій у Болоньї (1590 р.). Варто відмітити діалоги К. О. Бронзіні (1580–1633 рр.) «*Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo*» (1622), 32-томну працю, присвячену гідності жінок художниць, скульпторок, аристократок, підготовлену під патронатом жінок флорентійської родини Медічі [17]. У монографії італійської історички мистецтв К. Бонафеді «*Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*» (1845 р.) ретельно досліджено біографії, портрети, діяльність та твори 18 відомих жінок Болоньї [14]. ґрунтовністю відрізняється монографія британської історички мистецтв Л. М. Регґ «*The Women Artists of Bologna*» (1907 р.), у якій авторка висвітлює життя, творчість і твори 4 мисткинь з Болоньї [43].

Джерельну базу дослідження склали матеріали архівів м. Болоньї, нотаріальні, кримінальні архіви, бухгалтерські книги фабрики Сан-Петроніо, інвентарні книги музеїв, опубліковані та онлайн музейні колекції, стародруки з історії родин м. Болоньї, історії культури і мистецтв, мистецтвознавства [6, 9, 11, 12, 14–18, 20, 24, 25, 28–30, 32, 34–38, 42–46, 48–54, 56–64].

В українській культурології та музеєзнавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже не поміченими. Виключенням можна вважати статтю Л. Іваницької «Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство» [7] і статтю Ю. Романенкової «XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади» [8]. Як зауважує О. Гончарова у статті «Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї», твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлюють філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою [4; 8]. Семантичний аналіз картин італійських жінок-художниць та творів скульпторки Проперції де Россі здійснений О. Гончаровою в розділі монографії «*Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural*

Studies discourse». Аналіз творів мисткинь дозволив дійти висновків про характер їх особистісної та професійної еволюції [31; 230–280].

Мета розділу – виявлення та заповнення пробілів, що існують у вітчизняній культурології і музеєзнавстві стосовно художньої творчості болонської скульпторки та художниці Проперції де Россі в ранньомодерній культурі.

У розвідці використано сукупність методів історичного дослідження: біографічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний, іконографічний та іконологічний. Дослідження ґрунтується на принципах об'єктивності і логічності у поєднанні з науковими підходами з позицій соціального і антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту і особистісного життєвого світу.

О. Больнов, узагальнюючи методологію антропологічного дослідження, зауважує, що «ми намагаємося визначити один з об'єктивних образів людської культури, виходячи з розуміння людини як його творця; з іншого боку, навпаки, прагнемо зрозуміти людину виходячи з того, чим зумовлене її становлення. Ми також запитуємо: чи здатна й якою мірою, людина за своїм єством, відповідно до внутрішньої потреби створити мистецтво, науку, політику й т. ін.? Що ми знаємо з цих творін про самого їхнього творця?» [1; 105].

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок-мисткинь полягає в хибному уявленні про те, що мистецтво є особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження. Мистецтво майже ніколи не буває таким, велике мистецтво ніколи не є таким. Л. Нохлін у монографії «Why Have There Been No Great Women Artists?» (2021), опублікованій до 50-річчя її першої однойменної статті, підкреслює, що створення мистецтва складається з несуперечливої мови форми, більш-менш залежної або вільної від заданих у часі умов, схем чи систем позначень, які необхідно вивчати чи відпрацьовувати, чи то шляхом навчання, чи тривалого періоду індивідуальних експериментів [41; 28]. Відповідь на те, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в характері наявних соціальних інститутів і в тому, що вони забороняють чи заохочують у різних класах чи групах осіб [41; 42].

Значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника у професійному становленні багатьох жінок-мисткинь. Однак зрозуміло: щоб жінка взагалі зробила вибір на користь кар'єри, а тим більше, кар'єри в мистецтві, вона мала бути особібно нетрадиційною, особливо у минулому, щоб протистояти чи знаходити силу в ставленні своєї родини, вона у будь-якому випадку повинна мати в собі сильну рису непокори, щоб взагалі пробитися у світ мистецтва, а не підкорятися суспільно схваленій ролі дружини і матері, єдиній ролі, яку їй автоматично приписує кожен соціальний інститут [41; 68].

Аналізуючи історію мистецтв і культури, Л. Нохлін наголошує, що не було видатних жінок-художниць, хоча було чимало цікавих і гарних, які залишаються недостатньо дослідженими або оціненими [41; 28]. Проте у життєписах видатних художників, скульпторів та архітекторів італійський історик мистецтв Дж. Вазарі (1511–1574 рр.) згадує слова поета Л. Аріосто: «Le Donne son venute in eccllenza / Di ciascun Arte ov'hanno posto cura», «Ті жінки всі досягли досконалості, хто присвятив своє дозвілля мистецтвам» [51; 174], і наводить список жінок-воїнів, поетів, філософів, учених, художників і жінки-скульптора.

Після перших публікацій життєписів Вазарі у 1550 р. і 1568 р. значна кількість жінок-мисткинь залишили мистецьку спадщину, яка потребує ретельного виявлення, вивчення та комплексного аналізу. Втім виникає проблема, кого з митців вважати видатним, який твір вважати найкращим, які критерії оцінювання застосовувати. Н. Х. Блустоун не припускає, що критик може створювати інтерпретації творів, повністю відокремлені від припущень і загальноприйнятих естетичних стандартів свого часу. Як і художники, критики та історики діють із точки зору певного часу [13; 46]. На думку авторки, варто заперечити поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Першою мисткинею, про яку йдеться у відомих «Життєписах найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (вид. 1550 р., торрентіана та 1568 р., гунтіна) Дж. Вазарі, називається Проперція де Россі (1490–1530 рр.). Біографом описується життя і творчість «першої відомої жінки-скульптора епохи Відродження, яка, не беручи до уваги існуючі на той час у західноєвропейському суспільстві правила життя і норми поведінки, завдяки своїй залізній волі й непереборному бажанню творити в обраному напрямі мистецтва займалась, як тоді вважалося, виключно чоловічим заняттям – різьбленням по каменю, обробкою мармуру, гравіюрою та виготовленням незвичних мініатюр» [7; 36]. Серед 25 жінок, які працювали у 12 містах від Венеції до Неаполя і були зареєстровані як художниці у ранньомодерний період в Італії..., Де' Россі була єдиною скульпторкою [33; 122]. Л. Креспі називає 23

жінки художниці, які працювали у Болоньї у XVI–XVII ст. [19; 96]. Проте Проперція де Россі поєднала в своєму жіночому мистецтві талант художниці, мініатюристики, скульпторки, граверки.

Дж. Вазарі називає Проперцію донькою громадянина Болоньї. Однак Дж. Н. Алідосі заявив у «*Instruzione delle cose notabili della citta di Bologna*» (1621), що вона є донькою Джованні Мартіно Россі да Модена [9; 147]. Інший біограф початку XIX ст. припустив, що Россі було її прізвиськом за чоловіком, а не дівочим прізвиськом, головним чином на тій підставі, що її, зазвичай, називають Мадонна Проперція. У 1841–1851 рр. М. Гваланді виявив документи 1514, 1516 і 1518 рр. в архівах MSS, де згадується «*Domina Propertia, filia q. Ieronymi de Rubeis Bononiae civis*» (лат.), «Пані Проперція, донька покійного Ієронімі де Рубеїса, громадянина Болоньї» (мії пер. – О.Г.) Таким чином, можемо погодитися з Вазарі, що Проперція була уродженкою Болоньї [38; 93–95, 43; 168]. Згідно з записом у нотаріальному архіві Болоньї 18 березня 1515 р. зазначається «*Discreta mulier Domina Propertia quondam D.ni Hyeronimi de Rubeis Cap. S. Iosephi etc.*» [49; 80]. Й. фон Зандрарт також називав її «*Propertia von Bologne*» [45; 203].

На аверсі медалі (*Рис. 1*), викарбованій в Італії у XVII ст. і присвяченій видатній скульпторці, зображено «*M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON*», що перекладається з лат. «Мадонна Проперція де Рубеїс. Скульптор. Болонка» [57].

Завдячуючи своєму батькові, нотаріусу, який був прогресивних поглядів, Проперція змогла отримати освіту. Відомо про її навчання рисунку та гравюрі у болонського гравера Маркантоніо Раймонді [13; 43, 14; 18, 19; 97, 30; 139, 42; 240, 44; 9]. Дж. Вазарі присвятив М. Раймонді, або де Франчі, єдиному граверу, розділ у його книзі «Життя найвидатніших художників, скульпторів і архітекторів» [51; 294–312]. М. Раймонді як гравер відомий своєю тривалою співпрацею з Рафаелем, Дж. Романо та ін.

Болонья була другим за величиною не столичним містом в Європі після Ліона. Місто розташоване на рівнинах Емілії-Романьї, що знаходилася в руках патріциїв Болоньї. У Болоньї розміщено перший в Європі університет, заснований ще у 1088 р., до якого мали право вступати дівчата. Варто зауважити, що у 1481–1482 рр. ректором Болонського університету був український філософ, астроном, письменник, доктор медицини Г. Дрогобич (Ю. Котермак). Особливо відомий наукою, у XVI ст. університет пережив помітний розквіт освіти, завдяки роботі видатних учених [39; 18–19].

Як зауважує американська мистецтвознавиця В. Чедвік у монографії «*Women, Art, and Society*» (2020), зв'язки між університетом і мистецтвом Болоньї мають бути задокументовані, але відомо, що видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристики [19; 94]. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, або донька художника у майстерні батька. Проте доньці нотаріуса доводилося просуватися професійним шляхом без постійної протекції.

У Болоньї не було жодної великої правлячої родини, такої як Гонзага, д'Есте чи Медичі, яка б займалася промоцією візуального мистецтва. Були заможні сім'ї, але жодна з них не вкладала значних коштів у мистецтво так, як це робили вищі верстви венеційського суспільства, що заохочували художню творчість Белліні, Тіціана, Тінторетто. Талановиті болонські живописці XVI ст., коли їм випала така можливість, переїхали у регіони, де їм були гарантовані регулярні виплати [39; 28]. На початку XVI ст. болонці обмежили свої живописні замовлення вівтарями для своїх сімейних каплиць у парафіяльних церквах та циклами фресок для прикраси своїх палаців. Ще небагато сімей мали картини і скульптуру вдома, про що свідчать попередні описи майна в інвентарних книгах [39; 291–301]. Було лише кілька будинків, на стінах яких знаходилося понад 2 молитовних картини. Однак пізніші описи майна з середини 1570-х років демонструють дедалі більшу зацікавленість володінням картинами та скульптурами [39; 29–30].

Ранні роботи Проперції були глибокими зображеннями на камені найдрібнішого роду, що вимагали безмежного терпіння і делікатності рук [42; 240]. Також вона вправно рисувала ручкою [45; 203].

Дж. Вазарі зазначає в «*Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*» (1568), «*sono nel nostro libro alcuni disegni di mano di costei fatti di penna e ritratti dalle cose di Raffaello da Urbino, molto buoni. Ma non è mancato, ancorché ella disegnasse molto bene, chi abbia pareggiato Properzia non solamente nel disegno, ma fatto così bene in pittura, com' ella di scultura*». «У нашій книзі є кілька дуже гарних рисунків, зроблених рукою цієї Проперції, виконаних пером і скопійованих із робіт Рафаелло да Урбіно. Але хоча вона добре рисувала, не бракувало тих, хто зрівнявся з Проперцією не лише в рисуванні, але й живописі, як вона була в скульптурі» [51; 173, 53; 126]. Наприкінці своєї книги Вазарі розміщує рисунок [51; 1016], авторство якого, на мою думку, можна віднести до Проперції де Россі (*Рис. 2*). Італійський історик мистецтва А. Саффі у доповіді «*Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830*» (1832), називає Проперцію де Россі «*valente disegnatrice*» – «вправною рисувальницею», «*e indi a poco per la dispostezza della mente a mostrarsi così esperta nell'arte, che le invenzioni di sua mano, e alcune opere in specie fatte di penna, e ritratte*

dalle cose di Raffaello bastarono a darle grido di molto valente disegnatrice», «завдяки готовності розуму показала себе таким експертом у мистецтві, що винаходив її руки і, зокрема, деяких робіт, зроблених пером і зображених із творів Рафаеля, було достатньо, щоб зробити її дуже вправною рисувальницею» [44; 9]. Вона рисувала різні фантазії і складала фігурки людей чи тварин [44; 8].

У каталозі «Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti» Е. Сантареллі, скульптора (1870), у кабінеті рисунків і гравюр галереї Уффіці занотовано «Properzia de' Rossi. Reverse figure di donne con putti, dis. a penna, carta bianca. Stima: 30,00 L». «Проперція де Россі. Зворотні фігури жінок із херувимами, рис. ручкою, білий папір. Оцінка: 30,00 лір» (Рис. 3) [20; 173].

Один із рисунків у картинній галереї Крайст-Черч в Оксфорді, Великобританії дійсно приписують болонській художниці Проперції де Россі (Рис. 4) [48]. Ж. Тальман, куратор картинної галереї Крайст-Черч в Оксфорді, звертає увагу на те, що рисунки в більшості випадків були не самостійними закінченими творами мистецтва, а дослідженнями та творчими ідеями в процесі художнього розвитку. Їх ревно оберігали художники та їхні майстерні, оскільки вони зберігали винахідницький блиск і секрети своїх творців. Це те, що зробило їх бажаними для колекціонерів – розуміння, що швидко написане дослідження дало б уявлення про справжній нефільтрований геній розуму художника. Італійське слово для рисування «disegno» означає не лише суто фізичний акт рисування, але й інтелектуальну візуалізацію ідеї [48].

Проперція де Россі вирішила займатися скульптурою. Проте цей вид образотворчого мистецтва вважався виключно чоловічою професією. Тому вона винайшла вихід у тому, що вирізьблювала зображення на вишневих і персикових кісточках.

Описуючи таланти скульпторки і мініатюристики Проперції, італійський історик мистецтв Р. Боргіні в «Il riposo» (1584 р.) у розділі «Propertia de' Rossi, scultrice e sua vita» зазначає, що «Propertia de' Rossi Bolognese, la quale essendo d'ingegno rarissimo e bellissima di corpo, oltre al cantare, & al sonare che ella fece meglio che donna della sua Città, si diede ancora (essendo da natura inchinata al disegno) ad intagliare noccioli di pesca, sopra i quali facea con grandissima pazienza molte historie si ben condotte configurine gratiose che facea stu pire chiunque le vedea; perciocche in su un nociolo fece alcuna volta tutta la passione del Nostro Signore, che era quasi un miracolo à vedere sopra sí picciola cosa sí gran numero di figure, e sí ben compartite». «Проперція де Россі з Болоньї, яка має рідкісний талант і гарне тіло, співає краще, ніж інші жінки її міста, все ще займається (будучи від природи схильною до рисування) різьбленням по каменю, на якому вона зробила багато історій з великим терпінням та добре зробленою конфігурацією, які вражали кожного, хто їх бачив; тому що на волоському горіху вона зробила «Страсті Господа», що було майже дивом побачити у мініатюрі таку велику кількість фігур, і так добре розділених» (мій переклад – О.Г.) [15; 427]. Французький мистецтвознавець І. Буллар у «Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres» (1682) дивується, як Проперція могла дотриматися усіх пропорцій на маленькому просторі кісточки [18; 376]. Зображаючи її майстерність, італійський історик мистецтв Л. Чиконьяра зауважує у «Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per seuire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt» (1816), що, безперечно, було дивом побачити на такому маленькому ядрі кісточки усі страсті Христа, створені гарним різьбленням із нескінченністю людей на додаток до Розп'яття та апостолів [21; 188–189].

Так зображено цикл «Страсті Христови». Як описує британська історикиня мистецтв Л. М. Регт у монографії «Жінки-художниці Болоньї» (1907), у довжину Проперція де Россі зробила розп'яття – центральну фігуру, тих, хто спостерігав, плакав, та катів згрупувала у славному композицію, і кожен окрему фігуру обробила з точністю та духовністю – все на одній персиковій кісточці. Витонченість і вишуканість твору Вазарі характеризує як чудову [43; 171]. Як повідомляє Н. Х. Блустоун, даний твір зберігався до 1864 р., проте нині його перебування невідоме [13; 43].

Серія різьблених мініатюр у Museo Civico в Болоньї, безумовно, створені її рукою. Вони були подаровані місту графом Марсільї, спадкоємцем родини Грассі, перших власників. 11 персикових різьблених кісточок встановлені до хреста з філігранного срібла. Вони оброблені так, щоб було видно обидві сторони кісточок. З одного боку кісточок – 11 апостолів, кожен зі своїм ім'ям та пунктом Апостольського віросповідання; з іншого боку – святі діви, кожна з гаслом, яке уособлює її особливу чесноту, або атрибут [43; 171]. Тому її дуже хвалили за таку витонченість роботи, що вважалася дивом [44; 9]. Герб родини Грассі (бл. 1510–1524 рр.) у вигляді двоголового орла з хрестом із самшиту, срібло, філігрань, литі деталі, гірський криштал, інкрустований 11 персиковими кісточками (Рис. 5), з вигравіруваними на одному боці Св. Апостолами (Рис. 6 а), з Св. дівами (Рис. 6 б) [14; 19] – з іншого, дотепер знаходиться у музеї Середньовіччя [61].

На думку І. Граціані, професора історії мистецтв з Болоньї, герб родини Грассі вирізьблений з «неоелліністичною елегантністю, як каменя» [25; 54]. На описаних ядрах, продовжуючи зверху вниз і

за годинниковою стрілкою, вирізьблені на лицьовій стороні – зворотному боці: Св. Петро – Св. Орсола, Св. Лючія – Св. Євангеліст Іоанн, Св. Яків старший – Св. Сесілія, Св. Фома – Св. Аполлонія, Св. Варфоломій – Св. Юстина, Св. Агата – Св. Фаддей, Св. К'яра – Св. Симон, Св. Матфій – Св. Агнеса, Св. Варвара – Св. Філіпп, Св. Яків молодший – Св. Маргарита, Св. Андрій – Св. Катерина Олександрійська. У хресті в центрі: (втрачено) Голова Спасителя, в овалі: Св. Доротія – Голова Богородиці, (втрачено) в овалі: Св. Павло [25; 64–65].

Оскільки робота Проперції де Россі з дорогоцінними металами не була задокументована, І. Граціані висловлює гіпотезу, що філігранна оправа могла бути виготовлена ювелірами, братами Джакомо і Андреа Джессі, які працювали з 1511 р. на кардинала Ахілле Грассі [25; 55].

Подібні роботи є рідкісними, але подеколи продаються на світових арт-аукціонах. Так 15 липня 2021 р. аукціонний будинок «Сотбіс» продав лот «Рідкісний набір із 13 різьблень на персикових кісточках з головами імператорів і класичними сценами», атрибууючи його «з кола Проперції де Россі», за 15120 фунтів стерлінгів [47].

Інша прикраса – золотий кулон із вишневою кісточкою з понад 100 різьбленими головами та діамантами, смарагдами і перлами, розміщений в експозиції музею срібла (Museo degli Argenti, палац Пітті, Флоренція, Італія) (Рис. 7) [62]. Як пише К. Бонафеді, посилаючись на А. Саффі, Проперція де Россі – «inarrivabile intagliatrice», неперевершена різьбярка, вирізала вишневу кісточку, яка показана у Галереї Флоренції в кабінеті коштовних каменів № 6, підвішена на нитці з маркуванням № 318 у зеленому емальованому кільці, прикрашеному чотирма діамантами, схрещеними за золотим злитком. На цій маленькій кулі знову з'являється слава святих і виділяється 65 крихітних голів гідної роботи [14; 19]. Н. Х. Блустоун називає прикрасу «Славою Святих» [13; 43].

Проте І. Граціані відносить дану прикрасу до німецького виробництва XVI ст. [25; 51]. К. П. Ашенгрін висловила припущення «про фламандську чи німецьку руку», знаходила спорідненості з іншими коштовностями закордонного виробництва: знаменитою вишневою кісточкою «зі 185 головами» в Grünes Gewölbe в Дрездені, яка також зроблена як підвіска, і двома подібними каменями, які зберігаються в скарбниці Музею історії мистецтв у Відні [25; 51; 59].

Як пише директор музею «Грюнес Гевольбе» Дрездена Д. Зиндрам, 1 інвентарний опис кунсткамери зроблено ще у 1587 р. [6; 8]. В інвентарному описі кунсткамери 1595 р. зазначається, «1 вишнева кісточка, в оправі золотом, на ній 185 облич. Курфюрст Кристіан (Кристіан I Саксонський. – О. Г.) отримав її у подарунок від Кристофа фон Лоса з Пільніца у році 1589» [6; 65]. Отже, прикраса подарована імператорським радником і рейхспфеннігмейстером, а пізніше маршалом двору Кристофом фон Лоссом (1545–1609 рр.) із Пільніца. Хоча, як показали останні підрахунки, «облич і голів» представників духовенства та світського стану всього 113 [58]. Разом із тим, автор підвіски у інвентарному описі Грюнес Гевольбе не зазначений [58] і нині дана прикраса не атрибується ні Леопольдо Проннеру, ні Проперції де Россі.

Протягом своєї кар'єри Проперції де Россі було доручено працювати в найвідоміших церквах і світських будівлях Болоньї.

1. Церква Санта Марія дель Бараккано (11; 121, 14; 19, 16; 128, 316, 32; 151, 43; 172, 44; 12–13, 50; 121, 142).

2. Собор Сан-Петроніо (9; 147, 11; 98–99; 265, 14; 21, 15; 427–428, 21; 188–189, 28; 112, 32; 151, 37; 14, 43; 174, 44; 14–17; 18, 50; 121, 53; 125, 54; 606–607).

3. Палаццо Грассі (11; 43–44).

4. Палаццо Болоньїні (11; 145–146, 35; 176; 185). (Рис. 17, 18, 19).

Вона створювала зовнішні фризи, капітелі колон, вівтарну арку, барельєфи та мармурові скульптури. У 1524 р. віце-легат запросив скульпторку прикрасити арку головного вівтаря в церкві, яку він щойно відновив біля воріт Сан-Стефано. Проперція виконала чудовий екземпляр різьблення періоду Ренесансу з гарним переплетенням фламбо і пташиних голів, фруктів, листя та сфінксів, що увінчує арку вівтаря в церкві Санта Марія дель Бараккано [43; 172].

Кафедральний собор Сан-Петроніо в Болоньї мав бути прикрашеним барельєфами на фасаді. Адміністратори запросили скульпторів міста взяти участь у конкурсі та надіслати зразки своєї майстерності. Це був професійний шанс Проперції. Вона стала першою жінкою-скульпторкою у колі професійних скульпторів-чоловіків. Її «контрольною роботою» став мармуровий бюст графа Гвідо Пеполі (батька Алессандро Пеполі, голови Фабрики базиліки Сан-Петроніо – О. Г.), який нині знаходиться у першій кімнаті музею Сан-Петроніо, або барельєф, виявлений у середині минулого століття на виллі Пеполі [43; 173, 18; 376]. Проперція де Россі зобразила його воїном із медаллю, достатньо молодого віку, яким милуємося у першій кімнаті Фабрики базиліки Сан-Петроніо. Погляд на бюст і медаль роз'яснює неточність образу. Як пише Дж. Маркетті у «Il ritratto del Conte Guido De'

Peroli scolpito da Properzia De' Rossi» (1842), граф Г. де Пеполі ніколи не воював; також не видається достовірним, що Проперція, яка зробила цей бюст приблизно через 18 років після смерті графа (що відбулася в 1505 р. у віці 63 років), представила його молодою людиною, а не у досвідченому віці, в якому він помер [37; 8]. Ніхто не має підстав сумніватися в тому, що це бюст графа Г. де Пеполі, зображений Проперцією де Россі і описаний з похвалою Дж. Вазарі [37; 13]. Незважаючи на висловлювання Дж. Вазарі, дехто також сумнівався, чи є у Проперції чоловік: але у спогадах про виплати, здійснені їй за твори мистецтва у Сан-Петроніо, записаних В. да Давіа, зазначено, що Проперція була названа *Мадонна*, отже вона була заміжною [37; 14].

А. Саффі високо оцінив професійні навички де Россі, вважаючи, що «цей бюст, як бачимо, хоча в обладунках не показує нічого, окрім голови... але разом націлено на жвавість, на вираз певної великодушності, це... дуже гарний твір. ... Він виконаний з майстерним мистецтвом» [44; 15].

Пропозицію Дж. Маркетті з сумнівом сприймає Ф. фон Шоттмюллер (1913 р., с. 178–179) у книзі «Königliche Museen di Berlino» (інв. 314; каррарський мармур, 42x29 см), зазначаючи, що портретний бюст, схоже, походить із резиденції Пеполі під час купівлі в 1875 р. (для Королівського музею Берліну, нині Altes Museum Berlin. – О. Г.). Бюст, що зберігається в музеї базиліки Сан-Петроніо, нині вважається роботою невідомого скульптора [25; 70].

Тож Проперція зробила кілька скульптур для порталів західного фасаду собору Сан-Петроніо в Болоньї. Її барельєфи в музеї Сан-Петроніо зображають 1) візит цариці Савської до царя Соломона та 2) сюжет Йосифа і дружини Потіфара. На першому барельєфі бачимо царя, який сидить на троні, його охоронців та великих людей навколо нього. Одна з фігур барельєфу стоїть на колінах біля його ніг, пропонуючи рукоділля. Цариця Савська та її служниці шанобливо стоять осторонь [43; 174, 44; 16–17; 65].

Р. Боргіні високо оцінює професійну майстерність Проперції: «Di sua mano è nella facciata di San Petronio in Bologna quel lo artificioso quadro di marmo, doue è l'istoria di Giuseppe, quando in Egitto lasciando il mantello fugge dalle preghiere, e dalle insidie della innamorata donna; e nella medesima facciata so no pure fatti da lei due Agnoli do marmo di gradissimo rilieuo diligentemente lauorati». «На фасаді Сан-Петроніо в Болоньї є майстерна мармурова картина її руки, на якій зображено історію Йосифа в Єгипті, коли залишаючи плащ, він рятується від благань і пасток закоханої жінки; і на цьому ж фасаді також нею зроблені два мармурові Ангели з поступовим рельєфом, старанно виконані» (мій переклад – О. Г.) [15; 427–428].

Як зазначає А. Саффі, Якопо Де Марія, професор скульптури Академії образотворчого мистецтва Болоньї [44; 15],... зробив ретельне спостереження, виявляється, що «che due soli, secondo ragioni dell'arte, si possano credere di Properzia; quel del Giuseppe cioè, e l'altro allatogli d'una Reina Saba che vien nel cospetto di Salomone», «лише два барельєфи, згідно з міркуваннями мистецтва, можна вважати, що належать Проперції; тобто Йосифа, а другий – поруч, із царицею Савською, яка приходить до Соломона». «E veramente mirando bene per entro que' due, l'arie de' visi, l'estremità de' corpi, le capillature, e gli andari de' panni tengono fra loro certa uniformità, che ne' due altri non si ravvisa». І справді, добре вдивляючись усередину цих двох барельєфів, бачиш, що повітря облич, кінцівки тіла, лінії волосся та візерунки одягу зберігають між собою певну однорідність, яку не можна впізнати у двох інших. Якість роботи, показана в обох барельєфах, дуже ретельна, оскільки всі люди з великим рельєфом виділяються з поля. Обидва барельєфи граціозні, над обома працювали з великими навичками та старанністю. З одного боку бачимо відомого монарха, що сидить на троні з найвеличнішим виглядом, а навколо нього – величні люди королівства, з охороною, озброєною сокирами.

Біля підніжжя трону, дещо схилившись на одне коліно, молода дівчина пропонує одяг дорогоцінної роботи; далі цариця в оточенні служниць... чекає завершення приношення дарів (мій переклад – О. Г.) [44; 15–16]. Сучасною історіографією сюжет і назву барельєфу роботи Проперції де Россі змінено на «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» (Рис. 8) [25; 23].

Як зауважував О. М. Тоселлі, Проперція та її батько Йєронімі де Рубеїс були парафіянами церкви Св. Йосифа в Болоньї [49; 80]. Тому, на мою думку, образ іншого святого Йосифа, який супроводжував скульпторку з дитинства під час меси та причастя в церкві, був обраний нею не випадково [4; 7].

Барельєф на біблійну історію про Йосифа та дружину Потіфара (Рис. 9) нагадує про перемогу праведного єврейського раба Йосифа над пристрасною дружиною начальника охорони Потіфара, єгиптянина, перемогу цнотливості чоловіка над чуттєвістю і переслідуваннями з боку заміжньої жінки, перемога молитви до Бога над наклепами (Буття 39: 7–21). Втім зобразити жінку з оголеними грудьми для фасаду собору Сан-Петроніо у Болоньї було занадто сміливо для жінки-скульптора. Однак центральна фігура знаходиться ліворуч – образ Йосифа, що уособлює цнотливість, непохитність, подолання життєвих спокус, віру в Бога, перемогу над наклепами і, врешті-решт, звільнення (Рис. 10) [64]. Як зазначає Л. М. Регг, Йосиф відвертається від спокусниці, яка, сидячи на

краю дивану з балдахіном, намагається затримати чоловіка рукою за плащ, що майорить. Картина відображає природні, енергійні рухи та дії, але без насильства та викривлення. Жести витончені, гармонія лінії не порушена. Ми розуміємо, що Проперція вивчала класичні моделі [43; 174].

На гравюрі ЛП у книзі Л. Чиконьяри «Storia della scultura...» можна побачити барельєф роботи де Россі, що зберігся в залах творів Сан-Петроніо, який уособлює Йосифа цнотливого, що рятується від пасток дружини Потіфара (*рис. 12*) [21; 188]. Рисунок, офорт роботи Т. Мінарді, гравюра – Б. Мусітеллі [34]. Л. Чиконьяра пов'язує сюжет барельєфу з особистим життям скульпторки, яка, на його думку, тоді була палко закохана в прекрасного юнака, який мало піклувався про неї, висвітлила цю дивну тему, в якій вона натякала на своє нещастя і невдячність коханого юнака: таким чином вона, частково видихнула («*esalata*», італ. – О. Г.) свою сильну пристрасть [21; 188]. Мармуровий барельєф не поступається іншим прекрасним виробам знаменитих *scarpelli*, виготовлених для прикрашання дверей базиліки, а композиція настільки ніжна, наскільки й дорогоцінна у виконанні [21; 189].

На відміну від мистецтвознавців, що ототожнювали особисте життя авторки з сюжетом барельєфу, А. Саффі вважає, що на барельєфі зображено Йосифа через спалах душі; ... і навряд чи жінка такого таланту і тієї слави, якою була Проперція, хотіла зробити з себе видовище публічної провини [44; 17]. Італійський скульптор А. Канова «захоплювався її нечисленними скульптурами, що залишилися» [25; 38].

Італійська мистецтвознавиця В. Фортунаті, професор історії мистецтв із Болоньї, у монографії «*Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*» (2008 р.) проводить художній аналіз, порівнюючи генезу та іконографію барельєфу де Россі з картинами Дж. Романо (VII склепіння лоджій Рафаеля), втраченим циклом Кавалліні у *San Paolo fuori le Mura*, що зберігається в рукописі у бібліотеці Ватикану, та гравюрою М. Раймонді «Йосиф та дружина Потіфара» (Альбертина, Відень) (*Рис. 11*) [25; 18; 56].

Виявилося, що Проперція глибоко розмірковувала над сучасними стилістичними особливостями римської манери, зокрема виявила безпосереднє знання фрески подібного сюжету, написаної Дж. Романо у VII склепінні лоджій Рафаеля, точніше, дослідження його гравюри, зробленої в ті роки М. Раймонді. Для часткового підтвердження гіпотези можна згадати заключні примітки біографії Дж. Вазарі, в яких історик з Ареццо, щоб надати кращу похвалу Проперції, вказує на «деякі її рисунки, зроблені пером, і скопійовані з творів Рафаелло да Урбіно», визначивши їх як «дуже гарні» [25; 18]. Але не лише культура рафаелеска чітко впливає з анімаційного сценарію барельєфу. Як зазначає В. Фортунаті, фактично, застосовуючи образні моделі рафаелеска до децентралізованої фігури Йосифа, який тікає у своїй відчайдушній цнотливості, Проперція ставить у центр сцени владну агресію жінки, чия «палка пристрасть» формує чітко андрогінний образ, маленькі груди, показані через широке декольте, руки, одна з яких тягнеться, щоб схопити юнака, відповідають м'язистим рукам Мікеланджело [25; 20].

У 1965 р. М. Ч. Дюпре атрибутувала Проперції інший барельєф «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» (*Рис. 8*), яку вже да Давіа приписував Н. Тріболо (1834 р.) та да Супіно приписував Аміко Аспертіні (1914 р.), як «стилістичне співвідношення з барельєфом» «Цнотливість Йосифа», певною роботою скульпторки» [25; 23]. Раніше, у 1830 р. А. Саффі писав про атрибуцію даних 2 барельєфів руці Проперції, ґрунтуючись на визначенні проф. Якопо Де Марія [44; 15]. Проте сучасна історіографія визначає інший сюжет, не цариця Савська відвідує царя Соломона, а дружина Потіфара звинувачує Йосифа.

Фабрика базиліки Сан-Петроніо доручила Мадонні Проперції де Россі виконати кілька мармурових скульптур. Дж. Вазарі високо оцінює її скульптури: «Вона також зробила двох ангелів у сильному рельєфі та красивих пропорціях, які тепер, хоча й проти її бажання, можна побачити в одній будівлі» (*Рис. 13*) [53; 125–126]. Й. фон Зандрайт зазначає у «*L'Academia Todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*» (1675): «Знову вона створила двох великих ангелів» [45; 203]. Хоча рельєф та скульптури ангелів вважалися чудовими, за роботу їй заплатили дуже мало.

Як зауважує А. Вентурі, поряд із Н. Тріболо, поруч із великим вівтарним зображенням Ассунти в Сан-Петроніо були два ангели, що моляться, роботи Проперції де Россі (*Рис. 14*), у моделях Тріболо голів фігур є рефлексія Мікеланджело, що суперечить витягнутому візерунку тіл у традиції еміліана парміджаніно та витонченості драпірування. Відчувається, що вплив Н. Тріболо залишається зовнішнім і скульптор продовжує пластичну традицію А. Ломбарді в мармурі з сумнівними результатами. Такі ж візерунки можна знайти в двох видовжених статуях пророків (*Рис. 15*) у Сан-Петроніо, у статуях Адама та Єви (*Рис. 16*) на боках тимпану внутрішніх дверей, створених Проперцією де Россі, і в інших – Гавриїла та Благовіщення у других внутрішніх дверях, де схема Мікеланджело дивно розтягнута в довжину, а також у фігурах тондо в гострих тимпанах. Незважаючи на таку манеру, двоє дверей є обдуманим вирішенням проблеми узгодження нового декору з готичною скульптурою церкви, про що також свідчить химерний мотив заплутаного листа [54; 602–607].

Згідно з В. Фортунаті, І. Граціані, лише три роботи атрибутовані Проперції де Россі новітньою історіографією: дві мармурові панелі у музеї Сан-Петроніо та герб-релікварій родини Грассі, що зберігається у музеї Середньовіччя у Болоньї (Рис. 5, 8, 9) [25; 60–67].

Ми не знаємо, яка частина робіт на великому західному фронтоні Сан-Петроніо була доручена Проперції де Россі, і реєстри фабрики не дуже допомагають. Однак вони містять такі записи:

1525 р., 8 січня – на цю дату внесена платіжна записка для Проперції де Россі за її роботу на фронтоні Сан-Петроніо [54; 603].

1525 р., 18 січня «Мадонні Проперції ді Руссі, 21 ліра за роботу за скульптуру для дверей», «Da li ditti £ vintiuna de quattrini e per nui a Madona Propertia di Russi schultora a conto de sua merzede de lavorieri / ha a fare per la porte £ XXI», згідно з бухгалтерськими книгами Сан-Петроніо 1520–1527 рр.

1525 р., 22 липня – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.), 11 лір за виконану нею скульптуру Сибілу в мармурі». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр.

1525 р., 16 вересня – 10 лір, 19 сольді для Проперції де Россі «за одного мармурового ангела». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр. [25; 80–83, 43; 174].

1525 р., 21 жовтня – 3 ліри, 13 сольді Бернардіно да Мілано «pro uno module facto per eum Propertiae de' Rubeis», «за один модуль, виготовлений Проперцією де Россі». – Мандати [28; 112, 54; 603].

1525 р., 4 листопада – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.) нарахування 7 лір, 6 сольді» – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр. [25; 80–83].

1526 р., 1 січня – у бухгалтерській книзі рахунків базиліки Сан-Петроніо є звістка про платіж. Гіцарлі наводить повідомлення про оплату, здійснену Н. Тріболо за дві моделі, виготовлені ним за Проперцією де Россі: 1 січня 1526 р. А. М. Ніколо Тріболо 5 лір за дві моделі, які він зробив за Проперцією де Россі», як зазначено в «Мандатах фабрики Сан-Петроніо» [54; 188–189, 25; 80–83].

1526 р., 24 березня – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.) нарахування 3 ліри, 13 сольді за моделі, виготовлені для скульптора Альфонсо (Ломбарді – О. Г.)». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо [25; 81–83].

1526 р., 20 липня – «Мадонні Проперції, 40 лір та 3 сольді за решту двох Сибіл, одного Ангела та дві картини». – Бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр. [25; 82–83, 43; 174].

Проперція де Россі була особисто знайома з каноніком Алессандро Занзаніні, сином Гаспара Занзаніні, каноніка колегіального капітула базиліки Сан-Петроніо. Адже, згідно з Великим нотаріальним архівом Болоньї, 21 лютого 1516 р. купила у нього ділянку землі за допомогою нотаріуса Діонісіо Каstellі, а менше, ніж за 2 роки продала її тому самому каноніку Алессандро, причому за меншу суму [38; 94–95]. Що очевидно було обумовлено договором купівлі. Але особисті зв'язки не давали їй професійних переваг.

Дж. Вазарі зауважує, що мисткиню переслідував підлий і ревнивий художник А. Аспертіні, який ганив її перед адміністраторами Сан-Петроніо і спричинив значне зниження ціни за її роботу; і через це вона відмовилася від скульптури і взялася за гравюру на міді, що зробила з великою досконалістю [43; 180]. Проте виплати у бухгалтерських книгах фабрики Сан-Петроніо засвідчують, що скульптори отримували приблизно однакову оплату за роботу [28; 110–113, № 208–227, с. 99, № 165].

На фабриці базиліки Сан-Петроніо Проперція працювала у соціальному колі скульпторів, які виконали сюжети та декорації малих дверей, враховуючи лише барельєфи: Ніколо Тріболо, Заккарія да Вольтерра і двоє його синів, Якопо ді Франчіа, Франческо і Сімоне да Фіренце, Якопо Тассо, Баттіста і Бернардіно да Каррара, Сігізмондо Барджелезо і Бернардіно да Мілано, Ніколо да Мілано, Джероламо де Колтелліні, Ерколе Секкаденарі, Альфонсо Ломбарді, Аміко Аспертіні, Солосмео да Фіренце [28; 112]. Варто відзначити, що Бернардіно да Мілано, Ніколо Тріболо та Альфонсо Ломбарді отримують оплату за моделі, призначені для Проперції: перший – за модель 21 жовтня 1525 р.; другий – за дві моделі 3 січня 1526 р.; третій – за моделі 24 березня 1526 р. В. Фортунаті припускає, що це проливає світло на спосіб роботи на будівельному майданчику, де існує співпраця між художниками, які обмінюються формальними ідеями, взаємодіючи один з одним і досягаючи лінгвістичного *койне* [25; 16–17].

Варто проаналізувати також економічну спроможність Проперції упродовж її життя та творчості. Деякі документальні свідчення попереднього періоду, скупі й не зовсім зв'язні також підтверджують винахідливість і певну економічну надійність, що зрозумілі з нотаріальних договорів 1514–1516 рр., які визначають образ непосидючої молодшої жінки з незламним характером, розкритим Вазарі і висвітленим подальшою історіографією донині. Щоб уникнути легенд, варто звернутися до досліджень місцевих вчених, таких як М. Гваланді, М. Тоселлі [38; 41].

Будинок на Via Albirolі, ном. 1761, який 29 жовтня 1513 р. належав Г. ді Єванджеліста Сассоні, який у той день надав його в оренду Проперції ді Джироламо Россі за 30 лір на рік, розташований

біля вул. С. Мартіно делл 'Авеса, між вулицями деї Вененті, деї Вагіні і Де Буої. Відповідно до акту А. Д. Наве [32; 151]. Цей будинок знаходився у центрі Болоньї, де згодом працювала Проперція.

Як зазначалося, 6 жовтня 1514 р. пані Проперція, донька громадянина Болоньї Йєронімі де Рубеїс, купила ділянку землі з будинком у містечку Санта Марія де Какселліс за 750 лір, за допомогою нотаріуса Діонісіо Олександра де Кастеллі [38; 93, 25; 84, 54; 602;].

Згідно з нотаріальними та кримінальними архівами Болоньї, опублікованими О. М. Тоселлі в «*Racconti storici estratti dall'archivio Criminale di Bologna*» (1875), 18 березня 1515 р. Проперція, донька Йєронімі де Рубеїс, каплиці Св. Йосифа, стала спадкоємицею дядька по батьковій лінії на ім'я Петроній, також сина Паламідеса де Россі, і отже, брата Джироламо [49; 80].

Відповідно до Великого нотаріального архіву Болоньї, опублікованого М. Гваланді в «*Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti*» (1844, Т. 5.), 21 лютого 1516 р. Проперція де Россі купила ділянку землі у каноніка Алессандро Занзаніні, сина Гаспара Занзаніні, каноніка колегіального капітула базилики Сан-Петроніо, а потім продала її тому ж каноніку за меншу суму за допомогою нотаріуса Д. де Кастеллі для його племінника Гвідо [38; 94–95, Rogiti trovansi in Matrice nel Grande Archivio Notarile di Bologna. II I. al Libro Y fog. 97 v. il II. e III. alla Filcia 38 ai №. 99 e 111.]. Що очевидно було обумовлено договором купівлі.

1 березня 1518 р. вона дала позику Дж. Сантеллі з парафії Сан-Лоренцо-ді-Порта-Стієра на будівництво його будинку. Поручителем позики був згаданий нотаріус Д. О. де Кастеллі [54; 602].

Як зазначається в «*Актах нотаріусів*», у 1518 р. у партнерстві з Д. Кастеллі, представником родини міської аристократії, за допомогою якого вона вела справи з 1514 р., мисткиня взяла участь у фінансуванні реконструкції каплиці Сан-Лоренцо [54; 602].

У 1520 р. Проперція придбала будинок на вул. Сан-Лоренцо, який здавала в оренду, згідно з актами нотаріусів, до 22 червня 1523 р. [25; 87–88].

Проперція де Россі: кохана, коханка чи співмешканка?

Дж. Вазарі співчуває справедливій та обдарованій дамі, яка «мала успіх у всьому, крім любові», і не робить їй ані найменшого звинувачення, не висловлює ні презирство, ні недовіру, ні пом'якшення. Дослідження М. Гваланді частково підтверджують розповіді Вазарі про амурні справи скульпторки. У вересні 1520 р. Проперція де Россі має суперечку з сусідом Франческо да Мілано, торговцем оксамитом, через ділянку саду на вул. Сан-Лоренцо, на який вона, очевидно, має права власності [49; 105, 54; 602]. Франческо да Мілано (Francesco di Stefano Crivelli, сусід Проперції та орендар її власного будинку на вулиці Сан-Лоренцо – О.Г.) подає позов проти Проперції за шкоду, завдану його саду, який прилягає до її власного, про те, що вона зрізала у саду 24 фути виноградних лоз і вишневе дерево мараски [54; 602]. Він описує її як «коханку (concubina) Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазії» [54; 178].

Звернемо увагу на те, що в нотаріальних актах та документах кримінального архіву Болоньї того часу вона записана під своїм дівочим прізвищем «*Dominae Propertiae q. Hieronimi de Rubeis Bononiae civis*». Отже, в той період вона ще не була заміжньою. Тому двоє молодих неодружених людей могли дружити, спілкуватися, захоплюватися один одним, закохуватися. Їх дружба тривала з 1520 р. до ймовірно 1524 р. [43; 180, 52; 5].

Досліджуючи нотаріальні та кримінальні архіви Болоньї, О. М. Тоселлі висловлює своє обурення через звертання «співмешканка» щодо Проперції у ставленні до Мальвазії, яке заперечується фактами і поясненнями в тому ж обвинуваченні. Він вбачає у такому звертанні лише гнівну помсту сусіда: оскільки співмешканкою є та, що живе з чоловіком під одним дахом. Проте в документі написано, що вона живе в будинку, розташованому у парафії Сан-Феліче, а її коханий – в іншому місці, в районі Сан-Андреа деллі Ансальді, парафії, які віддалені одна від одної майже на мильо [49; 100–101]. Як довів О. М. Тоселлі, оскільки Проперція де Россі та Антон Галеаццо Мальвазія жили в окремих будинках, її не можна назвати співмешканкою, concubina, як заявив Франческо ді Мілано. О. М. Тоселлі дослідив також папери та книги Архіву родини Мальвазія, за сприяння графа Петроніо Мальвазія, але не знайшов додаткову інформацію щодо даної цивільної справи [49; 110].

Однак 22 червня 1523 р., після закінчення терміну дії договору оренди, який діяв із 1520 р., Проперція наказала орендареві Франческо ді Стефано Кривеллі звільнити свою власність (Акти нотаріусів, Моранді, 22 червня 1523 р.) [25; 87].

Якщо запитати, навіщо Проперції знадобилася деревина з виноградних лоз і вишневі кісточки дерева мараски, які вона зітнула в саду, то можна згадати її роботу мініатюристики. Можливо, вона мала певне замовлення на різьблення.

За словами А. Саффі, «*ma questa donna, al cui vivissimo ingegno riuscì agevole qual si fosse arte difficilissima; questa donna, il cui forte animo non poterono abbattere tanti stenti e fatiche...*», «але ця жінка, живому генію якої це було так само легко, як і найважче мистецтво; ця жінка, міцна душа якої не змогла

подолати стільки труднощів, стільки злості заздрощів, не мала сили викоринити зі свого серця любовну пристрасть, яка, будучи невдалою й відчайдушною, жодним чином не дозволила їй мати відпочинок. Як звали того, хто любив її; як і яким чином вона його полюбила, він не письменник, який про це говорить. Єдине, що можемо стверджувати без винятку, – це те, що Проперція перебувала постійно в марній любові, так само, як його жорстоке серце залишалося впертим, не звертаючись до неї» [44; 19].

Через три роки після цього інциденту, 25 серпня 1524 р. Антон Галеаццо Мальвазія отримав ступінь із права. Він був обраний до колегії суддів, а також до цивільної і канонічної колегій; і того ж року почав викладати в громадській студії, він не переривав уроків до смерті [24; 148]. У період 1524 р. їхні стосунки були розірвані, ймовірно, розвитком кар'єри добре освіченого юнака з гарної родини [43; 180, 52; 5]. У соціальних умовах XVI ст. син графа не хотів втратити титул і спадщину через нерівний шлюб із донькою нотаріуса.

Проперція стала скульпторкою, мініатюристкою, художницею, граверкою. І зрештою вона вийшла заміж. Ми мало знаємо про її чоловіка. Дж. Вазарі про нього детально не пише, лише використовує щодо Проперції звернення «Мадонна» (заміжня жінка) у назві розділу та на гравюрі, розташованій у життєписах художників, скульпторів та архітекторів [51; 171]. Дж. Вазарі також згадує про її чоловіка, який попросив адміністраторів Сан-Петроніо про частину роботи для Проперції [51; 172]. Дані Дж. Вазарі підтверджує Дж. Маркетті, оскільки у бухгалтерських книгах фабрики Сан-Петроніо, опублікованих В. Давіа, у виплатах, здійснених скульпторці за твори мистецтва, Проперція була названа *Мадонна*, отже вона була заміжною [37; 14]. Згідно з бухгалтерськими книгами Сан-Петроніо 1520–1527 рр., *Libro Mastro XIX anni 1520–1527*, опублікованих В. Фортунаті, І. Граціані, при оплаті за виконані роботи записано «Мадонна Проперція де Россі» [25; 81–82]. Отже у 1525 р. вона вже була заміжною.

Антон Галеаццо Мальвазія одружився 10 вересня 1538 р., через 8 років після смерті Проперції. Його дружиною стала Лодовіка Феррі [24; 148, 43; 180, 49; 110–111, 52; 5]. Дж. Фантуцці зазначає, що граф Антон Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія та його дружина Лодовіка Феррі народили чотирьох синів: Чезаре, Маркантоніо, Наполеоне та Онофріо [24; 148]. Згодом у 1567 р. він став губернатором Імоли [49; 110–111]. Антон Галеаццо кілька разів давав кошти для магістрату старійшин та трибуни плебсу на своїй батьківщині, і там був суддею форуму купців, і помер, як було відомо в 1570 р. 25 грудня його поховали в церкві Сан-Якопо Маджоре [24; 148]. Відстань від площі Джоаккіно Россіні до віа Клаватуре, 8/10 складає лише 600 м. Відстань, яка розділяє могили колись закоханих людей.

Як було з'ясовано, його праонук – Карло Чезаре Мальвазія [24; 148–151; 158], став настоятелем собору Сан-П'єтро у Болоньї та відомим істориком мистецтва. К. Ч. Мальвазія ставився з повагою до пам'яті скульпторки Проперції Россі, друга його прадіда Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія [24; 148–151; 158], присвятивши їй кілька теплих слів в «*Felsina pittrice*» (1678): «*virtuosa o buona ch'ella fosse*», «доброчесна чи добра, якою вона була» [36; 111].

А. Саффі підкреслює, що серед скульпторів, які конкурували з Проперцією у роботі на фасаді базиліки, також був Маєстро А. Аспертіні, який ніколи не говорив добре особисто, якою б віртуозною й щасливою вона була: ми знаємо, що він завжди втішав її осібно, проте за її спиною він завжди говорив про неї погано через заздрість: насамкінець він сказав стільки капостей адміністраторам фабрики, що нещасній жінці заплатили дуже підлу ціну за її роботу [44; 17].

23 січня 1525 р. художник Вінченцо Міола подав позов проти Проперції та художника на ім'я Доменіко Франчіа. Ці двоє прийшли до нього додому, скаржився Міола, ображали й напали на нього, Проперція подряпала йому обличчя. Одним із свідків обвинувачення був Аміко Аспертіні [25; 13, 77, 88, 43; 180], сусід Міоли. Крім того, курія знала лише з викладення Аспертіні, що Вінченцо був побитий Проперцією, оскільки в обвинуваченні вона не згадувалася. Звідси, можливо, походження розбіжності між Проперцією та Аспертіні та вендетта останнього; оскільки Аспертіні не був людиною, яка спокійно сприймала би докори й легко забувала образи. Про його полум'яний і гнівний характер зберігся документ, написаний 20 роками до того. Згідно з документом, Курії міста повідомлено, що в грудні 1504 р. Аспертіні розмовляв біля вогню зі своїм батьком і братом Ліонелло, обома художниками, і коли Маффео да Мілано вступив із ним у суперечку, він ударив його ножом у груди та шию [49; 119–120].

Цей конфлікт між В. Міолою, А. Аспертіні, з одного боку, і Д. дель Франчіа, П. де Россі, з іншого боку, може означати: протистояння різних мистецьких майстерень; боротьбу за отримання нових замовлень і оплату праці; особисте протистояння та образи. Ризикну висловити припущення, що Міола міг пустити чутку про те, що героями барельєфу «Йосиф і дружина Потіфара» є не біблійні герої, не повторюваний Рафаелем й М. Раймонді сюжет, а Проперція і Мальвазія. Чутку, що поширював Аспертіні перед адміністраторами фабрики Сан-Петроніо. Чутку, що образила Проперцію. Чутку, що донині обговорюють науковці у своїх статтях.

Як зазначалося, стосунки з Д. Франція могли поєднувати Проперцію з майстернею Райболіні, середовищем великої культурної жвавості, в якому на передньому плані виступали не лише художники, а й ювеліри та гравери; з іншого боку, ці внутрішні напруження у світі болонських художників [25; 51]. Таким чином, працюючи в базиліці Сан-Петроніо, митці встановлювали не лише дружні та професійні зв'язки, а й проявляли суперництво та подеколи ворожнечу. Таким противником П. де Россі, як відомо, був А. Аспертіні. М. Фаєтті зауважує, що в базиліці Сан-Петроніо А. Аспертіні працював понад 20 років, головним чином як скульптор і художник, а також як дизайнер вітражів і меблів, які сьогодні, на жаль, втрачені [23; 73].

Проперція де Россі допомагає юридично і фінансово друзям, художникам, які опинилися у скрутному становищі. Згідно з нотаріальним актом від 9 жовтня 1525 р., Проперція стає гарантом художника Донато да Венеція і замовленої йому картини, яку він має написати для Лоренцо дель Піно. Вона гарантувала виконання панно із зображенням Богородиці, яке мало бути доставлене до наступної віглії Св. Катерини. Якщо Донато не закінчить картину, пані Проперція заплатить усю ціну цього панно, витрати, збитки, відсотки [25; 89].

Упродовж свого життя Проперція декілька разів змінювала своє місце проживання, а відповідно парафії, у яких була прихожанкою. Так 29 жовтня 1513 р. вона орендувала будинок у центрі Болоньї на віа Албіролі, ном. 1761, сплачуючи 30 лір за рік, згідно з нотаріальним актом, складеним А. Далла Наве [32; 151]. Вже 6 жовтня 1514 р. Проперція, донька Йєронімі де Рубеїс, купила землю з будинком у містечку Санта Марія де Какселліс за 750 лір, згідно з нотаріальними архівами міста Болонья [54; 602, 25; 84]. 18 березня 1515 р., згідно з архівами нотаріальних актів, Проперція де Рубеїс була прихожанкою церкви Св. Йосифа у Болоньї, «Discreta mulier Domina Propertia quondam D.ni Hyeronimi de Rubeis Cap. S. Iosephi etc.» [49; 80]. У вересні 1520 р. вона вже перебувала у парафії Сан-Феліче [49; 101]. Принаймні у 1520 р., Проперція придбала будинок на вул. Сан-Лоренцо, який здавала в оренду, згідно з актами нотаріусів, до 22 червня 1523 р. [25; 87–88]. 9 жовтня 1525 р. Проперція, донька Йєронімі де Рубеїс, громадянина Болоньї, зазначалася вже у парафії Сан-Катерина-де-Сарагоцца, згідно з нотаріальним актом, що зберігається у Державному архіві Болоньї [25; 89]. (Ймовірно документ про заміжжя Проперції де Россі варто шукати саме в архіві останньої парафії).

Р. Боргіні описує її творчу натуру, чесноти та майстерність: «Si diede ultimamente Propertia ad intagliare stampe di rame, riuscendole ogni cosa felicemente». «Нещодавно Проперція віддалася різьбленню мідних відбитків, керуючи всім щасливо» (мій переклад – О.Г.) [15; 428, 44; 10]. І більше вона не отримувала замовлень, бо скульптура вважалася мистецтвом, яким повинні займатися лише чоловіки.

17 квітня 1529 р. Проперція, що фігурує в документі як донька Джироламо де Россі, визначається як «слабка» («*infirma*» – лат.); перебуваючи на стаціонарному лікуванні в лікарні Сан-Джоббе, де приймали хворих на чуму, зазначає, що заборгувала певну суму перед нотаріусом Лоренцо да Массумматіко [25; 78]. Згідно з нотаріальними архівами «Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Rogito di Luca Canonici, Busta 4, 1522–1531», «*Domina Propertia quondam Ieronimi de Rubeis de Bononia ad presens habitatrix in hospitali Sancti Job, infirma, sciens et cognoscens se fuisse et esse veram debtricem ser Laurentij de Massumatico notari Bononie in summa et quantitate libr. triginta septem, sol. duodecim et den. sex bon. monete currentis pro totidem habitis*» [25; 89]. Проперція де Россі домовилася про сплату боргу в розмірі 37 лір, 12 сольді, 6 монет, який вона мала перед болонським нотаріусом, шляхом обмінного листа вищої вартості, що також надає кредитору, з яким він перебував у ділових відносинах деякий час, вказівки на призначення залишкової суми [25; 89–90]. Таким чином, Проперція де Россі проводила досить складні нотаріальні операції, що підтверджували її економічну ініціативу, що не зазнала невдачі, незважаючи на важкий стан здоров'я.

Невідомо про причини її захворювання, але при роботі з гравюрами на міді, «різьбленні мідних відбитків», гравери використовували хімічні речовини, які впливали на їх здоров'я.

Хроніки описують її як вигадливу, непостійну і незламну особистість, що не бажає переступати диктат офіційного художнього кодексу. Її змагальний дух підказував їй сміливий вибір, завжди заборонений жінкам: практика скульптури з прихильністю до «шорсткості мармуру» та «жорсткості заліза», а також інтерес до «механічних речей» [64]. Дж. Вазарі розмістив портрет талановитої скульпторки, художниці, граверки Проперції де Россі у «Життєписах» (Рис. 20), «її портрет надали мені художники, які були її близькими друзями. Але, хоча Проперція рисувала дуже добре, не бракувало жінок, які могли б не тільки зрівнятися з нею в рисунку, але й так само добре працювати в живописі, як вона в скульптурі» [53; 126]. Ймовірно, її портрет був написаний її другом і вчителем М. Раймонді.

Вазарі міг бути особисто знайомим із болонською скульпторкою, оскільки у 1530 р. був у Болоньї, де з нагоди коронації Карла V споруджувалися розписні тріумфальні арки. Він працював там як художник-декоратор, йому допомагали Триболо, Бандінеллі та ін. [25; 9–10].

Як зауважує Р. Боргіні, слава талановитої жінки поширилася по всій Італії і, нарешті, досягла папи Климента VII, який відразу після коронації імператора Карла V в Базиліці Сан-Петроніо в Болоньї поцікавився нею, але дізнався, що сталося цього дня. Проперція де Россі, скульпторка і художниця, померла 24 лютого 1530 р. [15; 428, 21; 188, 51; 173, 52; 5]. Ї була похована на цвинтарі церкви Марія делла Віта при лікарні Морте (Ospedale della Morte) [15; 428, 25; 78, 30; 147, 32; 151, 42; 241, 43; 183, 186, 44; 21, 49; 72, 51; 173].

Згідно з нотаріальними архівами, Проперція де Россі не залишила заповіту, як було з'ясовано О. М. Тоселлі [49; 73; 77]. На думку Л. М. Ренг, перебування Проперції у лікарні della Morte вказує на одну з двох речей – бідність, або абсолютну відсутність друзів [43; 184].

Дж. Вазарі співчуває молодій жінці через передчасну смерть, використовуючи в італійському оригіналі (1568 р.) епітет «нещасна жінка», «trouò la misera dóna esser morta» [51; 173], в англійському перекладі – «бідна жінка», «roog woman had died that very week» [53; 126]. Проте даний епітет стосується дочасної смерті Проперції де Россі, а не її майнового становища, як подеколи пишуть науковці. Її смерть засмутила римського папу та співгромадян, які вважали її дивом природи ще за життя. Дж. Вазарі вшанував пам'ять Проперції де Россі епітафією:

«*Si quantum naturae, artique Propertia, tantum
Fortunae debeat, muneribusque virum,
Quae nunc mersa iacet tenebris ingloria, laude
Aequasset celebres marmoris artifices;
Attamen ingenio vivido quod posset et arte
Foeminea ostendunt marmora sculpta manu*» [52;
5].

«Якби Проперція завдячувала щастю й
прихильності людей стільки ж, скільки природі
та вмінню, та, що тепер лежить похована в
тіні безвісності, зрівнялася б у славі зі
знаменитими майстрами мармуру.
Незважаючи на це, мармури, вирізьблені її
рукою, показують, що вміє робити жінка з
енергійним талантом і майстерністю» (пер.
наш. – О. Г.) [52; 5].

Вінченціо ді Буонакорсо Пітті написав для неї епітафію:

«*Fero splendor di duo begl' occhi acrebbe
Già marmi a marmi, e stupor nuovo e strano!
Ruvidi marmi dilicata mano
Fea dianzi vivi. Ahi! morte invidia n'ebbe*» [15;
428].

«Зросла пишність двох прекрасних очей
Вже мрамур до мрамuru, і нове й дивне
здивування!
Розведений вручну грубий мрамур Відтепер я
був живий. Ой! смерть мала заздрість» (пер.
наш – О. Г.). [15; 428].

Подеколи науковці пишуть про чуму, як причину смерті Проперції. Чума, що сталася наприкінці 1527 р., зафіксована в рукописах отців-проповідників, що нині зберігаються в державних архівах та архівах Комісаріату [49; 131]. Наприкінці 1529 р. і початку 1530 р., коли Проперція померла, численні війська Карла V оселилися в будинках мешканців Болоньї. Ймовірно вони були більш люб'язними, ніж під час пограбування Риму у травні 1527 р. (італ. Sacco di Roma). Проте «громадяни скаржилися на образи і знущання нахабних імператорських солдатів» [49; 173]. О. М. Тоселлі натякає на просту здогадку про недугу Проперції, яку ігнорували навіть сучасники, – чуму [49; 135].

Могила скульпторки нині невідома. Але її образ надихав її друзів, художників, граверів, скульпторів, поетів, письменників, які увічнили її образ в своїх творах. Бюст Проперції з теракоти був зроблений її другом, скульптором А. Ломбарді (1497–1537), з яким вони разом працювали у соборі Сан-Петроніо та палаццо Болоньїні. «Il suo ritratto in busto di creta cotta di mano del Lombardi è presso la famiglia Bianconi», «її бюст з теракоти роботи Ломбарді знаходиться в родині Б'янкони» [11; 265, 30; 139, 32; 151]. Як пише І. Граціані, його сліди нині втратили [25; 37].

Г. Джордані зауважує у «Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V» (1842), що природний портрет Проперції, змодельований А. Ломбарді або Читтаделла, зберігається у болонської родини Б'янкони, з нього був вигравіруваний її портрет на міді А. Марчі та розміщено у книзі П. Коста «Propertia de' Rossi, rappresentazione tragica», Bologna, tip. Cardinali e Frulli, 1828, с. 3 [30; 139]. Г. Джордані розміщає її портрет у своїй книзі на с. 173, рис. IV [30; 173]. Портрет Проперції, офорт проф. А. Марчі (1833–1853), зберігається в Музеї міста Болоньї (Рис. 26) [63].

На ньому Проперція зображена з густими кучерями волосся і з великою косою, згорнутою і зтягнутою на голові пов'язкою, що спадає як вуаль; також декольте плаття, широка сорочка, спущена на плечах, інтерпретує легенду про скульпторку за старомодним стилем. Майже муза чи персонаж міфу [25; 37].

К. Бонафеді присвятила біографіям, портретам та творам відомих жінок Болоньї своє монографічне дослідження «*Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*», розділ якого присвятила болонській скульпторці Проперції де Россі. Портрет Проперції (Рис. 27) роботи гравера Беттіні, рисувальника А. Непоті міститься в її книзі на с. 12–13 [14; 12–13].

Бюст Проперції з теракоти, зроблений у 1680–1690 рр. скульптором Будинку Фіббіа (Casa Fibbia), нині перебуває у Музеї історії Болоньї в Палаццо Пеполі, Музеї міста (Рис. 24) [63].

Г. Джордані описує бюсти видатних болонців у «*Guida per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna*» (1846), у вестибюлі академічного корпусу над полицями є бюсти та гіпсові портрети видатних професорів та академіків; ... а між ними з одного боку – портрет відомої скульпторки Проперції де Россі [29; 34–35]. У науковому дослідженні «Промова в Академії образотворчих мистецтв у Болоньї 22 червня 1830 р.» граф А. Саффі вербалізує колективні погляди болонського дворянства щодо скульпторки Проперції де Россі. Він називає її жінкою «зі сміливою душею..., тверда в бажанні, безстрашна у праці, постійна у добрій волі. Ви бачили значні плоди пошани до неї і любові, які вона мала від громадян, від незнайомців, від тих, хто чув її ім'я» [44; 21].

Лише прийнявши «чоловічі» атрибути цілеспрямованості, зосередженості, наполегливості та поглиненості ідеями та майстерністю заради них самих, жінки досягли і продовжують досягати успіхів у світі мистецтва [41; 69]. Послідовники Проперції розвивали антиманьєристські тенденції болонського мистецтва під духовним впливом Контрреформації [19; 97].

Висновки. Згідно з авторською методикою аналізу візуального (образотворчого) мистецтва, розглянуто твори Проперції де Россі з точки зору антропоцентричного підходу, виявлено генезу та іконографію її художньої творчості у стилістиці Рафаеля, Мікеланджело, Маркантоніо Раймонді, що породжує нову культурну реальність. Результати проведеного дослідження не лише надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Болоньї, але й дають вихід на «авторську особистість» скульпторки. Авторкою матеріалу заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Соціалізація жінки скульпторки в ранньомодерній культурі Болоньї відбувалася складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на соціально-культурний розвиток Болоньї і жінок-мисткинь здійснював Болонський університет, у якому дозволялося вчитися дівчатам. Видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристики. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, донька художника у майстерні батька, або дворянка, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з гербами, прикрасами для нобілітету, релігійною тематикою, скульптурним оздобленням вівтарів, церков, палаців [4; 8–9, 5; 53]. Завдяки співпраці Проперції де Россі з різними художниками, зокрема Б. да Мілано, А. Ломбарді, Н. Тріоло, які обмінювалися ідеями, взаємодіяли між собою, вони досягали творчих результатів на будівельних майданчиках Болоньї. Завдячуючи значній спадщині батька і дядька, власній професійній мистецькій діяльності, Проперція вела активний економічний спосіб життя.

Утім соціальне положення Проперції де Россі (Рис. 1, 20–27), видатної скульпторки, художниці, мініатюристики та граверки підвищувалося і наближалося до соціального статусу гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу ремісниця. Зразки жіночого мистецтва, досліджені в розділі монографії, можуть слугувати яскравим прикладом професійних знань, вмінь і навичок жінки як мисткині. Їй підвладні будь-які напрями в мистецтві Ренесансу, мініатюрі, скульптурі, живописі, гравюрі. На тлі ранньомодерної культури XVI ст. цей феномен можна вважати показником парадигмальних трансформацій у суспільній свідомості щодо соціальної значимості мистецтва болонської скульпторки.

Список використаних джерел

1. Больнов О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*: хрестоматія; пер. з нім. А. Гордієнка; упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. С. 96–111.
2. Вазарі Дж. *Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів*; пер. А. О. Перепаді, П. І. Соколовського. Київ : Мистецтво, 1970. 520 с. (Пам'ятки естетичної думки).
3. Виткалов С. В., Шумарова М. Музей у сучасному культурному просторі. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Упоряд. і наук. ред. В.Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 43. С. 81–86. Режим доступу: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/585/605> (дата звернення: 01.09.2024).

4. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Упоряд. і наук. ред. В.Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 3–15. Режим доступу: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (дата звернення: 24.02.2024).
5. Гончарова О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність*: зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. 25–26 берез. 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 49–54. Режим доступу: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf (дата звернення: 15.03.2024).
6. Зиндрам Д. *Скарби дрезденського музею «Грюнес Гевельбе»*. Лейпциг: E. A. Seeman Verlag, GmbhN&Co; Крањ : Gorenjski Tisk storitve, 2013. Вид. 2. 178 с.
7. Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія Історія*, 2018. 4 (139). С. 35–41.
8. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*. 9 (24), 2015. С. 109–118.
9. Alidosi G. N. P. *Istruzione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose*. Bologna: per Nicolo Tebaldini, 1621. 226 p.
10. Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, pp. 405–435.
11. Bianconi G. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame*. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
12. Biblioteca Salaborsa, Comune di Bologna. Retrieved from: <https://www.bibliotecasalaborsa.it/content/cartigli/?u=74> (accessed 06.09.2024).
13. Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*. Ed. by N. Harris Bluestone. London and Toronto: Associated University Press. 1995. pp. 38–51.
14. Bonafede C. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p. pp. 13–22.
15. Borghini R. *Il riposo*. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p.
16. Bosi G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.
17. Bronzini C. *Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo*. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.
18. Bullart I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de L'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. pp. 375–377.
19. Chadwick W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
20. *Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore*. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870. Retrieved from: <https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/172/> (accessed 01.05.2024).
21. Cicognara L. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per seuire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*. Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p.
22. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.
23. Faietti M. Uno studio di Amico Aspertini per la perduta Resurrezione in San Petronio a Bologna. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2003. Vol. 99. P. 67–80.
24. Fantuzzi G. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte*. Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786. Tomo V. 392 p.
25. Fortunati V. P., Graziani I. *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*. Bologna: Editrice Compositori, 2008. 127 p.
26. Fortune J. *Research program on "Women Artists in the age of Medici"*. Retrieved from: <https://www.medicis.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 12.12.2023).
27. Garrard M. D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 2016. Vol. 10, No. 2. P. 5–43.
28. Gatti A. *La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche*. Bologna: Regia Tipografia, 1889. 142 p.
29. Giordani G. *Guida per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
30. Giordani G. *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V*. Bologna: Publisher tip. «alla Volpe», 1842. 202 p.
31. Goncharova O. M. Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse. *Integration of traditional and innovation processes of development of modern science: collective monograph*; ed. by authors. 1st ed. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020 [340 p.]. P. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13>

32. Guidicini G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani, pubblicate nel «Supplemento alle Cose Notabili», 1908. Vol. III. 338 p.
33. Jacobs F. H. The construction of a life: Madonna Properzia De' Rossi 'Schultrice' Bolognese, *Word & Image*, 1993. 9:2, 122–132, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.1993.10435481>
34. Laboratorio delle arti visive. Retrieved from: <https://stampeditraduzione.sns.it/> (accessed 08.03.2024).
35. Malaguzzi Valeri, F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Bologna: Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.
36. Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.
37. Marchetti G. *Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria*. Bologna : Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. 16 p.
38. *Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti*. Ed. Michelangelo Gualandi. Bologna: Tipografia Sassi Nelle Spaderia, 1844. Seria Quinta. 208 p.
39. Murphy C. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
40. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
41. Nochlin L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
42. Perkins C. C. *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern, and eastern Italy*. London: Longmans, Green, and Co, 1868. 326 p.
43. Ragg L. M. R. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p.
44. Saffi A. *Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830*. Bologna: tip. della Volpe, 1832. 21 p.
45. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild-und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image,info> (accessed 15.04.2024).
46. *Serie degli uomini i pi u illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti. Dell' illustrissimo signore Lorenzo Niccolini*. Firenze: nella stamperia di Domenico Marzi, e compagni, 1772. T. V. 218 p.
47. Sotheby's Auction House. Retrieved from: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/small-wonders-early-gems-and-jewels/circle-of-properzia-de-rossi-1490-1530-italian> (accessed 15.03.2024).
48. Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.
49. Toselli O. M. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna* ad illustrazione della storia patria. Bologna: Publisher pei tipi di A. Chierici, 1875. T. II. 611 p.
50. Valery A. C. P. *Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs*. Bruxelles: Societe Belge e Librairie Hauman et C°, 1842. 290 p.
51. Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. pp. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 15.03.2024).
52. Vasari G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*; based on the 2nd edition, 1568. Firenze: Felice Le Monnier, 1853. Vol. IX. 300 p. P. 1–8.
53. Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, transl. Gaston du C. de Vere. London: Philip Lee Warner, 1912–1914. Vol. V. P. 123–126.
54. Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana*. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. X. Parte I. 852 p. pp. 602–607.
55. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: <https://accademiasanluca.it/> (accessed 24.02.2024).
56. Albertina Vienna, Austria. Retrieved from: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1970/256\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1970/256]&showtype=record) (accessed 20.03.2024).
57. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2_\(accessed 08.03.2024\)](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2_(accessed 08.03.2024)).
58. Grünes Gewölbe Museum. Retrieved from: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117609> (accessed 22.01.2024).
59. Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. Retrieved from: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/ (accessed 20.03.2024).
60. National Museum of Women in the Arts. Retrieved from: <https://nmwa.org/blog/museum-shop/modern-makers-zeb-wahls/> (accessed 30.09.2024).
61. Museo Civico Medievale, Bologna, Italy. Retrieved from: https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873 (accessed 22.05.2024).
62. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, Italy. Retrieved from: <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/> (accessed 15.01.2024).

63. Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli, Musei nella Citta. Retrieved from: <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/1671> (accessed 24.02.2024).

64. Museo di San Petronio, Bologna, Italy. Retrieved from: <https://www.basilicadisanpetronio.org/en/the-basilica/> (accessed 24.02.2024).

65. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri. Opere De Rossi Properzia, Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre, Giuseppe e la moglie di Putifarre. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/104758/De%20Rossi%20Properzia%2C%20Giuseppe%20accusato%20dalla%20moglie%20di%20Putifarre%2C%20Giuseppe%20e%20la%20moglie%20di%20Putifarre> (accessed 24.02.2024).

Reference

1. Bolnov O. F. *Filosofska antropohiia ta yii metodychni pryntsyipy. Suchasna zarubizhna filosofiiia. Techii i napriamy: khrestomatiia*; per. z nim. A. Hordiiienka; uporiad. V. V. Liakh, V. S. Pazenok. Kyiv : Vakler, 1996. S. 96–111.

2. Vazari Dzh. *Zhyttiepysy naislavetnishykh khudozhnykiv, skulptoriv, arkhitektoriv*; per. A. O. Perepadi, P. I. Sokolovskoho. Kyiv : Mystetstvo, 1970. 520 s. (Pamiatky estetychnoi dumky).

3. Vytkalov S. V., Shumarova M. *Muzei u suchasnomu kulturnomu prostori. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. Uporiad. i nauk. red. V.H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2022. Vyp. 43. S. 81–86. Rezhym dostupu: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpnmk/article/download/585/605> (data zvernennia: 01.09.2024).

4. Honcharova O. M. *Fenomen zhinochoho mystetstva skulptorky Propertsii de Rossi u kulturi chynkvechento Boloni. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. Uporiad. i nauk. red. V.H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 39. S. 3–15. Rezhym dostupu: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (data zvernennia: 24.02.2024).

5. Honcharova O. M. *Filosofiiia zhinochoho mystetstva Propertsii de Rossi u rannomodernii Boloni. Filosofiiia podiiivoi kultury: istoriia ta suchasnist: zb. mat. Vseukr. nauk.-prakt. konf. 25–26 berez. 2021 r. Kyiv : KNUKiM, 2021. S. 49–54. Rezhym dostupu: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf (data zvernennia: 15.03.2024).*

6. Zyndram D. *Skarby drezenskoho muzeia «Hriunes Hevelbe»*. Leiptysh: E. A. Seeman Verlag, GmbGH&Co; Kran : Gorenjski Tisk storitve, 2013. Vyd. 2. 178 c.

7. Ivanytska L. V. *Zhyttievyi shliakh ta tvorchist Propertsii de Rossi v kruhoverti poniat «serednovichna zhinka», «mystetstvo», «suspilstvo»*. *Visnyk Kyiv. nats. un-tu im. T. Shevchenka. Seriiia Istoriiia*, 2018. 4 (139). S. 35–41.

8. Romanenkova Yu. V. *XVI stolittia yak «Batkivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynyknennia, svitohliadni zasady*. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118.

9. Alidosi G. N. P. *Instruzione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose*. Bologna: per Nicolo Tebaldini, 1621. 226 p.

10. Barker S. *The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists*. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, pp. 405–435.

11. Bianconi G. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame*. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.

12. Biblioteca Salaborsa, Comune di Bologna. Retrieved from: <https://www.bibliotecasalaborsa.it/content/cartigli/?u=74> (accessed 06.09.2024).

13. Bluestone N. H. *The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*. Ed. by N. Harris Bluestone. London and Toronto: Associated University Press. 1995. P. 38–51.

14. Bonafede C. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. [184 p.]. P. 13–22.

15. Borghini R. *Il riposo*. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p.

16. Bosi G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.

17. Bronzini C. *Della dignità et della nobiltà delle donne*. Dialogo. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.

18. Bullart I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1*. Paris, 1682. P. 375–377.

19. Chadwick W. *Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri*. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.

20. *Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi*. Florence, 1870. Retrieved from: <https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/172/> (accessed 01.05.2024).

21. Cicognara L. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per seivre di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*. Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p.

22. Girolami Cheney L. *Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters*. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. R. 1–21.

23. Faietti M. Uno studio di Amico Aspertini per la perduta Resurrezione in San Petronio a Bologna. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2003. Vol. 99. R. 67–80.
24. Fantuzzi G. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte*. Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786. Tomo V. 392 p.
25. Fortunati V. P., Graziani I. *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*. Bologna: Editrice Compositori, 2008. 127 p.
26. Fortune J. Research program on “Women Artists in the age of Medici”. Retrieved from: <https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 12.12.2023).
27. Garrard M. D. *The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence*. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 2016. Vol. 10, No. 2. R. 5–43.
28. Gatti A. *La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche*. Bologna: Regia Tipografia, 1889. 142 p.
29. Giordani G. *Guida per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
30. Giordani G. *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V*. Bologna: Publisher tip. «alla Volpe», 1842. 202 p.
31. Goncharova O. M. *Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science: collective monograph; ed. by authors*. 1st ed. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020. 340 p. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13>
32. Guidicini G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani, pubblicate nel «Supplemento alle Cose Notabili», 1908. Vol. III. 338 p.
33. Jacobs F. H. *The construction of a life: Madonna Properzia De' Rossi 'Schultrice' Bolognese*, *Word & Image*, 1993. 9:2, 122–132, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.1993.10435481>
34. *Laboratorio delle arti vive*. Retrieved from: <https://stampeditraduzione.sns.it/> (accessed 08.03.2024).
35. Malaguzzi Valeri, F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Bologna: Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.
36. Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.
37. Marchetti G. *Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria*. Bologna: Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. 16 p.
38. *Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti*. Ed. Michelangelo Gualandi. Bologna: Tipografia Sassi Nelle Spaderia, 1844. Seria Quinta. 208 p.
39. Murphy S. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
40. Nochlin L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
41. Nochlin L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
42. Perkins C. C. *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern, and eastern Italy*. London: Longmans, Green, and Co, 1868. 326 r.
43. Ragg L. M. R. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p.
44. Saffi A. *Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830*. Bologna: tip. della Volpe, 1832. 21 r.
45. Sandrart J. von. *Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild-und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image.info> (accessed 15.04.2024).
46. *Serie degli uomini i pi u illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti. Dell' illustrissimo signore Lorenzo Niccolini*. Firenze: nella stamperia di Domenico Marzi, e compagni, 1772. T. V. 218 p.
47. *Sotheby's Auction House*. Retrieved from: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/small-wonders-early-gems-and-jewels/circle-of-properzia-de-rossi-1490-1530-italian> (accessed 15.03.2024).
48. Thalmann J. *Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford*. Artherstony, March 9, 2021.
49. Toselli O. M. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*. Bologna: Publisher pei tipi di A. Chierici, 1875. T. II. 611 r.
50. Valery A. C. P. *Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs*. Bruxelles: Societe Belge e Librairie Hauman et C°, 1842. 290 p.
51. Vasari G. *Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III.
51. Vasari G. *Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. [1016 p.] P. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 15.03.2024).
52. Vasari G. *Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti; based on the 2nd edition, 1568*. Firenze: Felice Le Monnier, 1853. Vol. IX. [300 p.]. R. 1–8.

53. Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects, transl. Gaston du C. de Vere. London: Philip Lee Warner, 1912–1914. Vol. V. R. 123–126.

54. Venturi A. La scultura del Cinquecento. Storia dell'arte Italiana. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. X. Parte I. 852 p. pp. 602–607.

55. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: <https://accademiasanluca.it/> (accessed 24.02.2024).

56. Albertina Vienna, Austria. Retrieved from: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1970/256\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1970/256]&showtype=record) (accessed 20.03.2024).

57. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2 (accessed 08.03.2024).

58. Grünes Gewölbe Museum. Retrieved from: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117609> (accessed 22.01.2024).

59. Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. Retrieved from: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/ (accessed 20.03.2024).

60. National Museum of Women in the Arts. Retrieved from: <https://nmwa.org/blog/museum-shop/modern-makers-zeb-wahls/> (accessed 30.09.2024).

61. Museo Civico Mediavale, Bologna, Italy. Retrieved from: https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873 (accessed 22.05.2024).

62. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, Italy. Retrieved from: <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/> (accessed 15.01.2024).

63. Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli, Musei nella Città. Retrieved from: <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/1671> (accessed 24.02.2024).

64. Museo di San Petronio, Bologna, Italy. Retrieved from: <https://www.basilicadisanpetronio.org/en/the-basilica/> (accessed 24.02.2024).

65. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri. Opere De Rossi Properzia, Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre, Giuseppe e la moglie di Putifarre. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/104758/De%20Rossi%20Properzia%2C%20Giuseppe%20accusato%20dalla%20moglie%20di%20Putifarre%2C%20Giuseppe%20e%20la%20moglie%20di%20Putifarre> (accessed 24.02.2024).



Рис. 1. M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON.
Мадонна Проперція де Рубеїс. Скульптор. Болонка. Літа
бронзова медаль, аверс, XVII ст., Італія. Праворуч, з довгим
волоссям,
Діам. 37 мм, вага 10, 2 г. Напис V.T.
Інв. ном. 1910,0708.2. Британський музей, Лондон,
Великобританія.
© The Trustees of the British Museum [57].



Рис. 2. Проперція де Россі?
Рисунок у книзі Джорджо Вазарі «Le vite de' più eccellenti Pittori,
Scultori e Architettori». Firenze: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte
III. p. 1016. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека
Гарольда Б. Лі, Прово, США [51; 1016].



Рис. 3. Де Россі Проперція. Каталог Е. Сантареллі кабінету рисунків і гравюр, 1870, інв. ном. 4210 S. Галерея Уффіці, Флоренція, Італія. *Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da Emilio Santarelli, scultore. Firenze, 1870. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Inv. nom. 4210 S. P. 173. Collez. Sant^o. № 1. n. 1540 c. – m. 1583. C. 52 [20; 173].*



Рис. 4. Атрибуовано Проперція де Россі. *Рисунок скульптурного орнаменту пером і світло-коричневою тушшю. Картинна галерея Крайст-Черч, Оксфорд, Великобританія [48].*



Рис. 5. Проперція де Россі. *Герб родини Грассі, ор. 1510–1524. 39 см х 22 см, інв. ном. 2135. Середньовічний музей (Civico Medievale), Болонья, Італія [61].*



Рис. 6 а. Проперція де Россі. *Деталь: Св. Петр, на Гербі родини Грассі, ор. 1510–1524. 39 см х 22 см, інв. ном. 2135. Середньовічний музей (Civico Medievale), Болонья, Італія [61].*



Рис. 6 б. Проперція де Россі.

Деталь: Св. Катерина, Св. Сесілія, на *Гербі родини Грассі*, ор. 1510–1524. 39 см x 22 см, інв. ном. 2135. Середньовічний музей (Civico Medievale), Болонья, Італія [61].



Рис. 7. Проперція де Россі.

Підвіска, вирізьблена з кісточки вишні, з діамантами, смарагдами і перлами. 1520–1530 рр. Інв. ном. 00646610. Музей срібла (Museo degli Argenti), палац Пітті, Флоренція, Італія [62].



Рис. 8. Проперція де Россі. *Дружина Потіфара звинувачує Йосифа*, бл. 1525–1526 рр. Мармур, 53x54 см. Музей базиліки Сан-Петроніо, Болонья, Італія [64].

Рис. 9. Проперція де Россі. *Йосиф і дружина Потіфара*, бл. 1525–1526.

Мармур, 53,5x54 см. Музей базиліки Сан-Петроніо, Болонья, Італія [64].



Рис. 10. Проперція де Россі. *Йосиф і дружина Потіфара*, бл. 1525–1526. Мармур, 53,5х54 см. Музей базиліки Сан-Петроніо, Болонья, Італія [64].



Рис. 11. Маркantonіо Раймонді. *Йосиф і дружина Потіфара*, бл. 1518–1522. Після художника Рафаеля Санті. Гравірування на міді. Інв. ном. DG1970/256. Альбертина, Відень, Австрія [56].



Рис. 12. Проперція де Россі. *Твір у базиліці Сан-Петроніо в Болоньї*, у книзі Л. Чиконьяра «*Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*». Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p. Table LII. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [21, Рис. LII]. Томмазо Мінарді, малюнки, офорт. Бенедетто Мусітеллі, гравюра, 1813–1816 [34].



Рис. 13. Мадонна Проперція де Россі. *Два ангели (з Успінням Богородиці, за Н. Триболо)*. Базиліка Сан-Петроніо, Болонья. У книзі Дж. Вазарі «*Lives of the most eminent painters, sculptors & architects*». London: Philip Lee Warner Publisher, 1912–1915. P. 126. Бібліотека університету Торонто, Канада [53; 126].

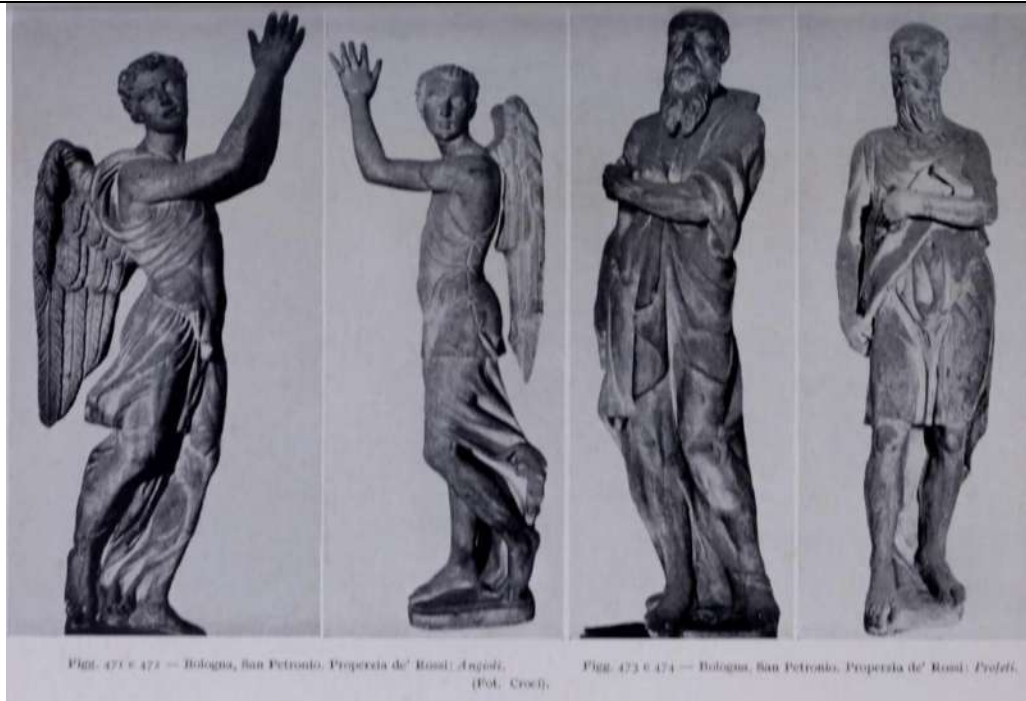


Fig. 473 e 474 — Bologna, San Petronio. Propetia de' Rossi: *Angeli*. (Fot. Croci).

Fig. 473 e 474 — Bologna, San Petronio. Propetia de' Rossi: *Profeti*.

Рис. 14. Проперція де Россі. *Ангели, що моляться*, бл. 1525–1526 рр. Базиліка Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі А. Вентурі «La scultura del Cinquecento. Storia dell'arte italiana». Vol. X. P. I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. P. 605. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [54; 605].

Рис. 15. Проперція де Россі. *Пророки*, бл. 1525–1526 рр. Базиліка Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі А. Вентурі «La scultura del Cinquecento. Storia dell'arte italiana». Vol. X. P. I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. P. 605. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [54; 605].

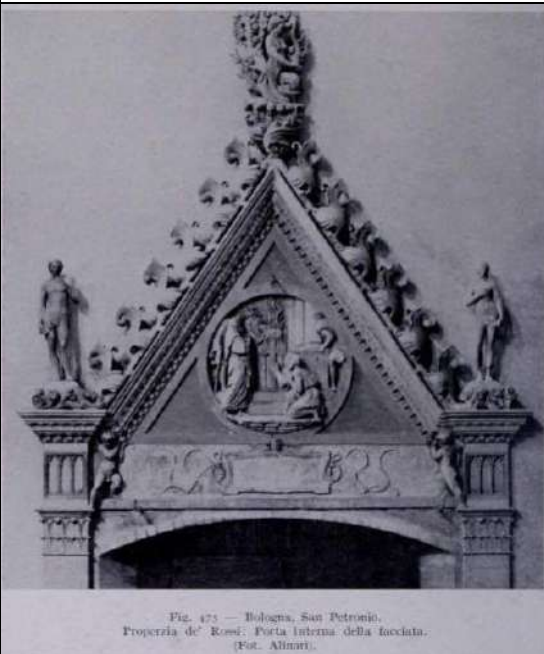


Fig. 475 — Bologna, San Petronio. Propetia de' Rossi: Porta interna della facciata. (Fot. Alinari).

Рис. 16. Проперція де Россі. *Адам і Єва*, бл. 1525–1526 рр. Базиліка Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі А. Вентурі «La scultura del Cinquecento. Storia dell'arte italiana». Vol. X. P. I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. P. 606. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [54; 606].



Fig. 65. — PALAZZO SALINA-AMORINI-BOLOGNINI (1525) con decorazioni di Alfonso Lombardi, del Formigine e di Propetia de' Rossi.

Рис. 17. Палаццо Саліна – Аморіні – Болоньїні (1525 р.) з декором Альфонсо Ломбарді, Форміджині та Проперції де Россі. У книзі Ф. Малагуцці Валері «L'architettura a Bologna nel Rinascimento». Bologna: Rocca S. Casciano, L. Carrelli, 1899. P. 185. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [35; 185].



Рис. 18, 19. Палаццо Саліна – Аморіні – Болоньїні. Капітелі роботи Форміджині та Проперції де Россі. Бібліотека Салаборса, муніципалітет Болоньї [12].



Рис. 20. Портрет Проперції де Россі.

Гравюра у книзі Дж. Вазарі «Vita di Madonna Propertzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*». Firenze: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. P. 171. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека Гарольда Б. Лі, Прово, США [51; 171].



Рис. 21. Ніколя де Лармессен. Портрет Проперції де Россі, скульпторки. Гравюра, 1682. У книзі I. Буллара «*Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmi diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*». Dans 2 T. B. 1. Paris, 1682. P. 375. Бібліотека університету Гейдельберга, ФРН [18; 375].



Рис. 22. Йоахим фон Зандрарт. Портрет Проперції де Россі. Гравюра, 1675. У книзі Й. фон Зандрарта "Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste". Nürnberg, 1675. Bd. [1], 2. 388 s. B. I. 2. Taf. N, Zahl 3. s. 86a. Библиотека университета Гейдельберга, ФРН [45, Рис. N, фигура 3, с. 86a].



Рис. 23. Портрет Проперції де Россі, скульпторки. Автор невідомий. XVII ст. Полотно, олія, 46,5 x 61,5 см. Інв. 0607. Національна академія Сан-Лука, Рим, Італія [55].



Рис. 24. Бюст-портрет Проперції де Россі. Скульптор будинку Фіббіа. Теракота, бл. 1680–1690. 105x70x40 см. Інв. ном. F32503. Propertia Ross [...] Christopho Filia [...] Obiit M[...]. Музей історії Болоньї в Палаццо Пеполі, Музеї міста, Болонья, Італія [63].



Рис. 25. Портрет Проперції де Россі. Гравюра Дж. Баттіста Чеккі, рис. І. Енріко Хагфорд, бл. 1769–1775 рр. У книзі «Serie degli uomini i pi u illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti. Dell' illustrissimo signore Lorenzo Niccolini». Firenze: nella stamperia di Domenico Marzi, e compagni, 1772. T. V. Plate 121, p. 181. Библиотека университета Бригам Янг, библиотека Гарольда Б. Лі, Прово, США [46, Рис. 121; 181].



Рис. 26. *Портрет Проперції де Россі*. Марчі Антоніо (ор. 1833–1853). XIX ст., Болонья. Офорт. 26,6 x 20 см. Інв. F31223. Музей міста Болонья (Museo della Città di Bologna s.r.l.), Італія [63].



Рис. 27. *Портрет Проперції де Россі*. Рис. А. Непоті, літографія Беттіні. У книзі К. Бонафеді «*Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*». Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 р. Р.12–13. Центральна національна бібліотека Флоренції, Італія. [14; 12–13].

UDC 130.2:7.041:7.044

WOMEN'S ART OF SCULPTRESS PROPERZIA DE ROSSI AS A PHENOMENON OF EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA

Goncharova Olena – Doctor of Science in Cultural Studies, Professor, Professor of the Museum Management Department Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine, Kyiv,

Relevance of the research. On the basis of an anthropocentric approach to the analysis of visual self-presentations of Properzia de Rossi in the works of sculpture, miniatures, and jewelry, which are at the same time a means of knowing the essence of a person, artistic creativity is presented as a phenomenon of the early modern culture of Bologna. The conducted research not only provides information about the «author's personality» of the sculptress Properzia de Rossi of Bologna, but also provides an outlet for social stereotypes of a certain historical era. *The purpose of the study* is to identify and fill the gaps that exist in domestic cultural studies and museology regarding the artistic work of the Bolognese sculptress and artist Properzia de Rossi in early modern culture. *Research methodology.* When writing the article, a set of historical research methods was used: biographical, historical-chronological, historical-comparative. Iconographic and iconological methods are added to them. *The scientific novelty* consists in the author's method of analyzing works of fine art from the point of view of an anthropocentric approach, as well as in considering the genesis and iconography of the artistic work of Properzia de Rossi in the stylistics of M. Raimondi, Raphael, Michelangelo, which creates a new cultural reality. The author of the section of the monograph denied the widespread stereotype regarding the inferiority of art created by women. *Conclusions.* It was established that the socialization of a woman sculptor in the early modern culture of Bologna was more difficult than that of a man. The University of Bologna (1088), which allowed girls to study, had a significant impact on the cultural development of Bologna and women artists. It was found that a nun in a monastery, a daughter of an artist in her father's studio, or a noblewoman who gained clientele thanks to her father's connections at the court of the king or the Roman pope, could become more successful in the profession of an artist. At home, a woman was allowed to take drawing and painting lessons, engage in carving, but when it became her profession, she needed marketing, commercialization of her art, looking for customers and patrons among the nobility, overcoming their skepticism and receiving less monetary payment than male artists. The works of the Italian sculptress Properzia de Rossi embodied the paradigm of her cultural and artistic practice related to coats of arms, ornaments for nobility, religious themes, sculptural decoration of altars, churches, and palaces. Due to the cooperation of Properzia de Rossi with various artists, in particular B. da Milano, A. Lombardi, N. Tribolo, who exchanged ideas and interacted with each other, they achieved creative results on the construction sites of Bologna. Due to the significant inheritance of her father and uncle, her own professional artistic activity, Properzia led an active economic lifestyle. The social status of Properzia de Rossi, an outstanding sculptress, painter, miniaturist and engraver, rose and approached the social status of the humanist intelligentsia rather than the status of an artisan of the early modern culture of Bologna.

Key words: Properzia de Rossi, sculptress, sculptor, artist, miniaturist, engraver, Italian culture, sculpture, women's art, female sculptor, Renaissance, early modern culture, Cinquecento, M. Raimondi, Raphael, Michelangelo, Alfonso Lombardi, Niccolò Tribolo, Anton Galeazzo Malvasia, Giorgio Vasari, Grassi coat of arms, bas-relief, Joseph and Potiphar's wife, Basilica of San Petronio, Church of Santa Maria del Barraccano, Palazzo Salina-Amorini-Bolognini, Bologna, Italy.

Надійшла до редакції 4.10.2024 року.

**Розділ V. ІНСТРУМЕНТАЛІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ У ВЛАДНОМУ ДИСКУРСІ
КОЛОНІАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ)**

**Part V. INSTRUMENTALIZATION OF LEISURE IN THE DISCOURSE
OF POWER (THE CASE OF SOVIET UKRAINE)**

УДК 008:379.8

**ІНСТРУМЕНТАЛІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ У ВЛАДНОМУ ДИСКУРСІ КОЛОНІАЛІЗМУ
(НА ПРИКЛАДІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ)**

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-8146-9200>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285083>
petrovaiw@gmail.com

Метою наукового пошуку є реконструкція «соціалістичного» дозвілля та аналіз його впливу на трансформації культурних практик українців радянської доби. У науковому дослідженні розкрито методи та засоби становлення «радянської» моделі дозвілля; охарактеризовано напрями дозвіллевой діяльності; простежено витоки зародження соціалістичного дозвілля і його трансформації упродовж існування УРСР. Проаналізовано документи, спрямовані на регулювання культурної галузі. Розкрито особливості відомчої структуризації та підпорядкування закладів культури з метою контролювання вільного часу та дозвіллевих практик українців; пояснено сутність «інструментального» підходу.

Ключові слова: дозвілля, дозвіллеві практики, радянська модель дозвілля, культурні практики, політизація населення, терор.

Актуальність дослідження. Дозвілля як інструмент культурної колонізації та асиміляції здатне активно популяризувати ідеї, символи та цінності домінуючої культури. Це призводить до незворотньої трансформації культурних форм, їхньої маргіналізації та знецінення, залежності від ідеології колонізатора. Тому в захоплених росіянами містах неабияка увага приділяється святкам та жорсткому регулюванню культурної галузі. Відтак упроваджуються заходи, які не лише контролюють вільний час населення, але й насаджують нову «нормальність», намагаючись легітимізувати окупаційну владу.

Як можна використати дозвілля населення задля пропагування наративів агресії та придушення опору, створення ілюзії стабільності й благополучного майбутнього? Як здійснюється м'яка «культурна колонізація», що має на меті винищення національної ідентичності та формування лояльності окупаційного режиму? Для відповіді на ці питання корисно зазирнути в недалеке минуле, відлуння якого скаженіє сьогодні на теренах України. Показовою у цьому контексті є радянська епоха, що на відстані десятиліть викристалізовується чіткими специфічними обрисами, які дозволяють стверджувати, що у той період формується радянська модель дозвілля, яка має конкретні ознаки, варті уваги не лише сучасних культуртрегерів та істориків, педагогів чи викладачів, але – і передусім – політиків та державників.

Огляд використаної літератури. Використання культури та дозвілля у контексті ідеологічних і соціальних трансформацій задля зміцнення тоталітарного суспільства простежується у багатьох працях сучасних вчених (Рябчук М., Томпсон Є., Якубова Л., ін.). Проте серед робіт, які розкривають технології впливу на формування громадської думки через дозвілля в радянську епоху варто, вказати на дослідження Вахтерова В., Мединського Є., Сірополка С., Чернолуського В. та ін. У дослідженнях тієї доби дозвілля вивчається як вторинне, якісно спрощене, похідне й однолінійне явище, що обмежується іграми, розвагами та самодіяльним мистецтвом. У поняттєвому контексті його замінено поняттям «вільний час», головною соціальною функцією якого визнається «максимальне задоволення матеріальних і духовних потреб трудящих, всебічний та гармонійний розвиток особи».

Для досягнення цієї мети у СРСР створено мережу державних закладів культури з передбаченим бюджетним фінансуванням культурної галузі; запроваджено централізовану, командно-адміністративну систему планування та управління; забезпечено загальну доступність закладів культури (виняток становило, щоправда, сільське населення, для якого високоякісні культурно-мистецькі послуги були частіше недоступні); заборонено функціонування незалежних культурних організацій та елітних, «ексклюзивних» культурних практик (останні існують для дуже вузького прошарку населення і є «прихованими»).

Чи має «соціалістична модель» дозвілля позитиви? Адже у кожному селищі діють «хати-читальні», клуби, бібліотеки, які, хоча й мають на меті виховання особи у «комуністичному дусі», але й організовують її дозвілля; у державних театрах хоча й здійснюються постановки радянського агітаційно-

пропагандистського характеру, але й ставляться твори світової класики; видавництва хоча й випускають літературну продукцію «вождів», але й видають високомистецькі твори; заклади культури, хоча й залежать повністю від держави, оскільки існують за її кошти, а, проте, систематично фінансуються?

Відповіді на ці питання визначили мету нашої наукової розвідки, що полягає у реконструкції «соціалістичного» дозвілля та його впливу на трансформації культурних практик українців радянської доби.

Виклад основного матеріалу розділу. Умовно напрями дозвілєвої діяльності того періоду доцільно класифікувати на політико-просвітній, культурний, антирелігійний, науково-методичний та творчий.

Дозвілля у 20-ті рр. ХХ ст. розвивається на перехресті культурної політики держави та позашкільної педагогіки, що синтезується у культурно-просвітню роботу і стає для культурно-просвітніх працівників базовою наукою. У практичному житті позашкільна освіта цього періоду охоплює навчальний процес, ліквідацію неписьменності, самоосвіту, відпочинок, художню творчість, розваги. І хоча культурно-просвітня робота з часом стає окремим напрямом, протягом усього радянського періоду, вона розвивається у загальному педагогічному руслі. Так, Є. Мединський розглядає просвітні товариства, гуртки, народні будинки як найдосконаліші форми сприяння позашкільній освіті, зазначаючи, що вони покликані організувати культурно-просвітню роботу, налагоджувати самоосвіту та творчу діяльність [4; 12]. Підхід абсолютно закономірний – формування «правильної» людини повинно відбуватися з дитинства й не припинятися у дорослому житті (піонерська та комсомольська організації). Це можливо лише за умов контролю дозвілля, коли людина «вільна» від обов'язкових, контрольованих практик, а, проте, не усвідомлює (або не відчуває), що її свобода обмежена, скоригована у відповідному напрямі й «вкладена» у рамки чіткої ідеологічної програми (піонерські табори як приклад).

Із встановленням в Україні радянської влади роботу усіх позашкільних та культурно-просвітніх установ, що опікуються організацією дозвілля (хати-читальні, клуби, народні зали, «Просвіта») переорієнтовано на вирішення політичних завдань. «Большевицька влада, насамперед, знищила саме поняття «позашкільна робота», під яким розумілася суто культурна робота серед дорослого населення, а натомість завела «політичну освіту» (скорочено – «політосвіта»), завданням якої є «за всяких обставин і всяких умов пропагувати комунізм» [9; 812].

Із цією метою при Наркомосі України створено Головний комітет політичної освіти, у підпорядкуванні якого знаходяться:

- відділ політичної агітації, який відповідає за агітаційну роботу серед робітників та червоноармійців;
- відділ пропаганди, який контролює роботу клубів, хат-читалень, гуртків, народних домів;
- організаційно-інструктивний відділ, який координує політико-освітню роботу закладів культури та дозвілля на місцях.

У 30-х рр. ХХ ст. керівництво культурно-просвітньої справи загалом та дозвілля зокрема, зосереджується у Комітеті у справах мистецтв, пізніше – у республіканському міністерстві культури, яке має подвійне підпорядкування – Раді Міністрів УРСР та відповідному загальносоюзному органу.

У той період дозвілля перестає асоціюватися лише з «аристократичною» верхівкою суспільства, але сприймається як «інструмент», який можна використати для досягнення поставлених партією завдань. Саме такий «інструментальний» підхід, що охопив і народну творчість, і професійне мистецтво, і культуру загалом, було взято на озброєння більшовиками. Природно, що межі позашкільної освіти суттєво розширилися, охопивши освіту дорослих, бібліотечну та клубну роботу, екскурсійно-виставкову та музейну діяльність, політпросвіту та діяльність лікнепів.

Значимими для розвитку політико-просвітньої роботи стали документи, прийняті радянською владою у той час. Назву лише декілька: Постанова про надання усіх приміщень навчальних закладів у вільний від занять час для культурно-просвітньої роботи (1917 р.); Декрет «Про відокремлення церкви від держави і школи від церкви» (1918 р.); Постанова про боротьбу з неписьменністю (1921 р.) та ін. Одночасно створюються Всеукраїнська комісія з боротьби з неписьменністю (1921 р.), добровільне республіканське товариство ім. В. Леніна «Геть неписьменність!» (1923 р.), мережа шкіл для дорослих, пунктів лікнепу, народних університетів, культурно-просвітніх гуртків. Результат: у 1927 р. в Україні діє майже тисяча шкіл для малоосвічених, понад 100 робітничих та селянських курсів, 10 народних університетів. Задля об'єктивності маю зазначити, що, не зважаючи на значні зусилля, спрямовані на вирішення цього завдання, інформацію типу «восени 1919 р. введено обов'язкове навчання усіх неосвічених червоноармійців. У результаті величезної роботи до 1 травня 1922 р. увесь наявний склад Червоної Армії був грамотним»; «наприкінці 1920 р. серед комсомольців вже майже не було неграмотних» [7; 73], навряд чи можна вважати достовірною. Як пише Сірополко С. «...твердження про цілковиту ліквідацію неписьменності на Сов. Україні було лише декларативною заявою, а в дійсності на цьому фронті є прорив: «Маємо 1200 тисяч неписьменних, що залишилось на другу п'ятирічку на Україні»

[6; 83]. Окрім того, обов'язкове навчання не було повністю ані обов'язковим, ані безоплатним, а значна кількість дорослих, які закінчували курси лікнепу, мали такий запас знань, що невдовзі знову переходили до категорії неписьменних.

Радянською владою України виробляється система освіти, дещо відмінна від освітньої системи Радянської Росії. Якщо в основу освітньої системи Росії покладено єдину трудову школу, то в основу української освітньої системи – соціальне виховання. Проте, наприкінці 20-х рр. ці відмінності нівелюються, а освітні системи усіх республік Радянського Союзу уніфікуються. Як зазначав у 1928 р. нарком освіти Скрипник М., «у нас єдине господарство, єдиний господарський плян перебудови нашого господарства на нові, соціалістичні рейки, на соціалістичних засадах, у нас єдине планування, єдиний процес будівництва нового суспільства, – все це потребує від нас єдиних принципових комуністичних лєнінових засад і в царині культурно-освітньої роботи» [9; 656-658].

Комуністичне виховання здійснюється й через залучення дітей до комуністичного дитячого руху, який охоплює дитячі групи жовтенят, юнаків-піонерів та комсомольців. В Україні комдитрух впроваджується важко, не знаходячи особливої підтримки серед населення: наприкінці 20-х рр. майже 66% шкіл не мають жодної його організаційної структури. Як зазначалося вище, дозвілля розглядається і як суттєва складова культурної політики держави. Роль та значення культурної політики у житті радянського суспільства, її пріоритетні завдання та шляхи їх здійснення ґрунтуються на тому, що провідним у розвитку людства визнається матеріалізм; рушійною силою історичного розвитку – класова боротьба; головною метою державного будівництва – усунення приватної власності та встановлення безкласового суспільств. Заради досягнення поставленої мети пропагується використання будь-яких засобів. Цілком логічно, що всі кроки, здійснювані більшовиками в культурній сфері, спираються на принципи партійності, абсолютизації політичної доктрини та морального релятивізму.

У 1923 р. В. Леніним у статті «Про кооперацію» використовується поняття «культурна революція» («достатньо тепер цієї культурної революції, щоб стати досить соціалістичною країною»), яка розуміється більшістю як вирішення культурних проблем революційними методами роботи. Такий підхід породжує відповідну термінологію: «культурний фронт», «культпохід», «культатака», «культштурм». Революційні темпи та вимоги обумовлюють виникнення відповідних форм культурної діяльності – «тижнів соціалістичної культури», «місяців ліквідації неписьменності», «декад боротьби з неграмотністю» тощо. В Українській радянській енциклопедії культурна революція визначається як «швидке подолання культурної відсталості, піднесення культурного рівня трудящих, створення й розквіт нової за змістом і формами соціалістичної культури» [13; 484].

Виключна масштабність культурно-просвітньої роботи, до якої залучається майже все доросле населення країни, здійснюється у численних гуртках, на курсах, у спеціальних школах, народних університетах, клубах, бібліотеках, діяльність яких суворо контролюється, а форми роботи докорінно оновлюються. Так, літургію замінено урочистими зборами, духовні піснеспіви – революційними гімнами, іконостаси – галереями портретів політичних вождів. Нова радянська обрядовість формується як потужний засіб антирелігійної пропаганди та соціалістичного виховання. Її вкоріненню у життя населення слугує введення відповідних державних свят (День солідарності трудящих, Свято жовтневої революції та ін.), прийняття декретів про відокремлення церкви від держави та школи, про поховання, шлюб, народження дитини тощо.

У процесі радянської обрядовості виникає й формується радянський тип «свято-служителя»: «Якщо на святах державно-політичних «керував» представник місцевої партноменклатури, то на святах неполітичних, особливо сімейних, на перший план виходить постать так званого масовика-вистівника (або «культармійця») – спеціально навченого фахівця з радянських обрядів, свят, загалом – «благонадійних» розваг, перевіреного знавця «правильних» народних традицій» [5; 492].

Варто відзначити, що на теренах тогочасної України післяреволюційна сфера дозвілля ще тривалий час характеризувалася неприйняттям радянських нововведень. Інновації швидко запроваджувалися у життя міського населення, натомість у сільській місцевості переважали традиційні дозвіллі форми, а більша половина населення України проживала в сільській місцевості, де основні культурні функції виконувала сім'я. Вона відігравала роль освітнього закладу, забезпечувала дітей професійними навичками, була соціальною організацією, формувала дозвіллі культуру.

Науково-методичний напрям. Нові завдання, що постали перед культурно-просвітньою роботою, поступове створення мережі закладів культури, розвиток форм та методів їхньої роботи, вимагали поглибленої уваги до науково-теоретичного підґрунтя культурно-просвітньої діяльності, розробки принципово нових підходів до організації дозвілля та його методичного забезпечення. Ще в дореволюційний період вийшли з друку книги, які дотично розкривали суть та природу культурно-освітньої роботи, самоосвіти дорослих, форм та методів дозвіллієвої діяльності з різними категоріями

населення, ідеї вільного розвитку людини (Вахтеров В. «Внешкольное образование народа», 1896; Сірополко С. «Внешкольное образование», 1912; «Основные вопросы внешкольного образования», 1909, Чорнолуський В. «Настольная книга по внешкольному образованию», 1913 та ін.). Однак педагогічна спадщина дореволюційного часу була розкритикована та майже повністю відкинута. Тому, через руйнацію неперервності позашкільна освіта, культурно-просвітня робота, дозвіллева культура, понесли найсуттєвіші втрати.

Не дивно, що з середини 20-х рр. ХХ ст. розпочинається становлення науково-методичної мережі сфери культури. Зокрема, розпочинаються дослідження, що мають на меті збір, систематизацію та аналіз інформації про культурні практики населення, його культурні запити та потреби, використання вільного часу.

Активну дослідницько-експериментальну роботу з узагальнення, клубного досвіду, розвитку концепції різних клубних моделей (клубу-школи, учнівського клубу, дитячого кооперативного клубу), організації дитячого дозвілля здійснюють Інститут клубної роботи з дітьми (1921-1923 рр.), Інститут методів позашкільної роботи (1923-1981 рр.), Дослідницький інститут комуністичного виховання (1922-1924 рр.). З'їзди, конференції, наради, семінари, диспути, випуски репертуарних збірок, методичної літератури, інструкторських бюлетенів – систематична науково-методична діяльність має на меті налагодити та удосконалити культурно-дозвіллеву роботу (в той час виходять праці Н. Крупської «Чем должен быть рабочий клуб» (1918 р.) та «Что такое клуб» (1919 р.); «Клубная работа. Практическая энциклопедия для переподготовки клубных работников» (1926 р.) та ін.

Варто звернути увагу на ті напрями, за якими проводилася науково-дослідна та методична робота з питань культурних практик населення та організації їхнього дозвілля. Адже їхнє виконання та суворе дотримання культурно-просвітніми працівниками не лише забезпечувало реалізацію культурних практик та насичення дозвілля «правильними» форматами діяльності, але й презентувало технологію формування «правильної» культури, «корисного» дозвілля, «дозволенних» культурних практик. Ними є:

- розробка категоріально-понятійного апарату;
- систематизація й аналіз історії та практики культурно-просвітньої роботи;
- вивчення проблем організації дитячого дозвілля та дозвіллевої діяльності молоді;
- розробка концепцій різних клубних моделей;
- вивчення питань народної творчості;
- надання «зразковими» закладами культури консультативної допомоги іншим, «неуспішним»

установам, чия діяльність не дотягує до еталонного взірця радянської політики.

Складовою частиною культурної діяльності стає художня самодіяльність та народна творчість, які охоплюють традиційний і сучасний фольклор, любительство, художню творчість, обрядову культуру. Радянська влада використовує народну творчість із подвійною метою:

- як засіб маніпулювання масовою свідомістю;
- як засіб зміцнення власної влади.

Для досягнення цих завдань у культурній політиці стає обов'язковим дотримання принципу народності, що супроводжується запровадженням жорсткої цензури до фольклорних творів та народних пісень й перетворенням художньої самодіяльності на потужний метод штучної фольклоризації. Наприклад, по всій Радянській Україні при клубах та будинках культури створюються самодіяльні ансамблі народної пісні та танцю, які розвиваються згідно з ленінською теорією «партійності» мистецтва та викривленого інтернаціоналізму: «навіть українська маршова та «колгоспно-селянська» композиторська пісня набули відверто васального, вторинного характеру щодо насаджуваних «центральною» владою соцреалістичних культур-еталонів... Фактично на долю професійної української піснетворчості перепало лише слугувати ретранслятором загальнорадянських міфів, ідейною «тінню» пісні московсько-радянської...» [5; 531-532].

Розвиток такої народної творчості вимагав постійної організаційної підтримки, що здійснювалася, по-перше, через мережу гуртків, при клубах, будинках та палацах культури, а, по-друге, шляхом систематичного проведення оглядів народної творчості, олімпіад та конкурсів художньої самодіяльності. Так, лише у 1935 р. на районних олімпіадах УРСР виступило 20 тис. осіб; у 1936 р. проводиться Перша республіканська олімпіада самодіяльного мистецтва робітників і колгоспників УРСР. Управління художньою самодіяльністю здійснюють центральні станції та обласні бази самодіяльного мистецтва, які у 1939 р. реорганізовані в Центральні республіканські та обласні будинки народної творчості.

Тобто, з одного боку, саме в 30-ті рр. починають функціонувати Центральний будинок самодіяльного мистецтва (пізніше – Будинок народної творчості), профспілковий Будинок художньої самодіяльності, технікуми організаторів художньої самодіяльності та інші установи, що займаються підготовкою кадрів для системи культурно-просвітньої діяльності, видаються журнали «Народна

творчість», «Клубна сцена», «Музична самодіяльність», «Самодіяльне мистецтво» та ін. Саме у 30-ті роки проходять Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва, Міжнародна олімпіада самодіяльних революційних театрів, Міжнародна олімпіада самодіяльних художників, музичних та танцювальних самодіяльних колективів, фестивалі народної творчості, народного танцю.

З іншого боку, процеси ідейно-теоретичної та наукової модифікації, деформація розуміння сутності культурно-просвітньої роботи, повна залежність культурно-просвітніх закладів від партійно-державних структур, призводять до ліквідації не лише самостійних невеличких культурно-просвітніх організацій, але й рухів, що мають багатотисячні армії членів та прихильників. Їх члени або репресовані, або увійшли до новоутворених державних об'єднань (таких як Спілка письменників України, 1934 р.; Спілка композиторів України, 1939 р. тощо). Не забуваємо, що ці процеси відбуваються на тлі масового винищення українців унаслідок голодоморів 20-х та 30-х років ХХ ст.

Антирелігійна програма. Заміна Бога здійснюється шляхом створення антирелігійних гуртків не лише в закладах культури та дозвілля, але й у школах із метою «втягнути дітей в боротьбу з тими, хто вірує в Бога, посіяти розлад у родині між дітьми й батьками та за будь-яку ціну прищепити дітям матеріалістичний світогляд» [13; 76]. Ефективними формами здійснення антирелігійної пропаганди вважаються гуртки, пересувні антирелігійні виставки, лекції, диспути, дискусії.

Основними формами культурних практик того періоду стають колективні читання, усні газети, політигри, агіттурми, промислові виставки, вечори передовиків виробництва, вечори відповідей та питань, конкурси, зустрічі з вченими, мітинги-концерти, мітинги-спектаклі, екскурсії на підприємства. Тобто, зміст форм культурної роботи відтворює політичне, економічне та соціальне життя країни в цей період у відповідному контексті, але – що є дуже важливим – передається через колективні форми роботи, що дозволяє швидко й ефективно формувати суспільну думку у відповідному напрямі. Серед провідних закладів культури – бібліотеки, клубні заклади (будинки та палаци культури, клуби, народні будинки, сельбуду, червоні куточки, хати-читальні), парки культури та відпочинку. Для сільської місцевості та віддалених хуторів діють пересувні заклади культури («клуби на колесах», пересувні бібліотеки, агітпотяги).

Провідну роль у системі закладів культури того періоду відіграють клуби, які «повинні не лише організувати розумний культурний відпочинок трудящих, але й бути центрами освітньої та виховної роботи» [1; 76]. За налагодження клубної справи відповідальність покладається на партійні організації, для роботи в клуби направляються комуністи та досвідчені політпрацівники. З метою координування клубної роботи в сільській місцевості введено посаду районного інспектора по колгоспним клубам, хатам-читальням та червоним куточкам.

Більшість клубів є профспілковими, тобто утримуються та фінансуються профспілками (у Києві одним із найбільших закладів клубного типу був Жовтневий палац, розміщений на території Київського інституту шляхетних дівчат. Сьогодні – Міжнародний центр культури і мистецтв ФПУ). Проте методичне керівництво клубною роботою здійснює Політпросвіта, що призводить до конфліктних ситуацій у взаємостосунках між профспілками та політичними органами. Профспілки звинувачуються в «недооцінці політичної та промислової пропаганди, роботи з ліквідації неграмотності та малограмотності, з підняття освіти робітників та службовців. Основна увага та засоби направлялись на розважальні заходи, фізкультуру та спорт» [7; 149]. Тому на XV конференції ВКП(б), що відбулася у 1926 р., прийнято резолюцію «Про результати роботи та чергові завдання профспілок», в якій, зокрема, вказується на обов'язок профспілок піклуватися про розвиток класової самосвідомості своїх членів та їх політичну позицію.

Представниками професійних спілок, навпаки, зазначається, що розваги настільки відійшли на другий план, що клуб перетворився в школу виховання. Саме це, на думку профспілкових лідерів, є головною причиною небажання дорослими відвідувати клубний заклад:

«Робітник до клубу не йде, шукаючи для себе розваг і відпочинку в інших місцях. Нам відомо, що робітник охочіше відвідає кіно або ж пивну, що заповнена людьми й привертає робітника своїм світлом, піснями, музикою і тією показною веселістю, яка в ній зароджується після величезної кількості спожитого алкоголю. Буває навіть, що охочі відвідати пивну стоять біля дверей в очікуванні своєї черги, в той час, як клуби дорослу особу майже не бачать» [9; 7].

До причин, які гальмують активну роботу клубу з населенням, на думку культурно-просвітніх працівників того періоду, належать: адміністративний тиск та практика «зобов'язань», методи командування й бюрократичної регламентації життя клубу, одноосібне управління його роботою (мається на увазі заміна самоврядування призначеним завідуючим клубу); неврахування бажань та потреб членів клубу; систематичне обслуговування клубами різноманітних політичних кампаній; навантаження членів клубу нецікавою для них роботою, а у разі незгоди її виконувати – виключення з клубу. Тобто, «небезпека перетворення клубу в школу політграмоти, без елементів розваги, перетворення клубу в церкву, де не повинні бути ні пісні, ні жарти, – все це й надалі відштовхуватиме від клубу дорослого робітника. Клуб –

не школа, а керівники масової чи гурткової клубної роботи – не шкільні (або позашкільні) вчителі. Ці керівники повинні бути старшими товаришами, які провадять роботу на засадах самодіяльності з урахуванням добровільних бажань учасників клубу» [9; 9].

Представниками профспілок також зазначається, що клуб використовується в основному як політичний центр, що бере активну участь у всіх державно-політичних заходах: «Навіть якщо не зважати на такі великі політичні заходи та революційні свята, як Жовтнева революція, 9 січня і день смерті Леніна, день Червоної Армії, день Робітниці, день Паризької комуни, 1 травня тощо, до яких клуб здійснює підготовку заздалегідь із винятковою енергією та серйозністю, залучаючи до роботи увесь клубний актив і всі клубні гуртки, – клубу доводиться проводити безліч інших кампаній: День повітряного флоту, день Доброхіма, Тиждень ліквідації неписьменності, кампанію допомоги ув'язненим, Вечір допомоги німецьким робітникам і їхнім дітям, Вечір, присвячений безпритульним, інвалідам, відзначати місцеві події, господарські досягнення, шефські свята, вшановувати героїв праці, організувати кампанії, спрямовані на покращення продуктивності праці і т. ін., і т. п.» [9; 21]. У багатьох випадках клубна робота зводиться, переважно, до показу кінофільмів: «Трапляється, що в клубах 4–5 днів щотижня показують платне кіно ... або платний спектакль, що абсолютно неприпустимо. Кіно і спектаклі повинні розглядатися з точки зору виховної роботи та розваги, а не з точки зору заробляння коштів» [9; 24].

На клубній роботі позначається надмірний контроль культкомісії, які створюються на фабриках та заводах. Члени культкомісії не обираються, а призначаються; їх завданням є залучення до культурної роботи «активних» та «зразкових» робітників. Культкомісії займаються ліквідацією неписьменності на підприємстві, організацією курсів підвищення кваліфікації, відрядженням на робітничі факультети пролетарської молоді, загальним спостереженням за клубною роботою. Натомість, на практиці загальне спостереження замінене жорстким контролем за діяльністю клубу [9; 31].

Урешті-решт, у результаті «боротьби» між профспілками та партійними органами визначено і конкретизовано основні завдання профспілкових клубів, до яких належали: пропаганда політичних рішень; боротьба за зміцнення трудової дисципліни та підвищення виробництва; комуністичне виховання людини; масово-політична та оборонна робота; атеїстична пропаганда; художня самодіяльність та відпочинок трудящих. Тобто, розвиток культурних практик 20-30 рр. ХХ ст. супроводжується формуванням сфери дозвілля, яка має низку недоліків:

- виконання закладами культури ідеологічних функцій;
- економічна криза (війна, голод, руйнування);
- відтік або знищення інтелігенції (музикантів, учених, художників, письменників, акторів);
- руйнація визначних пам'яток культури (особливо церков, храмів, монастирів, знищення ікон, релігійної літератури, інших культурних цінностей).

Проте, об'єктивна оцінка функціонування галузі культури у 20–30-ті роки ХХ ст. вимагає вказати й на те, що радянським урядом створено державну систему закладів культури, що охоплювала усі верстви населення; окрім існуючих з дореволюційних часів закладів культури й дозвілля (клубів, народних будинків), відкрито нові види установ (хати-читальні, культурно-просвітні гуртки, будинки та палаци культури тощо); націоналізовано заклади культури (музеї, галереї, кіно, народні будинки), відвідування яких стало безкоштовним та доступним; запроваджено систему ліквідації неписьменності, що охопила усі верстви населення і мала масовий характер; налагоджено підготовку кадрів для закладів культури; уведено в роботу нові форми та методи.

Основною особливістю повоєнного десятиліття (50-ті рр. ХХ ст.), що вплинула на розвиток дозвілля й культурних практик, стає пропаганда ідеї про єдність вільного та робочого часу, пов'язана із встановленням п'ятиденного тижня. У результаті зміни співвідношення «робочий час – позаробочий час», працівники отримують 112 вихідних та святкових днів у рік, що на думку науковців, має створити відповідні умови для повноцінного використання вільного часу на навчання, споживання культури, суспільно-корисну працю та відпочинок. У радянському суспільстві декларується поступовий, систематичний процес об'єднання робочого та вільного часу, що пояснюється скороченням робочого та зростанням позаробочого/вільного часу; зміною змісту праці в робочий час, який «перетворюється у творчу діяльність»; зміною змісту вільного часу, який визнається «простором всебічного розвитку людини» [6; 64]. Протиставлення вільного часу як «царства свободи» іншим складовим бюджету часу як «часу необхідності» визнається у радянському суспільстві неправомірним та хибним: «в комуністичному суспільстві, коли робочий час, розвиваючи виробництво, тим самим буде розвивати особистість і, навпаки, вільний час, розвиваючи особистість, тим самим буде розвивати виробництво, людська діяльність сформується у вигляді вільного чергування різних видів діяльності, а соціальний час – у вигляді єдиного часу, не подільного на робочий, позаробочий та вільний. Внаслідок цього відбудеться відродження на новій

основі притаманного первісному ладу цілісного неантагоністичного соціального часу» [6; 66-67].

Наступною тенденцією, що вплинула на відповідні трансформації культурних практик, стало інституційне виокремлення дозвілля з системи народної освіти, що розпочинається внаслідок здійснення з кінця 50-х рр. XX ст. систематичних соціологічних досліджень бюджетів часу, в межах яких вивчаються кількісні та якісні характеристики вільного часу, його змістові та структурні ознаки, значимість вільного часу для різних категорій населення. У 60–80-х рр. XX ст. спеціальні дослідження з проблем вільного часу здійснено в Донецькій, Харківській, Миколаївській, Полтавській, Волинській областях, у Києві, Львові, Маріуполі, Керчі, інших містах України. У кожній області республіки під керівництвом Київського та Харківського інститутів культури створюються опорно-експериментальні клуби й бюро соціологічних досліджень, у яких вивчаються потреби та інтереси відвідувачів культурно-просвітніх заходів, аналізуються спонукальні мотиви участі в художній самодіяльності, розробляються нові форми культурно-просвітницької діяльності, висвітлюються питання науково-методичного управління закладів культури. Результати соціологічних досліджень (а їх чимало – «Народна творчість: учасник та керівник», «Парк і відпочинок», «Парк і проблеми культури», «Музей та сучасність», «Музей та відвідувач», «Культурно-просвітницька робота у системі комуністичного виховання трудящих», «Соціальне планування та діяльність культурно-просвітніх установ», «Прогноз розвитку клубної справи, клубних систем, культурних комплексів, а також парків культури та відпочинку в довгостроковій перспективі», «Клуб і сучасність», «Клубний працівник сьогодні та завтра. Професіограма клубного працівника», ін.) систематично висвітлюються в науково-методичній та періодичній літературі (журнали «Культурно-просветительная работа», «Клуб и художественная самодеятельность», ін.).

Важливим у контексті «культуризації» повсякдення стає розвиток навчальної та науково-методичної системи: 1945 р. створено Комітети у справах культурно-просвітницьких закладів, 1946 р. відкрито культурно-просвітницькі школи, в яких провідним профільюючим предметом стає навчальна дисципліна «Культурно-просвітницька робота»; 1964 р. бібліотечні інститути трансформовано в інститути культури; у той же період сформовано мережу науково-методичних центрів народної творчості та культурно-просвітньої роботи. За даними наради-семінару працівників культури, що відбувся у Тернополі 1982 р., у межах СРСР на початку 80-х років XX ст. діє 17 вузів культури та 3 їх філіали, нараховується 11 спеціальних факультетів у вузах мистецького та педагогічного спрямування, 141 культурно-просвітницьке училище та технікум культури.

Наукові пошуки узагальнюються в численних дисертаційних дослідженнях і, переважно, російською мовою (Бартнев Г. «Педагогические и социально-педагогические основы организации социалистического соревнования в сельском коллективе трудящихся» (1966 р.); Ерошенков И. «Нравственное воспитание советской молодежи (на опыте клубных учреждений СССР)» (1966 р.); Генкин Д. «Идейно-политическое воспитание молодежи в клубе» (1967 р.); Карпов Г. «Роль и место культурно-просветительной работы в осуществлении культурной революции в коммунистическом воспитании трудящихся масс» (1954 р.); Красильников Ю. «Общественная деятельность в клубе как средство воспитания у молодежи коммунистического отношения к труду» (1964 р.); Петрова З. «Свободное время трудящихся и деятельность учреждений культуры по его рациональному использованию (на примере социологических исследований)» (1966 р.); Триодин В. «Состояние и пути совершенствования работы клуба по нравственному воспитанию» (1969 р.); Фрид Л. «Очерки по истории культурно-просветительной работы» (1941 р.); «Вопросы культурно-просветительной работы в собрании педагогических сочинений Н. К. Крупской», (1962 р.); Фролова Г. «Клубы для детей и их место в воспитании подрастающего поколения (1917-1929 гг.)» (1969 р.).

Дозвілля (заховане у поняття «вільний час») вивчається у той період у межах організованої культурно-просвітньої роботи (праці Белякова С., Блінової Г., Когана Л., Соломоніка А., Суртаєва В. та ін.) або стає предметом клубознавства («вивчення закономірностей виховання у процесі організованого дозвілля населення»), яке запроваджено як навчальна дисципліна в інститутах культури та культурно-просвітніх училищах у 70-ті рр. XX ст. [3]. Дещо пізніше В. Триодин сформулює виховну діяльність як специфічний вид педагогічної діяльності, змістом якої є цілеспрямований та систематичний вплив у вільний час на різні соціальні верстви та групи населення шляхом пропаганди актуальних цінностей життя й культури та організації власне дозвілєвої самодіяльності відвідувачів клубу, у результаті якої вони стають суб'єктами самовиховання.

Актуальними та перспективними на цьому етапі вважаються вивчення методологічних засад клубознавства, розробка цілісної моделі клубу, форм та методів виховної діяльності клубів, обґрунтування наукових основ управління культурно-просвітніми закладами.

Щоправда, формування нових напрямів досліджень, пропагування їхнього виходу на «гуманістичні» й «особистісно-орієнтовані» позиції відбувається паралельно з продовжуваною ідеологізацією культурно-просвітньої роботи, її залежністю від партійних завдань і призводить до

усталення розриву культурно-просвітньої роботи й запитів споживачів; абстрактності висновків і рекомендацій, які досить часто не мають істотного практичного підґрунтя.

Будь-яка державна система заохочує лише ту діяльність, що здійснюється у формі соціального інституту, протистоячи відокремленню особистості від державних цінностей. Однак жодне суспільство нездатне викоринити неінституціоналізовані пласти суспільного буття. І якщо у пореволюційний період інституціоналізація сфери дозвілля досягла свого апогею, то вже з 60-х років ХХ ст. особа намагається вийти з-під контролю держави і віднайти себе в дозвіллі – сфері, у якій цей контроль хоча й не знівельовано, але зведено до мінімуму. І саме у галузі дозвілля спостерігається соціальна й культурна активність населення, яка не відповідає загальноприйнятим нормам та звичним межам управління й організації культурного процесу.

Тому наступною особливістю, трансформації культурних практик стає їхня індивідуалізація, що розвивається двома шляхами:

- через одомашнення дозвілля, чому сприяє і науково-технічна революція, і урбанізація, і масове житлове будівництво;

- через розвиток неформальних груп за інтересами, внаслідок чого поступово, але докорінно, змінюється і образ соціального життя, і ціннісна система.

«Публічну людину» 20–50-х рр. ХХ ст. з її «спартанською байдужістю до побуту» (Дуков Є.) змінює людина «приватна», звернена «в сьогодні», на будинок, на побут, на «я для себе».

Закономірним результатом цих змін стає трансформація культурних практик: індивідуально-домашні та групові форми дозвілля поступово витісняють масово-публічні форми культурної діяльності. Індивідуалізація дозвіллевої поведінки супроводжується урізноманітненням технічних засобів (наявністю приймачів, телевізорів, магнітофонів), зростанням приватних бібліотек, розвитком колекціонування. Квартира концентрує у собі декілька просторів (господарський, сімейний, соціально-культурний, розважальний), синтезуючи в собі і дозвілля, і працю, і пасивний відпочинок. Ці тенденції докорінно змінюють характер комунікацій між виробником та споживачем культурних цінностей і послуг: якщо дозвіллі переваги людини у 20–50-ті роки ХХ ст. визначаються переважно мережею інституціоналізованих закладів культури та тим небагатим і примусовим асортиментом дозвіллевих пропозицій, що ними надаються, а уява про єдність культурних потреб та інтересів особистості й суспільства настільки вкорінена у громадській свідомості, що відображається у загальноприйнятій формулі «народ сприйме (або не сприйме) цей фільм, виставу, книгу і т. ін.», то з 60-х рр. ХХ ст. в Україні формуються й взаємодіють дві системи культурного дозвілля: інституціоналізована та індивідуальна; офіційно визнана й неофіційна.

Дозвілля вже не сприймається лише як щось вторинне, похідне від робочого часу і набуває рис особистісного часового простору. Стихийний процес проектування множинності неінституційних систем дозвіллевої поведінки, породження неорганізованих зверху дозвіллевих ініціатив, посилюються надмірною заорганізованістю, шаблонністю та внутрішньою порожнечою інституціалізованого дозвіллевого життя. Прийняття постанов про статус любительських об'єднань та клубів за інтересами, статуту Культурного фонду СРСР, інших подібних документів; створення так званих «форм участі народу в управлінні державою» (вуличних та прибудинкових комітетів, жіночих рад, товариських судів, рад пенсіонерів, любительських об'єднань за інтересами) спрямовуються на формальну легітимізацію самодіяльної активності населення та обмеження визначеними в документах інституційними вимогами. Однак спроби інституційної системи інтегрувати культурний стиль цього руху не вдаються – пріоритет нормативних уявлень досить часто домінує у процесі оцінювання нових явищ, що породжує або жорстоку критику й державне неприйняття, або свідоме замовчування.

Тому популяризація участі населення в управлінні закладами культури, створення клубних та бібліотечних рад, громадських спілок при будинках та палацах культури; розробка глобальних загальнодержавних цільових програм, практично нездійснених в реальному житті, не можуть задовольнити очікувань замовників та виконавців, врахувати ціннісних трансформацій, оптимізувати вже усталену ситуацію. «Виробнича» модель дозвілля залучає людину до культурної діяльності лише на функціональних чи рольових засадах. Стає зрозуміло: динамічне зростання індивідуально спроектованого культурно-дозвіллевого простору вимагає істотного коригування управління культурним життям, що дозволило б підтримувати та стимулювати багатоманітність культурного життя, враховувати соціально-демографічну специфіку та історико-національні особливості.

Успішне виконання прийнятих закладами культури планів роботи без залучення активності населення, супроводжуване зростанням соціальної та культурної активності громадськості, лише посилює динамізм цієї спонтанності. При цьому, галузь культури залишається політично та ідеологічно залежною від рішень партії, а формування знань, цінностей та моральних норм, на які

має спиратися культурна політика – завданням держави. Яскравий приклад – Комплексна програма науково-технічного прогресу СРСР на 1986-2005 рр. (розділ «Розвиток культури»), у якій декларується, що пасивні види поведінки населення зміняться на активні, споживання – на творчість, байдужість – на вибірковість, індивідуальне споживання культурних послуг – на масову участь к культуротворчій діяльності, а зростаючі потреби населення буде повністю задоволено.

У колі науковців і практиків остаточно формується переконання про необхідність нагальних змін в управлінні галуззю культури та перехід від директивно-організаційної системи до принципу самоорганізації культурного життя, за якого реалізація дозвіллевих та культурних ініціатив залежить від їхнього творчого потенціалу; від «багатоповерхової» системи управління з її байдужістю до окремої людини – до відновлення значення особистості як суб'єкта культурної діяльності; від створення мережі соціальних інститутів культури – до акцентування уваги на духовному саморозвитку людини.

Однією з перших спроб вдосконалення занепадаючої культурно-просвітньої мережі, її реформування в межах адміністративної системи управління, стає розробка та реалізація програми «Культурні комплекси в районних центрах УРСР». У типовому Положенні про культурно-спортивні комплекси (КСК) констатується, що їхньою метою є об'єднання зусиль культурно-освітніх, спортивних та дозвіллевих організацій для здійснення комплексного підходу до соціалізації населення, організації змістовного дозвілля, раціонального використання матеріальної бази та кадрового потенціалу закладів культури, спорту, кіно, народної освіти. До складу КСК, незалежно від відомчої підпорядкованості, можуть входити Палаці і Будинки культури, бібліотеки, парки культури і відпочинку, музеї, фізкультурно-спортивні клуби, музичні школи, позашкільні заклади системи освіти.

Передбачається, що культурно-спортивні комплекси представлятимуть одну з перших форм інтеграції виховних сил суспільства, сприяючи удосконаленню традиційних та появи нових форм і методів культурно-дозвіллевої діяльності, збагаченню змісту роботи, створенню умов для поглибленої соціалізації особи. Значну увагу приділено створенню у межах КСК клубних формувань, дитячих та підліткових організацій, що функціонують на громадських засадах.

Це дало поштовх до формування у вітчизняній науці не лише часової концепції дозвілля, але й концепції дозвілля як соціальноспрямованої, культуродоцільної діяльності, що базується на принципах розвитку ініціативи, самоврядування і самостійності її учасників. Уже у 1992 р. в Україні виникають інноваційні (на той період) заклади дозвілля: центри дозвілля, центри культури, центри національних культур, культурно-спортивні, соціально-творчі об'єднання та спеціалізовані культурно-дозвіллеві заклади типу будинків фольклору, будинків кіно, сімейних клубів.

До їхнього складу входять театральні-концертні колективи, дискотеки, студії звукозапису, зали ігрових автоматів, любительські об'єднання, спортивно-оздоровчі школи, що значно збільшує технологічні можливості закладів культури. Центри дозвілля створюються на базі державних і профспілкових клубів (Євпаторійський, Джанкойський, Ужгородський, Харківський); у парках культури і відпочинку (Херсонський, Сумський, Енергодарський); унаслідок симбіозу зусиль любительських об'єднань (Первомайський, Ізмаїльський). Результатом внутрішньої або галузевої інтеграції стає створення клубів-музеїв, клубів-бібліотек, культурно-естетичних центрів, культурно-оздоровчих комплексів, центрів культури і дозвілля, клубів-кафе та ін. Процеси внутрішньої кооперації відбуваються паралельно із створенням однопрофільних клубних установ, діяльність яких спрямована на задоволення культурно-дозвіллевих інтересів та потреб різних груп населення (клуби жінок, пенсіонерів, підліткові клуби, дитячі клуби, будинки фольклору, молоді тощо). Однак загальноекономічна орієнтація центрів дозвілля, пріоритетність планових показників і виробничих критеріїв, призводить до масовизації виробництва культурних послуг, стандартизації дозвіллевих продуктів та культурних благ, раціональної схематичності й технологічності соціально-культурних та культурно-дозвіллевих центрів. Тому дозвіллеві послуги, не маючи місцевого чи регіонального забарвлення, легко тиражуються, тяжіють до універсальності та стереотипності, організуються відповідно до централізовано рекомендованих методик і мають практично однотипний перелік заходів із посередньо-уніфікованим змістом.

Здійснене дослідження дозволяє дійти таких *висновків*.

Після соціалістичної революції 1917 р. у країні створюється держава, яка бажає владарювати «над усім життям народу, не лише над тілом, але й над душею» [1; 116]. Культурна політика, що встановлюється в умовах тоталітаризму, характеризується нормативністю, замкненістю, систематичним «очищенням» культури від «неправильних» творів, послуг і благ, домінуванням партійно-державних ідей над дійсністю. Культуру дореволюційного періоду жорстко розкритиковано та відкинуто заради ідеологічно нової моделі виховання.

Основними рисами «радянської» моделі дозвілля визнано пріоритетність ідеологічних та політичних цінностей над безпосередньо культурними та духовними, наявність екстремального

політико-ідеологічного характеру, централізація, перевага колективності над індивідуальністю, відмова власних інтересів та потреб на користь колективних.

Задля досягнення ідеологічних та політичних завдань створено розгалужену культурну інфраструктуру (музеї, бібліотеки, театри, культурно-просвітні заклади, клуби), що фінансується державою. Через діяльність закладів культури культурно-просвітньою роботою охоплено усі верстви населення (діти, молодь, дорослі). Сформовано навчальні заклади, які опікуються підготовкою фахівців культурно-просвітньої діяльності.

Насадження контрольованих, уніфікованих форм дозвілєвої діяльності провокує у 60-х рр. ХХ ст. самоорганізацію населення в любительські об'єднання, клуби за інтересами, творчі студії (модель «самоорганізації»). Паралельно посилюється тенденція проведення дозвілля вдома, в колі рідних чи друзів, що пояснюється не лише удосконаленням культурного побуту, а й змістовим та організаційним відставанням державного дозвілєвого обслуговування, невідповідністю соціально-культурних послуг запитам населення; зростанням, внаслідок невдоволення «стандартним» та «масовим» спілкуванням, ролі любительських об'єднань поза межами державних закладів.

Теоретичне передчуття методологічних змін віддзеркалюється у конституюванні культурно-просвітньої роботи в культурно-дозвілєву діяльність (середина 80-х рр.), що прискорює процес теоретико-методологічної рефлексії та пошуку нових форматів культурних практик.

Поступові процеси зближення культурної, соціальної та освітньої галузей призводять до поліфункціонального розвитку культурно-дозвілєвої діяльності; посилення інтеграції культури з освітою, соціальною та педагогічною роботою; взаємопроникнення соціального та культурного начал. Посткомуністична трансформація 90-х рр. відіграє значну роль у підготовці кардинальних змін у сфері культури в цілому та дозвілля зокрема, породивши енергію потужних зрушень і новацій.

Перспективи подальших досліджень. Зважаючи на тісний взаємозв'язок між державною ідеологією та культурними й освітніми практиками населення; використання дозвілля як потужного засобу впливу на формування громадської думки, насаджування певної ідеології та відповідних політичних цінностей, нагальними є ґрунтовні дослідження щодо використання культурних і дозвілєвих практик і під час російсько-української війни, і у роки відновлення України.

Список використаної літератури та джерел

1. Бухарин Н. Политическое завещание Ленина *Избранные произведения*. Москва, 1988. С. 116.
2. Клубная работа. *Практическая энциклопедия для переподготовки клубных работников*. 1926. Вып.6. Москва : Пролеткульт. 33 с.
3. Клубоведение: учеб. пособ. для студ. факультета культурно- просветительной работы. Ленинград : ЛГИК им. Н. Крупской, 1970. С. 12.
4. Медынский Е. Н. Энциклопедия внешкольного образования. Т. 1. М.-Пб., 1923. С. 12.
5. Нариси української популярної культури. Київ : УЦКД, 1998. 760 с.
6. Пименова В. Свободное время в социалистическом обществе: теоретический анализ соотношения свободного времени общества и личности. Москва : Наука, 1974. 311 с.
7. Пиналов С. А., Чернявский Г. И., Виноградов А. П. История культурно-просветительной работы в СССР. Київ, 1983. 263 с.
8. Рябчук М. Картографування «нації нізвідки». Токсичний вплив «імперського знання» та виклики деколонізації. *Політичні дослідження*. 2024. № 1. С. 84-109.
9. Сенюшкин Ф. Задачи клубной работы. Москва : Изд-во ВЦСПС, 1926. 40 с.
10. Сірополко С. Історія освіти в Україні. Київ : Наук. думка, 2001. 912 с.
11. Сірополко С. Народна освіта на українських землях і в колоніях. *Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича*. Київ : Либідь, 1993. С. 72-92.
12. Томпсон С. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / пер. з англ. Київ : Наш Формат, 2024. 384 с.
13. Українська радянська енциклопедія: [в 17 т.] / Голов. редкол. : Бажан М. П. (голов. ред.) [та ін.]. Київ, 1962. Т. 7. 576 с.
14. Якубова Л., Примаченко Я. В обіймах страху і смерті. *Більшовицький терор в Україні*. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 544 с.

References

1. Bukharyn N. Polytycheskoe zaveshchanye Lenyna Yzbrannye proizvedeniya. Moskva, 1988. S. 116.
2. Klubnaia rabota. *Praktycheskaia entsyklopedyia dlia perepedhotovky klubnykh robotnykov*. 1926. Vyp.6. Moskva : Proletkult. 33 s.
3. Klubovedeniye: uchebnoe posobyie dlia studentov fakulteta kulturno- prosvetytelnoi raboty. Lenynhrad : LНУК im. Krupskoi, 1970. S. 12.
4. Medynskiy E. N. Entsyklopedyia vneshkolnoho obrazovaniya. T.1. M.-Pb., 1923. S. 12.
5. Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury. Kyiv : UTsKD, 1998. 760 s.
6. Pymenova V. Svobodnoe vremia v sotsyalistycheskom obshchestve: teoretycheskyi analiz sootnosheniya

svobodnoho vremeny obshchestva y lychnosty. Moskva : Nauka, 1974. 311 s.

7. Pynalov S. A., Cherniavskiy H. Y., Vynogradov A. P. Ystoryia kulturno-prosvetytelnoi raboty v SSSR. Kyiv, 1983. 263 s.

8. Riabchuk M. Kartohrafuvannia «natsii nizvidky». Toksychnyi vplyv «imperskoho znannia» ta vyklyky dekolonizatsii. *Politychni doslidzhennia*. 2024. № 1. S.84-109.

9. Seniushkyn F. Zadachy klubnoi raboty. Moskva : Yzd-vo VTsSPS, 1926. 40 s.

10. Siropolko S. Istoriia osvity v Ukraini. Kyiv : Naukova dumka, 2001. 912 s.

11. Siropolko S. Narodna osvita na ukrainskykh zemliakh i v koloniiakh. *Ukrainska kultura: leksii za redaktsiieiu Dmytra Antonovycha*. Kyiv : Lybid, 1993. S. 72-92.

12. Tompson Ye. Trubadury imperii. Rosiiska literatura i kolonializm / per. s anhl. Kyiv : Nash Format, 2024. 384 s.

13. Ukrainskaadianska entsyklopediia: [v 17 t.] / Holov. redkol. : Bazhan M. P. (holov. red.) [ta in.]. Kyiv, 1962. T.7. 576 s.

14. Iakubova L., Prymachenko Ya. V obnimakh strakhu i smerti. Bilshovytskyi teror v Ukraini. Kharkiv Klub simeinoho dozvillia, 2016. 544 s.

INSTRUMENTALIZATION OF LEISURE IN THE DISCOURSE OF POWER: THE CASE OF SOVIET UKRAINE

Petrova Iryna – D.Sc. in Cultural studies, Professor
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the research is to reconstruct the ‘socialist’ leisure and analyse its impact on the transformation of cultural practices of Ukrainians in the Soviet period.

Conclusions. The research reveals the methods and means of establishing the ‘Soviet’ model of leisure; characterises the areas of leisure activities, which we classify as political and educational, cultural, anti-religious, scientific and methodological, and creative; traces the origins of socialist leisure (synthesis of extracurricular education and cultural policy) and its transformation during the existence of the Ukrainian SSR (cultural and educational activities – club studies – cultural and leisure activities). The documents aimed at regulating the cultural sector are analysed. The peculiarities of departmental structuring and subordination of cultural institutions in order to control the free time and leisure practices of Ukrainians are revealed; the essence of the ‘instrumental’ approach is explained, which extended not only to the organisation of cultural and leisure practices of the population, but also to professional art, adult education, library work, excursion and exhibition and museum activities.

Novelty. The paper substantiates the close relationship between the state ideology and cultural and educational practices of the population; an attempt is made to represent leisure as a powerful means of influencing the formation of public opinion.

Practical significance. The study reveals the means and methods of using leisure to impose a certain ideology and relevant political values. Its results should be taken into account both during the Russian-Ukrainian war and in the years of Ukraine’s recovery.

Key words: leisure, leisure practices, Soviet model of leisure, cultural practices, politicisation of the population, terror.

Надійшла до редакції 27.11.2024 р.

***Розділ VI. ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИКИ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ***

***Part VI. IVAN KAVALERIDZE'S MONUMENTAL PLASTICS
IN THE CONTEXT OF THE EARLY XX-TH CENTURY EUROPEAN AVANT-GARDE***

UDC 477.368.2

**IVAN KAVALERIDZE'S MONUMENTAL PLASTICS IN THE CONTEXT
OF THE EARLY XX-TH CENTURY EUROPEAN AVANT-GARDE**

Prokopchuk Inna – PhD of Arts, Associate Professor
Department of Design, National Forestry University of Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285154>
inna.prokopchuk@ukr.net

Establishment of stability of forms of plastic arts, their determination by universal natural formations is at the heart of aesthetics of one of the famous sculptors, the founder of Ukrainian avant-garde in monumental sculpture, film director, playwright – Ivan Kavalieridze (1887–1978).

Admiration by French cubist sculpture formed its own artistic trends. It was I. Kavalieridze who tried to bring Ukrainian monumental sculpture to the level of development corresponding to Parisian avant-garde. Cubism in accordance with the general trends of the time seems to free sculpture from salon layers, exposing structure, rhythm and dynamics, refining qualities peculiar to sculpture of the beginning of the XX century.

I. Kavalieridze expanded the Cubist doctrines, granting them the powerful national principle, drew attention to the important and special problems of sculpture in large urban and natural spaces of his time. The original vision of sculpture as an architectural structure, the adoption of constructivist ideas – the use of reinforced concrete as a material, the perfect mastery of its modifying abilities. I. Kavalieridze offers original monumental works where the Cubist and Constructivist principles of form creation are manifested, which correspond to the most current trends in the plastic arts on a world scale. Since the second half of the 1920 s, the social and artistic life in Ukraine has been influenced by politics. After a few years, it becomes the main criterion in the social and artistic assessment of the artist. The compromise in the artist's relationship with the Soviet ideology is reflected in the sculpture, which was the first to assume the role of the propagandist of the Soviet state. The value of the plastic experiments of modernism begins to give way to the pompous and political meaning. In a very short time, it is this characteristic that will unite the trends belonging to different styles into a social and artistic phenomenon that goes beyond the goals of the plastic and visual arts.

The sculptor's work is part of the phenomena of Ukrainian art that go beyond purely aesthetic dimensions and reflect the image of the era. The artist's creations reveal the major events of his time, changes in art, culture, social consciousness that have defined the features of artistic development. The era of impetuous changes and social upheavals – the world war, revolutions, the dictatorship of the proletariat, the national revival of the 1920s, the years of totalitarianism and Soviet liberalization have forever left an expressive mark on the genius's work.

Key words: art, avant-garde, art monument, sculpture, artist.

Introduction. The search for means of poetic, figurative generalization of historical time is a complexly developing process. These means cannot be comprehended outside the connection with historical stages of the dramatic changes of the first third of the 20th century when the era of destruction was being replaced by periods of restoration, stabilization and conservation, which had a revolutionary impact on the world's fate and on the world art in general. During the 1917–1920 s Ukraine experienced several revolutions – the overthrow of the tsarist rule, the social revolution and proletarian dictatorship, the national liberation movement which proclaimed Ukrainian state independence (albeit for a short time). It is in these conditions that one of the tendencies significant for the understanding of fundamental changes in the ideological and figurative structure of avant-garde art was born. On this basis there is a growing need for artistic interpretation of the problems of socio-cultural, historical and ideological range.

Creative practice of avant-garde artists demonstrates complex structure of the image and plastic forms not only with the technical dynamism of the 20th century, but also with its major socio-ethical problems. Aesthetic ideals are formed and plastic peculiarities of art, particularly sculpture, are established only in the interaction of the whole complex of characteristic features of the new era.

Energetic, powerful plastic asceticism of I. Kavalieridze's monuments may well be perceived as a part of the fundamental system of the latest research into sculpture of the first third of the 20th century. Unlike European artists, for whom the avant-garde was not only a language, but above all a new conception reinterpreting both the shaping principles and the principles of figurativeness, the Ukrainian sculptor used its

plastic generalizations as means of artistic expression, a source of artistic language renewal, to which the features of cubist and constructivist sculpture were added, the latter being new artistic trends at the time, including all kinds of art in their issues. However, despite the fundamental formal plastic innovation in its ideological-figurative and semantic principles, the works of Ivan Kavaleridze retained a high pathos which manifested itself in relation to the model, the concept of human personality itself, affirming human dignity, great creative abilities. Being far from naive optimism these features developed humanistic traditions of art and carried the theme of courage and human spiritual strength. The basis of I. Kavaleridze's sculptural monuments, whatever their styles, has always been determined by high professional culture and the strength of the plastic volume construction which is the basis of the spatial image.

In connection with the Russian invasion of Ukraine, the issues of national cultural policy regarding cultural and artistic artefacts of different political eras and ideological orientations have become significantly more relevant and acute. The avant-garde plastic solutions of some of I. Kavaleridze's monuments are currently controversial because they have a strong political colouring.

The scientific novelty of the chosen topic is primarily characterized by the research problem. The proposed study assimilates both cultural, historical, and artistic and aesthetic issues, the coverage of which allows us to formulate general principles of the formation of Ukrainian monumental sculpture in the context of European avant-garde art of the first third of the 20th century.

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of I. Kavaleridze's monumental sculpture in the context of European avant-garde art of the first third of the 20th century.

The methodological basis is a systemic historical approach to the study of the research subject in the context of those phenomena and processes that had the greatest impact on its development. The paper uses traditional research methods and approaches: the method of historicism (for the analysis of the artistic process as a developing phenomenon, the identification of periods in the evolution of art and for the identification of the origins, tendencies, historical and cultural parallels of the phenomenon under study); integrated interdisciplinary approach (in the analysis of artistic conceptions that reflect the complex value characteristics of avant-garde); method of critical figurative-stylistic analysis and analogies (in the study of artistic works).

Literature review. In the focus of the outlined issues, there was a need to study the subject of research in a broad theoretical context: a scientific and substantial body of literature on the analysis of various aspects of the ideological and figurative structure of avant-garde art was conducted by Ukrainian researcher L. Buriak [2], O. Holubets [5], D. Horbachov [6], I. Prokopchuk [18; 23], P. Yatsiv, Y. Kravchenko [24], O. Fedoruk [25]. The works of these scholars highlight the changes in worldview that led to the emergence of the figurative language of avant-garde art in Ukraine.

The issue of national and European trends in avant-garde art was raised in the scientific research of Ukrainian scholars, in particular Y. Babunych [1], H. Lymar [13], V. Lychkovakh [14], T. Pavlova [16], V. Susak [23]. The works of these scholars characterize the avant-garde of Ukraine as an innovative and revolutionary art, and highly appreciate its creative potential. The Ukrainian avant-garde is seen as an inseparable whole of the European artistic phenomenon, marked by certain national differences and peculiarities.

The theoretical analysis of the formation and development of professional humanities and art education in Ukraine is revealed in the works of S. Vytkaiov [3], I. Prokopchuk [20].

Researchers N. Kubrysh [12], I. Prokopchuk [17; 19], H. Skliarenko [22]. In his monograph *The Magic of the Third Dimension: Sculptural Plasticity of the Late Nineteenth and Early Twenty-first Centuries*, O. Holubets [5] reveals the changes in three-dimensional sculptural plasticity in the era of modernism, paradoxical attempts to return to the principles of mimetic art during the domination of totalitarian regimes in Europe.

Among the monographs, essays, memoirs, and articles devoted to the work and key moments of I. Kavaleridze's biography, the works of N. Kapelhorodska [9-11] and U. Samchuk [21] are noteworthy, as they attempt to understand what exactly the master's innovation is. The participants of the conference «Art and war in the history of the avant-garde (1909-2019)» (April 3 to 6, 2019 in Paris, Saint-Denis and Franval (Normandy)) were very interested in the report of the author of this article on the topic of modernist manifestations in sculptural plasticity by I. Kavaleridze [31].

In April 2007, an outstanding international conference was held at Harvard University called «Ukrainian Modernism in Context: 1910-1930» [28], which for the first time brought together the most famous researchers from Ukraine, the USA, Canada, France, and the Czech Republic; in 2019, the 36th edition of *Harvard Ukrainian Studies* was published under the general title «Ukrainian Modernism». Interest in the Ukrainian avant-garde and, in particular, in the work of I. Kavaleridze exists not only among Ukrainian researchers but also among foreign art historians, and this interest has not waned for several decades. Obviously, this interest is due to the diversity of historical processes that took place in Ukraine during the first third of the twentieth century and their impact on the work of Ukrainian avant-garde artists. Many Western researchers also became historians of the Ukrainian

avant-garde and conducted a parallel line of objective research on Ukrainian art of the 1910 and 1930 s, namely: S. Menzelevskiy [30], M. Fowler [27], M. Shkandriy [32], K. Císař [26]. All of them emphasize the vivid national character of art history studies and unanimously testify to the uniqueness and originality of Ukrainian avant-garde art and Ukrainian culture of this period in general.

The issues of preservation, restoration (revitalization), or liquidation of cultural heritage sites that have become more important for Ukrainians today as a result of the military invasion of Ukraine by Russian invaders with the aim of destroying the country are highlighted in the article by A. Markovskiy and O. Lagutenko [29]. The authors provide examples of complex debatable aspects regarding artifacts of architecture and art from different political eras, their practical significance and material value in the context of transforming society's attitude to them and the prospects for future post-war reconstruction.

The review of printed sources showed the lack of theoretical studies that objectively analyze the problems of monumental sculptural plasticity, in particular the work of the famous Ukrainian sculptor Ivan Kavalieridze in the context of the development of European avant-garde art of the first third of the 20th century.

Results and discussion. The development of the avant-garde movement in Ukraine took place under the influence of various historical factors, one of which was the collapse of the empire and the cultural and spiritual rise of the Ukrainian people during the national democratic revolution of 1917–1920.

This short historical period of state formation is an example of the closest parallel movement of reforms in the state and art education spheres. Therefore, the coexistence of the most extremist artistic and pedagogical doctrines with the following absolutely illustrative propaganda of state and later totalitarian ideas became possible. In other cases, as the futurist movement in Italy or the example of K. Malevich's revolutionary individualism prove, the new trend in art was not perceived otherwise than as anti-government. Most avant-garde artists of the early 20th century actively opposed state interference in art.

In June 1920 Bolshevik troops took control of Kyiv. However, the foundation for the development of art education, laid by the Ukrainian Central Council and the initiatives of the creative intelligentsia, continued to develop in the chaos of the civil war. There was a breakthrough of peripheral hermeticism in the Ukrainian fine arts. The young artists' desire to join modern Western aesthetic artistic conceptions showed that a generation of masters appeared who were ready to accept the innovative achievements of Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Henri Matisse and their followers in search of non-traditional methods of painting. The emergence of avant garde artists in Ukraine was caused by impulses which prepared a historical and cultural environment that directed the consciousness of a new generation from canonical artistic schemes to experiments with color, space and form.

The period of *Ukrainization* in the 1920 s became a significant cultural phenomenon which has no analogues in Europe of that time and the role of which is difficult to overestimate. In Ukrainian higher art institutions – institutions of avant-garde art culture – there were masters who already in the early 20th century accumulated theoretical and practical material and experience which in the 1920 s was framed in the conceptions of modernism – the world's 'new movement' for modern art, for modern artistic culture and decisive renewal of society on its fundamentals.

The avant-garde art had to meet the requirements of revolutionary reality in new political conditions. The victorious revolution needed posters, agit-trains, theaters, and mass rallies' designs in a fundamentally new style, not borrowed from the past. Communist culture had to acquire distinctly different structural features in order to truly become new. Therefore, it is not surprising that the first post-revolutionary years are considered an unprecedented triumph of the avant-garde.

Avant-garde artists understood in a rather peculiar way the conditions and responsibilities arising from the conditions on the basis of which the alliance between art and the proletarian revolution was formed. The revolution wanted art to subordinate its interests to its tasks which were by no means equated with the slogan *revolution in art*.

Revolutionism in art at that time was exercised with the help of the Decree № I (1920) «On the democratization of art (wall painting)» proclaimed by the futurists. In full accordance with the spirit of Decree № I the avant-garde art then took to the streets and flooded Kyiv, Odesa, Kharkiv, and other Ukrainian cities, thus beginning a new, agitational period [20; 84–85].

Ivan Kavalieridze's work reflects a wide range of problems including the formation of the modernism era in Ukrainian art of the early 20th century, the influence of revolutionary ideas on the work of the 1920 s and the reinterpretation of new art movements through their visions, the influence of political order on the artistic-figurative language of art.

The era of rapid change and social upheavals – two world wars, revolutions, proletarian dictatorship, the national upsurge of the 1920 s, the years of totalitarian regime and Soviet liberalization – forever coloured the works of the genius artist with expressive symbols.

Several periods of creativity can be defined in the biography of Kavaleridze as a sculptor. The first period covers the years of formation and study at Kyiv Art School at the sculpture department in Fedir Balavenskyi's studio (his pupils also were Olexandr Arkhypenko and Mark Epstein); studies at St. Petersburg Academy of Arts in Ilya Ginzburg's studio as well as acquaintance with the cinematic intelligentsia [11; 11–12]. The artistic environment proved to be a fruitful impulse and support of creative potential determining the further path to art.

The second period is associated with experiments in plastic arts which made I. Kavaleridze the founder of Ukrainian avant-garde in sculpture. And the third period is rich in monuments, projects and indoor sculptures which aroused not only admiration, but also party leaders' condemnation owing to the fact that they did not correspond to the stereotypes of socialist realism.

In the context of the issues of the outlined topic the sculptor's creative work of the first two periods will be taken into consideration and briefly dwelt on. A short but extremely intense Parisian experience of 1910–1911, classes in the studio of his favorite teacher Naum Aranson, communication with Auguste Rodin and other prominent artists of the time, acquaintance with Parisian rich museum collections played an important role in the sculptor's development. In Paris the young artist met his childhood friend Olexandr Arkhypenko, who was already a well-known avant-garde sculptor at that time, as well as a sculptor Stepan Erzia (real surname Nefedov) and a first-class experimenter and Amazon of the Ukrainian avant-garde Olexandra Ekster. Kavaleridze also communicated with members of the Ukrainian Community (1909–1914) – the first association of the Ukrainians in Paris, over the years among its members there were Mykhailo Boychuk, Mykola Kasperovych, Sofia Segno, Mykhailo Parashchuk and many other artists [23; 47–51]. All this instilled attention to work from nature, *subject* thinking, important for the sculptor, and feeling of the material. His ideological-semantic and aesthetic-figurative features were formed. In the future they will develop and become the basis of the artist's sculptural artistic and figurative searches.

Recalling his impressions of Auguste Rodin's sculptures I. Kavaleridze wrote: «*At that time Paris for me is Hugo, Rodin, Aranson [...]. Hugo in Rodin's marble and bronze is looking at me [...]. I experienced and felt every stroke – the touch of Rodin's fingers on bronze, I studied and perceived every muscle being full of thought, real, similar to anatomical, but extremely expressive*» [7; 35–36]. The artist always appreciated Rodin's generosity in the way how to convey the play of light, his impulsiveness, deep psychology. He strived to adopt genius artist's generalization of images, expression of instantaneous movement reflecting eternity. This style of sculpturing was much closer to him than the refined style of N. Aranson.

It is here in Paris that modern sculpture is being developed. In accordance with the general trends of the time cubism seems to free the sculpture from salon layers, exposing the structure, rhythm, dynamics, sharpening the qualities generally peculiar to the sculptures of the early 20th century. Mighty sculpturing, being rooted in Hellenic antiquity, but modern, rigid, striving for a synthesis with early constructivism architecture, interested ambitious sculptors like Olexandr Arkhypenko, Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurent, Jacques Lipchitz, Chana Orloff, Ossip Zadkine who gave credit to Auguste Rodin works, the latter seeming almost a conservative then.

The particular impact of the geometric form of sculpture by Henri Laurent, Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon on the creative work of I. Kavaleridze should be noted. It demonstrates the cubist division of energetic volumes penetrating each other and is close to abstraction (in the relation that this term may have to sculpture). Methods of their sculptural shaping combine the architectonics of mass and emptiness, thus converging with the forms of architectural space. In general, the architectonic language was developed jointly and individually by a diverse array of sculptors, among whom there were Constantin Brancusi, Aristide Maillol, Naum Gabo, and Antoine Pevsner. Fascination with French cubist sculpture evolved into a reliable school, the basis for I. Kavaleridze's own creative searches. Under the influence of cubism I. Kavaleridze will find himself operating large constructive masses [18].

After the October Revolution political situation in Ukraine unfolded according to a different scenario than in Russia. Thus, during 1917 and later the majority of the Ukrainian intelligentsia associated their hopes for Ukrainian national revival with the activities of the Central Council. At least in the first period of its activity it concentrated the Ukrainian people's will to historical existence. After the proclamation of Ukrainian People's Republic (November 20, 1917) its governments engaged in the development of national culture despite changes in party composition and their general political orientation. During the reign of Hetman Pavlo Skoropadskyi and his state support and assertion of the originality of the ways of development (1910–1920) Ukrainian art was a part of European art. It combined quality issues with mastery of the technical achievements of Western European culture.

Taking an active part in the revival of national culture and having close contacts with the Ukrainian progressive intelligentsia I. Kavaleridze could not avoid the above-mentioned political circumstances. In May 1917 at the instruction of Provisional Government I. Kavaleridze went to the All-Ukrainian Military Congress convened by the Central Council. After the meeting with Symon Petliura, who advised him to engage not in politics but in art, he returned to his hometown of Romny, Sumy region [9].

In Romny the sculptor was sent to the local department of public education to build a monument to Taras Shevchenko¹. A new era, an era of victorious revolution, required a new image of Kobzar. The first full-figure monument to Taras Shevchenko was unveiled during the rule of the Directorate of the Ukrainian People's Republic at public expense on October 27, 1918. The monument was ordered by Romny railwaymen who asked their compatriot I. Kavaleridze.

The sculptor worked side by side with the scientist Hryhoriy Vashkevych, who knew T. Shevchenko personally and participated in the publication of «Kobzar», and Stepan Shkurat, who performed concrete work. I. Kavaleridze worked on the creation of the monument during the revival of national culture despite the fact that it was put up after the October Revolution in the process of implementing Lenin's plan of monumental propaganda. The work was carried out in difficult conditions in the shop converted into the workshop without a roof, therefore when it rained, the artist was forced to cover the sculpture with tarpaulin, there were rats on the ground [24; 424]. Afterwards I. Kavaleridze fondly recalled those times: «*I am going back to the summer of 1918 when a monument to Shevchenko was being erected. From a young age I have been fascinated by monumental sculpture – the eternal art of eternal images. I have dreamed of creating a series of monuments to prominent historical figures. Among them there was Shevchenko*» [7; 68].

The appearance and composition of the monument were influenced by the ideas of cubism and constructivism. The outline of the monument resembles a Cossack grave-mound marked by the plasticity of contours, the absence of household details, the generalization of the volumes of the figure, which is merged with the mighty mountain pedestal growing just out of the ground. The poet is sitting in deep bitter contemplation with his head bowed. The author wanted the monument to excite the idea of Shevchenko's now liberated, unfettered, immortal revolutionary word.



Picture 1. Ivan Kavaleridze. Monument to Taras Shevchenko. 1918. Reinforced concrete. Romny.

In the monument the sculptor uses architectural techniques, turns to geometrized, planar forms, skillfully shifts the scales, a relatively small figure of the poet with a huge pedestal. There is a commonality of the author's techniques built on the use of intentionally violated volumes with the works of O. Arkhypenko, who also repeatedly addressed the topic of T. Shevchenko. O. Arkhypenko's sculptures «Taras Shevchenko» (1933) and «Shevchenko the Prophet» (1936) are meant here. But while O. Arkhypenko, a well-known sculptor then, tirelessly experimented in indoor sculpture, I. Kavaleridze offered original monumental works with broken cubist lines prevailing.

In the same year I. Kavaleridze created a monument to the «Victims of the Revolution» in Romny (later it was renamed «Heroes of the Revolution»).

According to the plan the memorial complex was supposed to be a sculptural and spatial ensemble of the necropolis, and the monument itself had to be a tribune for speeches. But the author managed to complete only a part of the project – two obelisks with sculptural figures of the Prometheus Bound and Unbound. In this monument the sculptor turns to figurative allegory interpreting the theme of heroic death through neoclassical stylistics. He emphasized the allegorical nature of the images he created: «*The language of allegory, the language of symbols was the most common at that time, understood by everyone. Warriors in red-star helmets who struck the hydra of capitalism with spears or amiable workers who broke the shackles encircling the globe with hammers were watching you from the walls of houses, from the cars of agit-trains, from newspapers and leaflets.*

Fiery, light-bearing Prometheus emerged from the depths of the centuries in the turbulent times of the world's first socialist revolution» [15; 56].

Prometheus Unbound is a worker in a broad emotional movement. Prometheus is an image closely connected with the ideas of revolutionary romanticism. The subject of sacrifice during revolutions and civil wars is always relevant. In this monument the sculptor recreates the destruction of the old world and the birth of a new one through the *atonement sacrifice*. The image of the liberated Prometheus is a symbol of the liberated creative force, the eternal energy of life. Breaking the age-old shackles of slavery Prometheus is a symbol of people's struggle for their social and national liberation. The lack of external decoration of the monument is spiritually related to Michelangelo's titanic images and Antoine Bourdelle's monument «The Dead of Montauban».

The pedestal of the obelisk is made in the form of a stepped structure which symbolically spoke of the struggle stages and its apotheosis. Generally, such geometric, abstract in shape pedestal constructions were widespread not only because of the simplicity of execution, but also because of their eccentricity and universalism. Reinterpretation and usage of archaic forms such as the obelisk, pylon, pyramid became the solution to many revolutionary monuments. Symbolist passeism and futurism were brought together in the pursuit of simplicity.

Offering new stylistic devices, the artist did not stun the viewers, but encouraged them to think. Defending an innovative search in creativity, opposing the unification, simplification and standardization of art, the fetishization of the inviolability of its laws, I. Kavaleridze found the means that met the requirements of the time. The sculptor always demonstrated a connection with the national culture which largely determined the peculiarities of his authorial achievements which are not characterized by academicism and external decoration.

In 1923 I. Kavaleridze received the second prize (the 1st was not awarded) for the design of the monument to Artem² at the All-Soviet competition announced by Donetsk Political Executive Committee. Along with I. Kavaleridze the leading sculptors of that time – Serhiy Merkulov, Oleksiy Shchusev and others – took part in the competition.

The majestic figure of Artem in simple soldier's clothes and in foot cloths showed a stocky strong-willed man with a high-raised left hand, who appeared in the center of the city – the city of Artemivsk since then. Afterwards a burning red star appeared in Artem's left hand and a miner's lamp in his right hand.

The sculptor built the figure of Artem *as an architectural structure* – in planes. He explained his idea saying that the light burns brighter, the shadow is deeper on the flat plane. And the monument begins not from the green grass, but from the rough cobblestones, in a spiral way developing from below: the spiral in the pedestal, the spiral in the foot cloths on the legs, on the rolled-up sleeves. The whole monument is one continuous giant faceted block [10; 13]. The monument was destroyed during World War II.



Picture 2. Ivan Kavaleridze. Monument to Artem. 1927. Reinforced concrete. Slavyanogirsk.

The ideas of the monument in Bakhmut were continued in another monument to Artem in Svyatogorsk (now Slovyanogirsk, Donetsk region)³. Artem's sculpture was erected in 1927 at the workers' request. The aim of unveiling such monuments was not only to play an important role in educating and deepening the worldview of the broadest masses of workers, but also to change the appearance of cities, to add elements of the revolutionary era to their images. It is one of the few surviving monuments of Ukrainian cubism, a pearl of the Executed Renaissance era.

Here the worker's figure is located on top of a chalk mountain, this giant figure seems to be carved from reinforced concrete blocks. I. Kavaleridze experiments with planar sculptural form, originally uses specific artistic samples of the past, particularly old Ukrainian wooden architecture.

I. Kavaleridze pays special attention to the contrast of light and shadow to which he attaches crucial importance. He is not interested in monuments looking like enlarged statuettes. The artist builds a giant faceted figure which embodies the awakening of human strength and will. His typical means are used to represent this. Art critic O. Shumov rightly emphasized the connection between the artist's search and the works of O. Archypenko, the commonality of their authorial techniques built on the use of deliberately violated volumes [Quote by 10; 15–16]. This is a peculiar appeal to the counterform. Analyzing the monument to Artem in Slovyanogirsk the back of the head geometrically close to the cube enables one to imagine a haircut called 'mushroom cut'. Cubism in sculpture is more powerful, even more aggressive, in accordance with the very nature of cubism. But, on the other hand, moving towards geometric simplification, the essence of sculpture rebelled against the disintegration of form. In painting this disintegration precedes the subsequent reproduction of another plastic structure, which is completely artistic and independent of reality.

The monument evokes a lot of controversial opinions. The very idea of erecting a monument to diminish the dominance of the famous church and monastery complex of the Holy Dormition Sviatohirsk Lavra, which has existed since ancient times on the neighboring hills of the Siversky Donets River Coast, is certainly negative. The assertive aggressiveness of the giant figure is quite obvious, but outside of the specific ideological context, the author's skill in achieving artistic expressiveness of the complex compositional structure of geometrized forms and their diverse rhythmicity is striking [4; 26].

Since the late 1990 s, the monks of the monastery settlement that has existed on these hills since the thirteenth century have called the monument a pagan idol that towers over the Lavra and have been actively advocating for its elimination. Against the backdrop of decommunization in the 2010 s and especially decolonization in the 2020 s, the question arose of how to view the monument to Artem: should it be considered an object of art, one of the best examples of cubist sculpture not only in Ukraine but also in the world, or should we take into account its political component and classify it as a monument of Soviet propaganda that has no right to continue to exist in our country?

In the midst of decommunization in Ukraine the question arose – how should the monument to Artem be regarded: as an object of art or as a monument of Soviet propaganda? Today the monument is recognized as a monument of monumental art of national importance [29; 191–192].

Kavaleridze strived to build his monuments as architectural structures. The artist stated the following: *«Cubism is the simplification of living form to established geometric volumes: cubes, prisms, spheres. I wanted something else: to build a figure the way an architectural structure is erected – in planes. The advantage over the shape created by rounded volumes is that the light is reflected brighter and deeper on the plane. And most importantly, while interpreting the sculptural form with the help of planes it is possible to achieve external and internal affinity with architecture. And without this there is no and cannot be a real monumental sculpture»* [Quote by 24; 427].

The next stage of I. Kavaleridze's creative experiment with the artistic possibilities of the plastic language of planes was the monuments to Kobzar (Taras Shevchenko) for Poltava (1925) and Sumy (1926). The sculptor chose reinforced concrete as a material for monuments, perfectly mastering the form-shaping possibilities of this material.

In the monuments in Poltava and Sumy the pyramidal composition of the monument in Romny is partially repeated, but the latter versions with more faceted pedestals are more expressive despite the rigidity and conciseness of the form. Researcher Natalia Kubrysh rightly noted that these pedestals clearly show a connection with the crystalline mountain peak in Caucasus – the motherland of the sculptor's great-grandfather. Intuitively feeling the 'geological' time of the stone I. Kavaleridze combined it with the spatial structure of the man-mountain [12; 73].

The powerful figure of Taras, seeming to be carved out of a rock, is full of spiritual dramatism and expresses determination and irresistibility, hyperbolized monumentalism is enhanced by a simplified, cubist generalization of form. According to the researcher Nonna Kapelgorodskaya these monuments were ahead of their time, dissonant with the unpretentious, sometimes miserable buildings of provincial cities [10, 15]. Ulas Samchuk stated: *«It is a lonely architectural object in Poltava, standing here isolated and unsuitable for the environment. Poltava, where the 19th century still prevailed, was not ready for such demonstrative modernism»* [21; 93].

A monument to T. Shevchenko is erected in the picturesque square of Poltava, opposite the secession building of the Ukrainian Zemstvo. With clear constructive asymmetrical volumes of pyramids, cubes, parallelepipeds it reminds of an iceberg, a crystal inside of which there is superpowerful energy waiting for its time. The words from Shevchenko's «Testament» *«And water with the tyrants' blood the freedom you have*

gained» [translated by John Weir <https://taras-shevchenko.storinka.org/my-testament-poem-of-taras-shevchenko-translated-by-john-weir.html>] were carved on the side of the pedestal. The strict conciseness of the monument's shape creates an image of an eternal freedom fighter. The sculptor's imagination depicted the image of Taras Shevchenko with his own strokes and colours which acquired more and more perfection and artistic power during his life. I. Kavaleridze sought to show Kobzar to the world in all his Promethean greatness.

The monument to Taras Shevchenko in Sumy suffered a tragic fate, in 1963 it was dismantled in the wake of the struggle against formalism⁴. The monument was smashed to pieces overnight (to destroy is easier than to create): only a fragment survived (a head), which was buried in the ground. In the 1990s near the monument to Shevchenko while digging a trench the builders came across a part of a sculptural figure. These were the remains of a monument to Kobzar erected in 1926 [19; 189–190].



Picture 3. Ivan Kavaleridze. Monument to Taras Shevchenko. 1925. Poltava.

Over time the art of the 1920 s, which was defined as new, revolutionary, modern, began to be replaced by the proletarian art. Proletarian art had a negative attitude towards 'bourgeois', i.e. Western, culture (cubism, futurism, abstractionism and other trends). The national part in art was also rejected as the one that 'erases class differences', offers 'class peace' and, in general, is a danger to the class. I. Kavaleridze recalled: «*Just at this time Joseph Stalin sent a memorable 'Letter to Comrade Kaganovych and other members of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine dated April 26, 1926' drawing attention to the hostile speeches of Ukrainian nationalists*» [8; 14].

The unbuilt monument to Taras Shevchenko's Tomb in Kaniv (1926) was supposed to become the culmination of the realization of monumental sculpture built on the principles of cubism.

According to the sculptor's plan Chernoča Hora (Taras Hill) itself had to become a natural giant pyramidal pedestal for the half-lying poet's figure, the unconquered giant observing Ukraine. Explaining the idea of the project the author wrote: «*I embody in wax what I have been nurturing for years. I want to convey the inseparability of the poet with his native land, the scale of his genius. A mound over the gray Dnipro should be a pedestal. There is a giant figure of a thinker deep in thought built in a planar manner. All together it resembles a great pyramid – grander and more majestic than the Golden Temple of the Aztecs and the Egyptian Sphinx*» [Quote by 24; 427]. The sculptor places Shevchenko's rising figure on a giant mountain-mound which was revered by Kobzar as the Cossacks' graves, and accordingly – sacred places for Ukrainian culture and Ukrainian consciousness in general. The author successfully combines the features of modern sculpture with archeology which inspired the new art of the 20th century. For Kavaleridze the mound is not only a burial place, but also a sacred sign of Ukrainian culture. Researcher S. Verhovskiy urged to use the artist's proposed project, which, in his opinion, is an unsurpassed work of monumentalism in solving the Kobzar's image, calling it an anthropomorphic tomb, the top of the mighty Shevchenko studies [9; 16].

However, this plan of I. Kavaleridze, as well as many others in monumental sculpture, was not destined to come true. «*The project was not successful, a sculptor M. Manizer is known to have won. I do not hide it, I painfully perceived the need to give up my dream. It was during this period that I turned to cinema again*» [7; 88]. In addition, with the beginning of the campaign against formalism the sculptor was declared a

supporter of cubist-constructive forms which deprived him of the opportunity to participate in any competitions [17; 40].

The equestrian monument «Perekop» is perceived through the cubist form (the project also remained unrealized). In this monument not only sculptural masses, but also openings, voids and a counterform that dynamically connected volume with space were quite expressive.

In cubist-constructive forms the sculptor creates decorative figures on the facade of the Coal House in Kharkiv. This house can be attributed to the art deco style (rare for that time in Soviet Ukraine) which combines elements of constructivism and stylized classics. The combination of architectural forms with sculptures in the form of two monumental figures of miners⁵ is of particular interest.

I. Kavaleridze strived for harmonious construction of volumetric relations choosing only those proportions that show monolithicity forming an original compositional unity. In the monuments there is a union of sculpture with elements of architecture. Features typical of I. Kavaleridze were formed – the ability to identify national characteristics, his aesthetic and stylistic sources – which bring his work to the forefront of European art.

Reinforced concrete was used as the material for all those monuments, which contains a deep symbolic meaning. The sculptor emphasizes here constructive and formative possibilities of the material – expressiveness of faceted planes, remnants of the framework, roughness of the texture. Reinforced concrete is treated as a full-fledged artistic material that opens up opportunities for a new – constructivist aesthetics.

In I. Kavaleridze's creative work there was an unfortunate situation – the paradox was that most of the works were initiated by the program of «Lenin's Plan of Monumental Propaganda» which established new and destroyed old works. The master himself suffered from this program: in 1923 his monument to «Knyaginya Olga» was dismantled in Kyiv for the reason that it did not correspond to the revolutionary ideology. Avant-garde manifestations became the object of ideological criticism as examples of *formalism* already in the late 1920s and in the following years of the establishment of socialist realism. Therefore, it is no coincidence that in his memoirs, written in more liberal, but still Soviet times, the artist tried, as it is said, to 'shift the emphasis', rejecting cubism as a component of the artistic language of his works, particularly emphasizing the following: «*Not once have I heard or read with bitterness that I had once paid tribute to the fascination with cubism. Naturally I did not have anything like this in mind and did not try to change what Olexandr Arkhpenko, for instance, had already done... By interpreting the sculptural form with the help of planes it is possible to achieve external and internal connection with architecture. Without this real monumental sculpture does not exist. I moved not from 'nothing', but from very specific artistic monuments of the past, in particular – not surprisingly for some – from the old Ukrainian wooden architecture*» [9; 53]. In these reflections of the artist we see a penetrating understanding of the Ukrainian artistic and cultural process in which innovative ideas of art of the 1920s were formed.

Along with the above-mentioned works in the late 1920s I. Kavaleridze created a relief «Health» on the facade of a workers' polyclinic in Kharkiv (1928), worked on busts of Ostap Vyshnya, Mykhailo Semenko, Mykola Kulish, a project of a tombstone for the actress Vira Kholodna and other sculptures and monuments [11; 57].

Later the avant-garde features of the sculptor's works became the reason for his inclusion in the ranks of *formalists*. Transition to cinema saved I. Kavaleridze from political purges. That was perhaps the best period in the sculptor's creative work. Now one can only guess what other creative ideas and monumental projects he could have realized if he had not been prevented from working.

The 1920s were the most fruitful period not only in I. Kavaleridze's creative work, but also in the artistic work of Mark Epstein and Joseph Chaikov who worked in accordance with the requirements of the Soviet era, with propaganda purposes as well, but did not leave the fascination with cubist forms. Ironically and because of the ruthless logic of tragic events that shaped the history of art in Ukraine none of the artists' plastic works have survived. Only some sculptures by M. Epstein and J. Chaikov are known to us from small black-and-white photographs. However, this only increases the temptation to restore the lost world from archival materials, photographs, memories.

From 1922 the sculpture of M. Epstein was influenced by constructivism. The sculptor actively worked to create a gallery of Soviet workers. In the sculptures «Worker» and «Unknown Figure» he interprets the male figure as a combination of abstract, geometrically simplified volumes, mounted in a single monumental form. He seeks to outline the image of the man in the crowd, this unit of measurement of faceless masses, which the Bolsheviks used to operate. M. Epstein's proletarian is stereotypical, automatic, he is one of the crowd, like everyone else.

The *supporter of avant-garde sculpture* – Joseph Chaikov – also worked on visual agitation in Kyiv. A sculptor, a pupil of N. Aranson's studio in Paris, like I. Kavaleridze he was fascinated by experiments with

form, worked on the book «Sculpture» in which he formulated in detail the avant-garde approach to the tasks of modern sculpture [18].

According to the Plan of Monumental Propaganda the sculptor erects a monument to Karl Marx in a cubist-constructivist style. The pedestal in the monument is built from five strong isometric cubes forming a pyramid, but in 1933 the monument was dismantled, since cubist and constructivist ideas in sculpture quickly began to be eradicated and any innovative search was classified as alien to proletarian art.

Analyzing the situation in the art of that time we should keep in mind the gradual political offensive, the narrowing of the creative space, which eventually ended with the canons of socialist realism. In the early 1930s the revolutionary pathos was finally exhausted, the government no longer needed revolutionary art, and a period of repression began to loom being the government's response to the pro-independence sentiments of avant-garde artists and Ukrainian intelligentsia.

Soviet art critics of those years accused avant-garde artists of unhealthy subjectivism and mysticism, of choosing vulgarizing methods. According to the ideological task the art of social realism was supposed to become the creator of a new utopia, and due to this a phantom of joyful and heroic Soviet life was introduced into the mass consciousness, as a result of which a large number of Ukrainian avant-garde art works were destroyed.

Conclusions. Thus, in the self-interpretation of the avant-garde its artistic radicalism found equivalence with the radicalism of social change, which caused a desire to establish contacts with the new government and give this correspondence a material form. However, the integration of avant-garde artists in the new society was not limited to their purely practical participation in the activities of the Soviet government, but touched the areas of creative beliefs, their correction and adaptation to new social conditions was carried out according to two main methodological principles. The first was the transposition of artistic ideas, which were to sound in the tone of the revolution while remaining true to the general principles of avant-garde art. The second, related to the understanding of the artist's role in the new society, consisted in a specific interpretation of the revolution with the help of the conceptual apparatus introduced by avant-garde aesthetics.

The usage of avant-garde pictorial means in Ukrainian art had its own specifics. It was caused by the fact that in the early 20th century Ukrainian artists were actively involved in the process of reforming academic art (consciously formed European artists' idea), but their works were based not only on the achievements of contemporary science but also on national traditions and were not copies of Western models. This original synthesis was the historical and genetic foundation for exploratory experiments and constructions of the Ukrainian avant-garde, the basis for its significant achievements.

The analysis of Ivan Kavaleridze's creative legacy of the 1920s clearly demonstrates the metamorphoses that took place with avant-garde art. As a result of its involvement with Soviet ideologists the artistic concepts of cubism, suprematism, and constructivism, formed in the depths of modernist culture, began to be monopolized in the propaganda sphere. Avant-garde art received almost official status under Soviet rule for a certain time. Soviet ideologists entrusted avant-garde art, in particular futurism, suprematism, and constructivism, with an important destructive-constructive function. Soviet and directly Ukrainian avant-garde became a starting point for the formation of a socialist-realist style. The socio-utopian character of the artistic avant-garde of the 1920s was transformed into a politically engaged type of Soviet art.

The experience of Ukrainian avant-garde culture and art of the first third of the 20th century shows that the dialectic of development was never determined by a single straight or ascending line: each stage of the historical movement did not necessarily become 'higher' than the previous one. Invaluable, decades-old artistic heritage of the Ukrainian avant-garde art has concentrated enormous formative possibilities, so today it should honorably enter the treasury of the world culture.

Примітки

¹ Taras Shevchenko (also known as Kobzar) (1814–1861) – Ukrainian writer, thinker, artist, national hero and symbol.

² Artem is a historical figure – a revolutionary named Fyodor Sergeyev. Artem's name was considered a cult during the Soviet era. After spending almost seven years in Australia, where there were no revolutionary upheavals, he founded the Socialist Party of Australia. After Artem's death (July 24, 1921) in an accident it was decided to build a monument in his honour.

³ The monument to Artem is the highest sculpture in the style of cubism in Europe. The height of the monument is 22 meters, with a pedestal being 28 meters. At the same time it is also the most massive concrete sculpture in the world weighing more than 800 tons.

⁴ On March 8, 1963 in Moscow in a speech during his meeting with the creative intelligentsia Nikita Khrushchev subjected Ivan Kavaleridze's work to devastating criticism calling him a cubist sculptor and almost accusing him of collaborationism.

⁵ One of the miner's figures collapsed in 1980 and was dismantled, restored at the Kharkiv sculpture factory and returned to its place in 1981.

Список використаної літератури

1. Бабуніч Ю. Живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. *Народознавчі зошити*, 2023. № 2 (170). С. 406–412.
2. Буряк Л. Антропологічний код української культури і цивілізації. *Український історичний журн.*, 2021. Вип. № 2. С. 211–216. Режим доступу: http://resource.history.org.ua/publ/UIJ_2021_2_19.
3. Виткалов С. Вища гуманітарна освіта в просторі регіональних культурних практик: історико-прикладний вимір: монографія. Publishing House of RSEC, Poznań, Poland – Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024. 868 с., іл. + 28 с. кольор. вставка].
4. Голубець О. *Магія третього виміру: скульптурна пластика кінця XIX – початку XX століття*. Львів : Колір ПРО, 2020. 142 с.
5. Голубець О. *Українське мистецтво XX століття*. Львів : Колір ПРО, 2022. 200 с.
6. Горбачов Д. *Лицарі голодного Ренесансу*. Київ : ДУХ і ЛІТЕРА, 2020. 376 с. з іл.
7. *Іван Кавалерідзе: збірник статей і воспоминаний* [Сост. и примеч. Е.С. Глущенко; вступ. ст. Н.М. Капельгородской; авт. Бородай В., Владич Л., Кавалерідзе И. и др.]. Киев, 1988. 179 с.
8. Кавалерідзе И. *Тени быстро плывущих облаков*. Иван Кавалерідзе: *Сб. ст. и воспоминаний* / [Сост. и примеч. Е.С. Глущенко; вступ. ст. Н.М. Капельгородской]. Киев, 1988. С. 8–125.
9. Капельгородська Н., Синько, О. *Іван Кавалерідзе. Грані творчості*. Київ, 1995 [б. в.]. 80 с.
10. Капельгородська Н., Синько О. *Іван Кавалерідзе. Скульптура*. Київ, 1997. 53 с.
11. Капельгородська Н., Синько, Р., Склярєнко, Г. та ін. *Іван Кавалерідзе: життя і творчість*. Київ : Кий, 2007. 336 с.: іл.
12. Кубриш Н. Образ Т.Г. Шевченка у скульптурі Івана Кавалерідзе: від реалізму до модернізму. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Вип. 7. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. С. 70–75.
13. Лимар Г. (2023). Український авангард у контексті теорії Петера Юргера. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2023. (4). С. 118–126. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16>.
14. Личковах В. *Естетика українського та польського авангарду: Монографія*. Київ : НАКККІМ, 2021. 288 с.
15. Лобановський Б. *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.* Київ : Мистецтво, 1989. 204 с.: іл.
16. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття: дис... д-ра миств.: 17.00.05 – Образотворче мистецтво. Львів : ЛНАМ, 2018. 645 с., іл.
17. Прокопчук І. Монументальна Шевченкіана в мистецтві кубофутуризму та конструктивізму в Україні (На прикладі творчості Івана Кавалерідзе). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2014*. Вип. 6 (17). Київ : Фенікс, 2014. С. 38–42.
18. Прокопчук І. Мистецтво українського авангарду 1910-початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: дис... канд. миств.: 17.00.05. Образотворче мистецтво. Львів : ЛНАМ, 2015. 415 с.: іл.
19. Прокопчук І. Особливості трактування пластичного образу Т. Шевченка в мистецтві українського авангарду. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 25. Львів : ЛНАМ, 2015. С. 185–193.
20. Прокопчук І. Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917 – початку 1930-х років в Україні. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 31. Львів : ЛНАМ, 2017. С. 83–96.
21. Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. *Дзвін*, 1994. № 7, С. 25–114.
22. Склярєнко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Вип. 9. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. С. 318–322.
23. Сусак В. *Українські мистці Парижа. 1900-1939*. Київ : Родовід, А БаБаГаЛаМаГа, 2010. 408 с.
24. *Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори (XI – XXI ст.)*. [авт. Р.М. Яців, Я.О. Кравченко, Н.Б. Козак, І.В. Голод, О.Д. Михайлюк]. Харків : Факт, 2012. 720 с.
25. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.
26. Císař K. «A War of Sculptures Monumentality and iconoclasm in the work of Ukrainian artists Ivan Kavaleridze and Nikita Kadan», in: Rainer Fuchs (ed.), Nikita Kadan. Project of Ruins, MUMOK Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019. Köln, 54–70.
27. Fowler M. C. [Review of *avant-garde art in Ukraine, 1910–1930: con-tested memory*, by M. Shkandrij]. *Harvard Ukrainian Studies*, 2020. 37 (1/2), 231–234. <https://www.jstor.org/stable/48627246>.
28. Hryn H. (Ed.), *Harvard Ukrainian Studies*, 2019. 36 (3–4), 522 p.
29. Markovskiy A., Lagutenko O. (2024). Restoration, revitalization or liquidation: strategies of attitude to cultural heritage. *International Journal of Conservation Science (IJCS)*, 2024. T. 15, S. 185–194. <https://doi.org/10.36868/IJCS.2024.SI.15>.
30. Menzelevskiy S. Singing Against the Grain: How Ivan Kavaleridze Navigated Socialist Realism in His Film Opera Natalka Poltavka (1936). *Studies in World Cinema*. 2024. 4. 194–217. 10.1163/26659891-bja10045.
31. Prokopchuk I. Features of Ivan Kavaleridze plastic in the context of the european article of the first third of the XXth century of the avant-garde. *L'art et la guerre dans l'histoire de l'avant-garde (1909–2019)* ayant eu lieu du 3 au 6 avril 2019 à

Paris, à Saint-Denis et à Franval (Normandie) organisé par l'IESA arts&culture, l'Université Paris 8 et la famille de Montlaur en partenariat avec l'IESA Galerie sous la direction d'Evelina Deyneka.

32. Shkandrij, M. (2019). *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memories*. Boston: Academic Studies Press, 2019, 202 s.

References

1. Babunych Yu. (2023). Zhyvopystsi-modernisty u zarubizhnykh mystetskykh seredovyschakh: paryzkyi osередok. *Narodoznavchi zoshyty*. 2023. № 2 (170), 406–412. [in Ukr].
2. Buriak, L. (2021). Antropolohichniy kod ukrainskoi kultury i tsyvilizatsii. *Retsenziia na monohrafiuu. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 2, 211–216. [in Ukr].
3. Vytkaľov, S. (2024). Vyshcha humanitarna osvita v prostori rehionalnykh kulturnykh praktyk: istoryko-prykladnyi vymir: monohrafiia. Publishing House of RSEC, Poznań, Poland – Rivne: FOP «Brehin A.R.». 868 s., il. + 28 s. kolor. vstavka]. [in Ukr].
4. Holubets, O. (2020). *Mahiiia tretoho vymiru: skulpturna plastyka kintsia XIX–pochatku XXI stolittia*. Kolir PRO, 142 s. [in Ukr].
5. Holubets, O. (2022). *Ukrainske mystetstvo XX stolittia*. Lviv: Kolir PRO, 200 s. [in Ukr].
6. Horbachov, D. (2020). *Lytsari holodnoho Renesansu*. Kyiv: DUKh i LITERA, 376 s. [in Ukr].
7. Yvan Kavalerydze: sbornyk statei y vospomynanyi. (1988). [Sost. y pryemch. E.S. Hlushchenko; vstup. st. N.M. Kapelhorodskoi; avt. Borodai V., Vladych L., Kavalerydze Y. y dr.]. Kyev, 179 s. [in Rus].
8. Kavaleridze, I. (1988). *Teni bystro plyvushhih oblakov*. Ivan Kavaleridze: Sbornik statei i vospominaniy / [Sost. i primech. E.S. Glushhenko; vstup. st. N.M. Kapelgorodskoj]. Kiev, 8–125. [in Rus].
9. Kapelhorodska, N.M., Synko, O.R. (1995). *Ivan Kavaleridze: Hrani tvorchosti*. Kyiv:[b.v.], 80 s. [in Ukr].
10. Kapelhorodska, N., Synko, O. (1997). *Ivan Kavaleridze. Skulptura*. Kyiv, 53 s. [in Ukr].
11. Kapelhorodska, N., Synko, R., Skliarenko, H. ta in. (2007). *Ivan Kavaleridze: zhyttia i tvorchist*. Kyiv: Kyi, 336 s.: il. [in Ukr].
12. Kubrysh, N. (2007). *Obraz T.H. Shevchenka u skulpturi Ivana Kavaleridze: vid realizmu do modernizmu. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: Zb. nauk. pr. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy. Vyp. 7, 70–75. [in Ukr].*
13. Lyamar, H. (2023). *Ukrainskyi avanhard u konteksti teorii Petera Biurhera. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, (4), 118–126. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16> [in Ukr].
14. Lychkovakh, V.A. (2021). *Estetyka ukrainskoho ta polskoho avanhardu: Monohrafiia*. Kyiv: NAKKKIM, 288 s. [in Ukr].
15. Lobanovskyi, B.B., Hovdia, P.I. (1989). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XXI — pochatku XX st. Kyiv: Mystetstvo*, 204 s., il. [in Ukr].
16. Pavlova, T. (2018). *Avanhard v obrazotvorchomu mystetstvi Kharkova XX stolittia: dys... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.05 – obrazotvorche mystetstvo*. Lviv: LNAM, 645 s., il. [in Ukr].
17. Prokopchuk, I. (2014). *Monumentalna Shevchenkiana v mystetstvi kubofuturyzmu ta konstruktyvizmu v Ukraini (Na prykladi tvorchosti Ivana Kavaleridze). Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky : Mystetski obrii2014*. Kyiv: Feniks. Vyp. 6 (17), 38–42. [in Ukr].
18. Prokopchuk, I. (2015). *Mystetstvo ukrainskoho avangardu 1910-kh — pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhniy vplyv na protses mystetskoho formotvorennia: dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.05 – obrazotvorche mystetstvo*. Lviv: LNAM, 415 s., il. [in Ukr].
19. Prokopchuk, I. (2015). *Osoblyvosti traktuvannia plastychnoho obrazu T. Shevchenka v mystetstvi ukrainskoho avangardu. Visnyk LNAM, Vyp. 25*. Lviv: LNAM, 185–193. [in Ukr].
20. Prokopchuk I. (2017). *Shliakhy rozvytku khudozhnoi pedahohiky ta mystetstva avanhardu v politychno-ideolohichnykh umovakh 1917–pochatku 1930-kh rokiv v Ukraini. Visnyk LNAM, Vyp. 31*. Lviv: LNAM, 83–96. [in Ukr].
21. Samchuk, U. (1994). *Na koni voronomu. Spomyny i vrazhennia. Dzvin, № 7, 25–114. [in Ukr].*
22. Skliarenko, H. (2009). *Avanhard v Ukraini: obshyry yavyscha, etapy rozvytku. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: Zb. nauk. pr. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy, Vyp. 9. 318–322. [in Ukr].*
23. Susak, V. (2010). *Ukrainski mysttsi Paryzha. 1900–1939*. Kyiv: Rodovid, ABaBaHaLaMaHa, 408 s. [in Ukr].
24. *Ukrainske obrazotvorche mystetstvo: imena, zhyttiepysy, tvory (XI–XXI centuries)*. / [R.M. Yatsiv, Ya.O. Kravchenko, N.B. Kozak, I.V. Holod, O.D. Mykhailiuk]. Kharkiv: Fact, 720 s. [in Ukr].
25. Fedoruk, O. (2006). *Ukrainskyi avanhard. Peretyn znaku. Vybrani mystetstvoznavechi statti: U 3 kn. / In-t problem suchasnoho mystetstva AMU. Kn. 1. Istoriiia ta teoriia mystetstva. Postati. Narodna tvorchist. K.: Vyd. dim A+S, 9–68. [in Ukr].*
26. Císař, K. (2019). «A War of Sculptures Monumentality and iconoclasm in the work of Ukrainian artists Ivan Kavaleridze and Nikita Kadan», in: Rainer Fuchs (ed.), Nikita Kadan. Project of Ruins, MUMOK Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 54–70. [in Eng.].
27. Fowler, M.C. (2020). [Review of *avant-garde art in Ukraine, 1910–1930: con-tested memory*, by M. Shkandrij]. *Harvard Ukrainian Studies*, 37(1/2), 231–234. <https://www.jstor.org/stable/48627246> [in Eng.].
28. Hryn, H. (2019). (Ed.), *Harvard Ukrainian Studies*, 36 (3–4), 522 p. [in Eng.].

29. Markovskiy, A., Lagutenko, O. (2024). Restoration, revitalization or liquidation: strategies of attitude to cultural heritage. *International Journal of Conservation Science (IJCS)*, T.15, 185–194. <https://doi.org/10.36868/IJCS.2024.SI.15> [in Eng.].

30. Menzelevskiy, S. (2024). Singing Against the Grain: How Ivan Kavalieridze Navigated Socialist Realism in His Film Opera *Natalka Poltavka* (1936). *Studies in World Cinema*. 4. 194–217. 10.1163/26659891-bja10045. [in Eng.].

31. Prokopchuk, I. (2021). Features of Ivan Kavalieridze plastic in the context of the european article of the first third of the XXth century of the avant-garde. *L'art et la guerre dans l'histoire de l'avant-garde (1909-2019)* ayant eu lieu du 3 au 6 avril 2019 à Paris, à Saint-Denis et à Franval (Normandie) organisé par l'IESA arts&culture, l'Université Paris 8 et la famille de Montlaur en partenariat avec l'IESA Galerie sous la direction d'Evelina Deyneka. [in Eng.].

32. Shkandrij, M. (2019). *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memories*. Boston: Academic Studies Press, 202 s. [in Eng.].

Illustrations

Picture 1. Ivan Kavalieridze. Monument to Taras Shevchenko. 1918. Reinforced concrete. Romney. The author of the photo is Eugene Sagittarius. Source: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:.JPG>

Picture 2. Ivan Kavalieridze. Monument to Artem. 1927. Reinforced concrete. Slavyanogirsk. Author of the photo SGIAZ Source: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/.jpg>

Picture 3. Ivan Kavalieridze. Monument to Taras Shevchenko. 1925. Poltava. Photo by Turzh. Source: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/uk/.JPG>

LES PARTICULARITÉS DE LA SCULPTURE D'IVAN KAVALERIDZE DANS LE CONTEXTE DE L'AVANT-GARDE EUROPÉENNE DU PREMIER TIERS DU XX SIÈCLE

Prokopchuk Inna – PhD ès arts, professeure agrégée

Département de design, Université nationale de foresterie d'Ukraine,

L'établissement de la stabilité des formes des arts plastiques, leur détermination par les formations naturelles universelles est au coeur de l'esthétique d'un des sculpteurs célèbres, le fondateur de l'avant-garde ukrainienne dans la sculpture monumentale, le réalisateur, le dramaturge – Ivan Kavalieridze (1887–1978).

L'admiration par la sculpture cubiste française a formé ses propres tendances artistiques. C'était I. Kavalieridze qui tentait de faire sortir la sculpture monumentale ukrainienne sur le niveau du développement correspondant à l'avant-garde parisienne. Le cubisme conformément aux tendances générales de l'époque semble libérer la sculpture des couches de salon, en exposant la structure, la rythmique et la dynamique, en affinant les qualités propres à la sculpture du début du XX-ième siècle.

I. Kavalieridze a étoffé les doctrines cubistes, en les accordant le principe national puissant, a attiré l'attention sur les problèmes importants et particuliers de la sculpture dans de grands espaces urbains et naturels de son temps. La vision originale de la sculpture comme de la structure architecturale, l'adoption des idées constructivistes – l'utilisation du béton armé comme matériau, la maîtrise parfaite de ses capacités modificatrices. I. Kavalieridze propose les œuvres monumentales originales où se manifestent les principes cubistes et constructivistes de la création de forme qui correspondent aux tendances les plus actuelles des arts plastiques à l'échelle mondiale.

Dès la deuxième moitié des années 1920 la vie sociale et artistique en Ukraine subit l'influence de la politique. Après quelques années, cela devient le critère principal dans l'évaluation sociale et artistique de l'artiste. Le compromis dans la relation de l'artiste avec l'idéologie soviétique est reflété dans la sculpture qui était la première à assumer le rôle du propagandiste de l'État soviétique. La valeur des expériences plastiques du modernisme commence à céder la place au sens pompeux et politique. En très peu de temps, c'est cette caractéristique qui va réunir les courants appartenant aux différents styles dans un phénomène social et artistique qui déborde les objectifs des arts plastiques et visuels.

L'œuvre du sculpteur s'inscrit dans les phénomènes de l'art ukrainien qui débordent les dimensions purement esthétiques et reflètent l'image de l'époque. Les créations de l'artiste révèlent les événements majeurs de ses temps, les changements dans l'art, la culture, la conscience sociale qui ont défini les traits de l'évolution artistique. L'époque des changements impétueux et des perturbations sociales – la guerre mondiale, des révolutions, la dictature du prolétariat, la renaissance nationale des années 1920, les années du totalitarisme et la libéralisation soviétique ont laissé pour toujours une marque expressive dans l'œuvre du génie.

Key words: art, avant-garde, monument d'art, sculpture, artiste.

ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИКИ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Прокопчук І. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну

Національний лісотехнічний університет України, Львів, Україна

Ствердження незмінності форм пластичного мистецтва, їх обумовленості природними універсальними утвореннями становить основу естетики одного з видатних скульпторів, засновника українського авангарду в монументальній пластиці, кінорежисера, драматурга – Івана Кавалерідзе (1887–1978 рр.). Захоплення французькою кубістичною пластикою стало підґрунтям для власних творчих спрямувань. Саме І. Кавалерідзе намагався вивести українську монументальну скульптуру на рівень досягнень паризького авангарду. Кубізм, у згоді із загальними тенденціями часу, ніби звільняє скульптуру від салонних нашарувань, оголюючи конструкцію, ритміку та динаміку, загострюючи якості, що загалом властиві пластиці початку ХХ ст.

І. Кавалерідзе наповнив кубістичні доктрини могутнім національним началом, висунув важливі і специфічні для свого часу проблеми скульптури у великих просторах, урбаністичних і природніх. Оригінальне розуміння скульптури як архітектурної споруди, відкритість до конструктивістських ідей – використання в якості матеріалу залізобетону, досконало опановуючи формотворчі можливості цього матеріалу. І. Кавалерідзе пропонує оригінальні за творчим задумом монументальні твори, у яких найповніше втілені кубістичні та конструктивістські принципи формотворення, що відповідали в той час найактуальнішим тенденціям світової пластики.

Від другої половини 1920-х років в Україні посилюється вплив політики на культурно-мистецьке життя. Протягом кількох років це стає визначальним критерієм у творчому та соціальному оцінюванні художника. Компроміс у взаємовідносинах художника і радянської ідеології виразно проявився в скульптурі, яка першою взяла на себе роль агітаційного пропагандиста радянської держави. Самоцінність образотворчих експериментів модернізму починає поступатися мітингово-пафосному змістові. За досить короткий час саме ця ознака об'єднує різностильові напрями в мистецько-соціальний феномен, який концептуально виходить за межі образотворчих і пластичних завдань.

Творчість скульптора належить до тих явищ українського мистецтва, які виходять за межі суто естетичних вимірів і віддзеркалюють образ доби. Твори митця говорять про головні події доби, ті зміни у мистецтві, культурі, суспільній свідомості, що визначили особливості мистецького розвитку. Доба бурхливих змін та соціальних потрясінь – світова війна, революції, пролетарська диктатура, національне піднесення 1920-х років, роки тоталітарного режиму та радянської лібералізації – назавжди забарвили виразними символами творчість геніального митця.

Ключові слова: мистецтво, авангард, пам'ятка мистецтва, скульптура, художник.

Надійшла до редакції 12.09.2024 р.

**Розділ VII. ПОШТОВІ ЛИСТІВКИ ВИДАВНИЦТВА «РАЗСВЕТ» (1909–1912):
РЕКОНСТРУКЦІЯ КОЛЕКТИВНОГО ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКІВ**

**Part VII. THE POSTCARDS OF THE PUBLISHING HOUSE RAZSVIET (1909–1912):
A RECONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE PORTRAIT OF ARTISTS**

УДК 75(477) (092):655.3.066.32 «1909/1912»

**ПОШТОВІ ЛИСТІВКИ ВИДАВНИЦТВА «РАССВЕТ» (1909–1912) : РЕКОНСТРУКЦІЯ
КОЛЕКТИВНОГО ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКІВ**

Паур Ірина Василівна – кандидат історичних наук, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка, м. Кам'янець-Подільський
<https://orcid.org/0000-0002-5998-8274>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285182>
iryna.paur@kpnu.edu.ua

Проаналізовано 115 репродукцій художніх творів митців, що тиражувалися на поштівках київського видавництва «Разсвет» у 1909–1912 рр. Їх іконографія засвідчує, що власник видавництва С. Абрамов співпрацював із митцями різних художніх шкіл, мистецьких стилів, напрямів та національностей – українцями (М. Пимоненко, І. Їжакевич, Н. Онацький, С. Васильківський, М. Холодовський, В. Козловський, І. Генюк, Б. Владимірський), поляками (В. Котарбінський, Є. Вржещ, Л. Ковальський, В. Галімський, Б. Романовський), росіянами (С. Ворошилов, О. Мако, Г. фон Мейер), євреями (А. Козлов, А. Маневич). Усі вони були активними учасниками мистецького і виставкового життя в Києві й фундаторами сучасного українського мистецтва. Відповідно до оформлення адресного боку та поштового маркування поштівок уточнено рік випуску видавництвом перших художніх репродукцій.

Ключові слова: поштова листівка, художник, живопис, репродукція, київське видавництво «Разсвет», С. Абрамов.

Актуальність проблеми. Мистецьке життя України початку 1900-х рр. відзначалося пошуками форм та способів самовираження його учасників в умовах імперського поневолення, завдяки чому Київ став центром культурного життя, а його представники прагнули зробити мистецтво доступним для широких верств населення. Цьому сприяло зростання серед освіченого громадянства поштових листівок, що стали важливим видом кореспонденції, каналом комунікацій, інструментом формування суспільних поглядів та популяризації української культурно-мистецької спадщини. Репродукції картин українських художників почали друкуватися у європейських (Акціонерне товариство Гранберга у Стокгольмі) та петербурзьких (Є. Маркуса, Е. Літауера, Ф. Пакмаца, Товариства Св. Євгенії) видавництвах; згодом митці стали самостійно організовувати видання поштових листівок (В. Розвадовський, Л. Ковальський) [20; 35] та співпрацювати з київськими видавцями (І. Їжакевич) [20; 484].

Важливу роль у становленні національного українського мистецтва відіграло видавництво «Разсвет», засноване підприємцем С. Абрамовим у 1904 р., що неодноразово перевидавало серії листівок з українськими типами та краєвидами, портретами класиків літератури – І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, репродукціями картин М. Пимоненка, С. Васильківського, І. Їжакевича, М. Холодовського, Б. Владимірського, В. Козловського, Н. Онацького, І. Генюка. Їого продукція стала популярною і впізнаваною серед інших видань подібного типу. За оригінальні сюжети та високу якість друку у 1911 р. підприємця відзначено Золотою медаллю на виставці листівок у Варшаві [10; 132].

Нині в українських музейних колекціях зберігаються поодинокі картини, репродуковані видавництвом на поштових листівках, тому вони часто стають єдиним іконографічним джерелом їх дослідження.

Огляд останніх публікацій. Колекціонер М. Забочень одним із першим проаналізував видавничу діяльність товариства «Разсвет» [12], а згодом ініціював видання альбому-каталогу «На спомин рідного краю. Україна у старій листівці» (2000 р.), в якому представлено понад 7 тис. поштових листівок кінця XIX – XX ст., серед яких 92 роботи митців, що співпрацювали з С. Абрамовим [20]. Колекціонер С. Сурнін уклав каталог гумористичних поштівок цього ж видавництва [34]. М. Дроботюк дослідила особливості співпраці С. Абрамова з художником В. Котарбінським [10], Н. Лаврук – типологію українських художніх листівок кінця XIX – початку XX ст. [16; 17], Є. Домбровська – творчість митців оригінальних листівок [9], М. Гаухман, К. Давидова, О. Сулима – художні листівки до свят [5, 7, 33], І. Паур – іконографію поштових листівок київського видавництва «Новь» [27].

Джерелом для дослідження стали 115 поштових листівок другої серії з репродукціями творів вищевказаних художників із фондів українських музеїв та бібліотек [38; 17], архівів українських («Violity», «UNC.ua»), французьких («Delcampe») й польських («Poliart. Antykwariat») аукціонних сайтів, а також приватної колекції авторки (59 поштівків цієї серії), що дозволили провести їх датування, аналіз творів мистецтва, з'ясувати особливості оформлення їх поштового формуляра, якості друку та презентацію репродукцій картин у роботі.

Видавництво «Разсвет» у київський період діяльності (1904–1916 рр.) видало понад 1250 видів поштових листівок, які неодноразово перевидавалися. Перша серія поштівків налічувала 180 репродукцій художніх творів, зокрема 166 картин В. Котарбінського, твори С. Світлославського, К. Трутовського, М. Пимоненка, В. Галімського. Усі вони виконані способом фоторепродукції на бромсрібному папері звичайного формату (9x14) та макарт (6x16) для окремих робіт В. Котарбінського [10; 135]. Завдяки особистому знайомству з останнім С. Абрамову вдалося отримати затверджений Імператорською академією мистецтв дозвіл на репродукування робіт художника [28; 169], який видавництво вказувало в окремих виданнях поштівків [10; 135]. Видавець також отримав виняткові права на репродукування творів у М. Пимоненка. Задля охорони власного авторського права, видавництво «Разсвет» на адресному боці поштівків друкувало видавничу марку та вказувало про заборону репродукції картин (із 1911 р.) [37].

Виклад основного матеріалу. Предметом дослідження є друга серія з 115 кольорових репродукцій картин українських та іноземних художників надрукованих видавництвом «Разсвет» упродовж 1909–1912 рр., серед них 21 робота Б. Романовського, 15 – М. Холодовського, 10 – А. Маневича, по 8 – Є. Вржеша, М. Пимоненка, Г. фон Мейєра, 7 – В. Козловського, І. Генюка, 6 – В. Галімського, 5 – Б. Владимирського, С. Ворошилова, 3 – А. Козлова, В. Котарбінського, О. Мако, 2 – Л. Ковальського, І. Їжакевича, 1 – С. Васильківського та Н. Онацького (Див. Таб. 1).

Художники, з якими співпрацював С. Абрамов, були ядром київського мистецького простору початку ХХ ст. Старше покоління митців – Є. Вржеш, В. Галімський, М. Пимоненко, І. Їжакевич, Л. Ковальський, виховане на ідеалах передвижництва, фахову освіту у 1880-х рр. отримали в приватній Київській рисувальній школі М. Мурашка; молодше – Київському (А. Маневич та Б. Владимирський) та Одеському художніх училищах (А. Козлов та Н. Онацький), у яких викладали І. Селєзньов, К. Костанді, Г. Ладиженський, П. Нілус та ін. Вдосконалювали свої вміння О. Мако, В. Галімський, М. Пимоненко, Є. Вржеш, Н. Онацький, І. Їжакевич, у майстернях Імператорської академії мистецтв у Петербурзі (1870–1980-х рр.), академіками якої стали В. Галімський, М. Пимоненко, В. Котарбінський. З актуальними європейськими мистецькими течіями художники знайомилися в майстернях Академії святого Луки в Римі (В. Котарбінський), Краківської (Л. Ковальський) та Мюнхенської академії мистецтв (Л. Ковальський, А. Маневич, Є. Вржеш, Б. Владимирський, О. Мако), Національної школи витончених мистецтв у Парижі – Л. Ковальський, Б. Романовський, Л. Козлов.

Отримавши фахову освіту художники поверталися до Києва та впроваджували набуті знання у свою педагогічну діяльність. Зокрема, у 1893 р. В. Галімський разом із В. Котарбінським та Є. Вржешем заснував приватну школу живопису та скульптури (з 1917 р. Польська школа образотворчого мистецтва – авт.) [26; 27–28]. М. Пимоненко працював у рисувальній школі М. Мурашка (1884–1900 рр.) та став одним з організаторів Київського художнього училища (1900 р.) [21], у якому згодом викладав Л. Ковальський (1912–1915 рр.) [20; 485], у приватній школі О. Мурашка – А. Козлов (1914 р.) [8; 22], навчальних закладах Лебедині і Сум – Н. Онацький (1906–1932 рр.) [41; 182–183].

Діячі культури, переймаючи досвід передвижників, активно організовувалися в товариства: Київське товариство художніх виставок, Товариство київських художників, Київське товариство художників (Є. Вржеш, М. Холодовський, М. Пимоненко, Б. Владимирський, Л. Ковальський, В. Галімський, В. Котарбінський), Товариство художників-киян (Г. фон Мейєр, І. Генюк, О. Мако, В. Козловський, М. Холодовський) та ставали постійними експонентами виставкових заходів Києва [29; 70–74].

Особливе значення для мистецької спільноти мала Перша українська артистична виставка у Київському міському музеї (10.12.1911–10.01.1912), яку український історик та мистецтвознавець Д. Антонович на сторінках «Літературного наукового вісника» (1912 р.) відзначив як загальноукраїнську [40; 242]. У ній взяли участь як корифеї, так і представники молодого покоління митців, що прагнули відродження українського національного мистецтва – І. Їжакевич, І. Генюк, Н. Онацький та ін. [13; 133].

Не стояли художники осторонь подій Української революції 1917–1921 рр. Найбільш активними її учасниками були Н. Онацький [41; 182], який зберіг від пограбування чимало мистецьких творів, залишених у панських маєтках [46; 20] та М. Холодовський [42; 143]; А. Маневич був обраний професором Української академії мистецтв (1917 р.) [11; 5], Б. Романовський розробляв ескізи паперових та «дзвінких» грошей для конкурсу, організованого українською владою [4]. Після поразки революції та встановлення радянської влади, більшість художників залишили Київ – А. Маневич виїхав до Нью-Йорка,

Б. Козлов – Парижа, Б. Романовський – Тбілісі, В. Галімський – Бигдоша, Л. Ковальський – Кракова. Інші спробували співпрацювати з владою – Б. Володимирський прославляв соціалістичне будівництво у московській газеті «Правда» [15], Н. Онацький став фундатором та директором музею в Сумах (1920–1932 рр.), за що був заарештований та розстріляний радянською владою (1937 р.) [41; 182–184].

У філокартичних дослідженнях поштові листівки з творами визначених художників датують 1911–1912 рр. Однак, відповідно до оформлення та поштового маркування адресного боку, картини А. Маневича та Є. Вржеша (№ 1–18) були репродуковані не пізніше 1909 р. (Рис. 1); у 1910 р. – М. Пимоненка, В. Галімського, Б. Володимирського, М. Холодовського (№ 19–43); 1911 р. – А. Козлова, С. Ворошилова, Л. Ковальського та В. Козловського (№ 44–54); 1912 р. – В. Котарбінського (№ 55–57), М. Холодовського (№ 58–66), Б. Романовського (№ 67–87), І. Їжакевича (№ 88, 89), С. Васильківського (№ 90), І. Генюка (№ 91–97), Г. фон Мейєра (№ 98–105), О. Мако (№ 106–108), В. Козловського (№ 109–114), Н. Онацького (№ 115).

У серії видавництва «Разсвет» використовувало два види оформлення адресного боку. Незмінною ознакою першого стала видавнича марка в лівому верхньому куті – робота В. Котарбінського «Світанок» із зображенням богів античної міфології Гіменея (шлюбу), Аврори (світанку) та Амура зі стрілами (символу кохання), вперше представлена художником на академічний виставці в Санкт-Петербурзі (1898 р.) [10; 132].

У центрі адресного боку розміщено напис «ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО. CARTE POSTALE», у правому верхньому куті – місце для марки. У 1909 р. текстування та лініювання були виконані у чорному кольорі, а для написання адреси визначено п'ять горизонтальних ліній, відокремлених подвійною хвилястою горизонтальною смугою (Рис. 1), із 1910 р. – у зеленому. Назва міста та видавець зазначалися російською мовою: «Изд: «Рассвѣтъ», Кіевъ», прізвище художника та назва картини – російською, польською та французькою. На кожній поштівці проставлено порядковий номер у серії. С. Абрамов неодноразово перевидавав роботи вказаних художників, змінюючи певні елементи оформлення адресного боку. З 1910 р., після урядового дозволу [44; 194], він став дублювати україномовні назви картин у серії «Русское Искусство. Die Russische Kunst» [30].



Рис. 1. Адресний бік поштової листівки видавництва «Разсвет» (1909–1911 рр.).

У 1912 р. видавець змінив марку на тонке подвійне коло, розділене на три частини невеликими квадратами з початковими літерами слів «Изд: «Рассвѣтъ», Кіевъ» і повним написом у середині, забрав назви виду кореспонденції та місце для марки. На адресному боці поштівки, в нижньому лівому куті, вказувалося прізвище художника, назва картини та видавництва «Edit. «Razswiet» Kieff». Текстування було п'ятимовним – російською, українською, польською, французькою, німецькою мовами. Кожна поштівка мала порядковий номер виду у серії (Рис. 2).

Вирізняються за оформленням твори Б. Романовського – прізвище художника та назва картини вказувалася двома (російська та французька), трьома (російська, українська, французька) або чотирма мовами (російська, польська, французька, німецька), назва видавництва російською – «Изд: «Рассвѣтъ», Кіевъ» та тримовний напис «L'Art russe. Русское Искусство. Russische Kunst». Текстування та лініювання виконано у чорному кольорі. Варто відмітити, що дванадцять видів Дніпра (№ 76/1-87/XII) перевидавалися не менше трьох разів – з україно- та російськомовним варіантом тексту твору М. Гоголя «Страшна помста» та без нього. Загалом С. Абрамом репродукував на поштових листівках 21 роботу Б. Романовського, що зробило його видовим лідером серії.

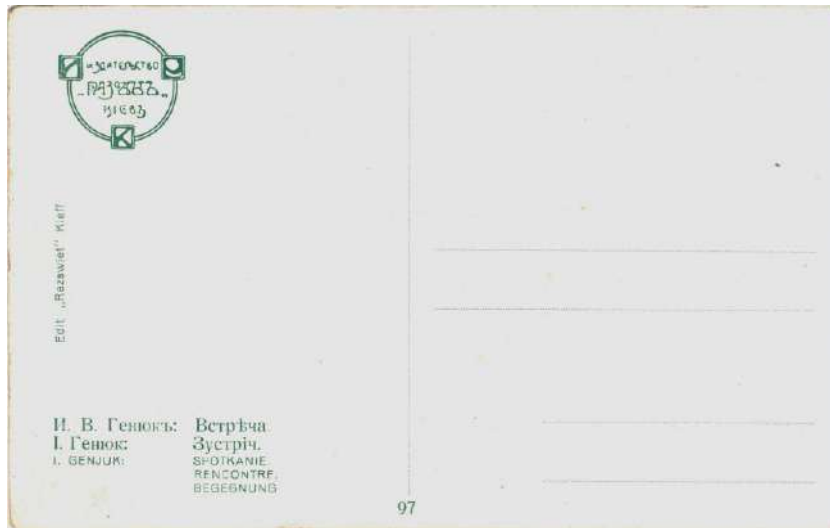


Рис. 2. Адресний бік поштової листівки видавництва «Разсвет» (1912 р.).

На початку ХХ ст. поштова листівка, крім засобу спілкування та просвітництва, стала предметом пристрасного колекціонування. Щоб надати своїй продукції ще більш вишуканого вигляду, С. Абрамова став виготовляти спеціальні теки і футляри для поштівок. Він особисто обирав для них тканину – льон з орнаментами, однотонний репс, коштовний набивний шовк, з якої палітурники вручну створювали обкладинки-книжечки та вказували назву серії [10; 137]. Заможні кияни прикрашали ілюстрованими листівками салони, виставляли їх на коминкових полицях. Вони із захопленням демонстрували один одному свої альбоми з філокартичними колекціями, які вважалися ознакою гарного смаку.

Проаналізувавши сюжети виданих С. Абрамовим поштових листівок, з'ясовано, що найбільшою популярністю у населення користувалися пейзажі (59 видів), реалістичні жанрові сцени з життя селян та міщан (24), анімалізм, полювання (16), образно-символічні композиції (8), портрети (7). Серед пейзажних мотивів лідирувало зображення річок та озер (28), які особливо майстерно в реалістичній манері писали Б. Романовський та М. Холодовський. Співцями української сільської хати на тлі реалістичного або імпресіоністичного пейзажу (21), як правило, у літній час, стали А. Маневич, Є. Вржещ, М. Холодовський, В. Галімський. Робота останнього єдина, в якій зафіксовано нічний міський пейзаж («Осінній вечір»).

Також художники зображали у своїх полотнах українські узлісся, гори, поля, болота тощо. Образи українських селян в їх повсякденному житті, стали головними мотивами у роботах М. Пимоненка, І. Генюка, В. Козовського та ін., які зафіксували їх за роботою на городі й полі, випасом корів й овець, пранням одягу у річці й риболовлі. І. Їжакевич зобразив як відпочиває сільське населення у святкові дні, М. Пимоненко – традиції залицянь та побачень. Жанрові сцени з життя робітників, міської інтелігенції та богеми відтворили у своїх роботах Б. Владимирський та А. Козлов. Полювання, як елітне дозвілля, стало предметом зображення С. Ворошилова та Г. фон Мейера. Для любителів містичних алегорій видавництво «Разсвет» запропонувало роботи В. Котарбінського.

Незважаючи на тематичну спорідненість, манера живописного письма кожного художника була унікальною. Так, головним інструментом у десяти ранніх імпресіоністичних провінційних пейзажах *Абрама Маневича* (1881–1942 рр.), репродукованих на поштових листівках видавництвом «Разсвет», став фактурний мазок, що нагадував неповторний вангогівський стиль. У своїх роботах – «Золота осінь», «Малоросія. Вітряк», «Зимова ніч», «Жовтень», «Малоросія. Пейзаж», «Літня ніч в Малоросії», «Вечір», «До весни», «Осінь», «Після дощу», художник створив типізований краєвид українського ландшафту й за допомогою краси кольору, мазків, ліній, площини надав йому ліричного забарвлення різних пір року, що відповідало загальноєвропейській традиції неоромантичного краєвиду-враження, теоретично обґрунтованого А. Ріглем [23; 161]. Краєвиди з мотивом дерева посіли особливе місце в творчості митця першої чверті ХХ ст. [24]. У роботі «Золота осінь» (Рис. 3) ряд жовто-гарячих дерев ділить композицію полотна на дві частини – перший план, на якому діагональними мазками зображено гористу галявину вкриту жовто-зеленою травою, й дві типові українські сільські хати, одна з яких обрізана лівим краєм полотна та другий – горизонтальними мазками з використанням різноманітних відтінків зеленого зображено землю, синього – небо, акцентуючи увагу на образі вітряка. Сучасники називали А. Маневича «магом та чародієм фарб» [11; 7–8], а нащадки вважають, що мистецькі пошуки художника «вивели національну школу колоризму на шлях загальноєвропейського світового мистецтва» [24; 257].



Рис. 3. А. Маневич «Золота осінь», № 1.

На рубежі століть значною популярністю користувалися реалістичні пейзажі *Євгена Вржеща* (1853–1917 рр.), який оспівував красу українського села, маюючи природу щедрими барвами та легко передаючи багатство тональних змін і кольорових переходів. На поштових листівках видавництва «Рассвет» репродуковані вісім пейзажів Є. Вржеща: «Малоросія – хата», «Вечір», «Малоросія – хата», «Пейзаж», «Болото», «Хата з мальвами», «Літня ніч в Малоросії», «Хата, освітлена сонцем». Основним мотивом у роботах художника стало зображення української хати, уквітчаної мальвами й осяяної літнім сонцем (Рис. 4). Україніка митця викликає почуття радісного буття людини серед мальовничих красвидів, оскільки художник вибирав для зображення хвилини гармонійної тиші, врівноваженої погідності в природі, захоплювався звичайними буденними мотивами – сяючими вікнами селянських хат у ночі, зеленими степами, травами з розмаїтими квітами, струнками вербами над ставками, річками, озерами тощо. На думку мистецтвознавців, своєрідність живопису Є. Вржеща позитивно позначилася на характері загальних мистецьких пошуків у середовищі київських художників та служила прикладом вірного служіння естетичним ідеалам [36; 85].



Рис. 4. Є. Вржешч «Хата з мальвами», № 16.

Другим талановитим польським живописцем, роботи якого репродуковані видавництвом «Рассвет», був художник-педагог *Владислав Галімський* (1860–1940 рр.), творча спадщина якого увійшла однаковою мірою до художньої культури як українського, так і польського народів. Серед творів митця переважає ліричний реалістичний пейзаж з елементами імпресіоністичної стилістики, через який він проявляв особисті думки, мрії, переживання. Демократичному живопису В. Галімського близькі пейзажі та сюжетні композиції з життя периферійних українських містечок [36; 84]. С. Абрамов на поштових листівках репродукував шість робіт В. Галімського: два реалістичних пейзажі – «Похмурий ранок», «Зимова ніч», три в імпресіоністичній стилістиці – «Туманний вечір», «Осіній вечір», «Літній вечір» та одну символічну композицію в стилі модерн – «Симфонія скорботи і печалі». У роботі художника «Туманний вечір»

зображено самотнього рибалку, який нерухомо сидить у човні на оповитій тишею річці, вкритої туманними сутінками. Колорит картини холодний, вирішений за допомогою сіро-синіх відтінків води та свинцевих хмар. На задньому плані, зображено захід сонця, наче згасаючого за обрієм багаття та відблиски яскраво жовтого місяця, що падають на водяне плесо надаючи обрїю лілових відтінків. Імпресіоністична розмитість ліній та кольорова гама підкреслили ідейну спрямованість композиції надаючи їй ліричного звучання. Художник був майстром у вмінні тонко відчувати настрої природи, з точністю передавати її стани і при цьому не втрачати відчуття свіжості та повітряності середовища.



Рис. 5. В. Галімський «Туманний вечір», № 28.

Українські реалістичні літні та осінні пейзажі стали головним об'єктом зображення у роботах відомого передвижника *Михайла Холодовського* (1855–1926 р.): «Річка «Прип'ять», «Водяні лілії», «Дворянське гніздо», «Хутір», «Злива», «Хутір у лісі», «Пізня осінь», «Стояча вода», «Літо», «Осінній вечір», «Похмурий день», «Місток», «На сіножаті», «Над ставком», «Полудень».

У своїх картинах художник зображає дворянський маєток, який ледь виглядає з гущі дерев, хутір у лісі, українську хату пізньої осені, літні сільські вулички. Особливо художнику вдавалося відтворювати затишну красу річок, ставків та озер з вербами та водяними ліліями. Сюжетну лінію можна прослідкувати лише у роботах «Злива» – чабан випасає овець та «На сіножаті» – гурт селян збирає сіно в полі. У 1899 р. музей Імператорської академії мистецтв придбав у М. Холодовського картину «Пізня осінь» з краєвидами рідної художнику Полтавщини (Рис. 6), яку згодом передано до фондів Херсонського художнього музею (1912 р.). Під час нацистської окупації міста, за часів Другої світової війни, картину від вивезення врятував херсонський художник Г. Курнаков, однак сьогодні вона в руках російських окупантів.



Рис. 6. М. Холодовський «Пізня осінь», № 58.

Сільські мотиви, що вражали колористичною свіжістю образів, стали провідними у художній творчості *Никанора Онацького* (1875–1937 рр.). У своїх полотнах, художник наче зливався з природою щоб передати з граничною достовірністю рослинність, небесну глибину, сліпучу білизну снігу, чарівність сільської хати [22]. З 1910-х рр. у його творчості з'являються пейзажі з динамічним

мазком, у яких він відмовляється від детального виписування предметів у просторі [45]. С. Абрамов репродукував на поштівках картину «Місячна ніч», що експонувалася на Першій українській артистичній виставці у Києві (1911 р.) та відзначена О. Пчілкою в журналі «Рідний край». Сьогодні полотно є частиною зібрання Харківського художнього музею [45; 20].



Рис. 7. Н. Онацький «Місячна ніч», № 115.

Видавництво «Рассвет» репродукувало на поштівках сім картин з імпресіоністичними стилістичними ознаками, учасника «весняних» виставок [25; 62] *Володимира Козловського* (1867–1930 рр.). Зокрема, ліричні пейзажі з видами українського села – зимовий у роботі «Надвечір», весняний – «Весна», літній – «Ставок», повсякдення сільського населення на тлі українських краєвидів: процес прання у роботі «Сім'я. На річці», юних рибалок – «Любителі». Рибалки». Вирізняється своїм змістовим наповненням робота «Потяг» із паротягом у центрі композиції, який мчить засніженою колією, миготить фарами та помпезно випускає пару на тлі нічного зимового пейзажу (Рис. 8).



Рис. 8. В. Козловський «Потяг», № 114.

Значний внесок у розвиток національного реалістичного мистецтва живопису зробив *Микола Пимоненко* (1862–1912 рр.), який створив низку полотен із повсякденного життя українського народу, опоетизувавши образи трудівників села, чарівність природи. Основним їх мотивом стала краса жінки в різних життєвих ситуаціях на тлі мальовничих українських краєвидів. Свої колоритні моделі автор знаходив, як правило, на Київщині в с. Малютенка, де проживав із родиною упродовж весняно-літнього сезону. Зокрема, зображена на картині «Пустунка» – усміхнена міська дівчинка в яскраво-жовтому платті з котиком на руках, схожа на доньку художника Раїсу [19]. Образ панянки середнього віку у блакитній сукні й капелюсі декорованому квітами на тлі узлісся, відтворює робота «Літо». Усміхнена жінка в одній руці тримає жовту літню парасольку, в іншій – зібраний нею букет польових квітів. Одна з найвідоміших картин М. Пимоненка «Ідилія» (1908 р.), яка нині зберігається в Національному художньому музеї України, репродукована на поштовій листівці під назвою «Зустріч».

На полотні зображено сентиментальну сцену залицяння парубка до дівчини. Тему любовців сільської молоді художник розвивав у полотнах «Прощання козака» та «Українська ніч – побачення», що стали образотворчими роздумами українського маляра на тему славетного минулого. Робочі будні українок відтворено у роботах «На сінокосі» – молодиця зосереджено громадить сіно у полі, «Біля колодязя» та «Біля струмка» – молоді жінки набирають воду в глиняні глеки [30]. Зображені на картинах жінки, в традиційному вбранні й неквапливому русі повсякденних буднів, утілюють моральну чистоту, духовність українського селянства, що мало особливий характер світобачення та світосприйняття митця (Рис. 9).



Рис. 9. М. Пимоненко «Біля колодязя», № 23.

Жіночі образи написані М. Пимоненком, доповнюють реалістичні портрети «Таська» та «Маруся» польського художника *Льва Ковальського* (1870–1937 рр.), який добре вивчив побут і звичаї народу, проживши майже 50 років в Україні [52]. В образах дівчат простого роду, взятих із навколишнього оточення, художник побачив вроду, привабливість і чарівність, скромність та почуття високої людської гідності. Образ української дівчини поліського типу зі світлим волоссям та блакитними очима зображено у його полотні «Таська» (Рис. 10).

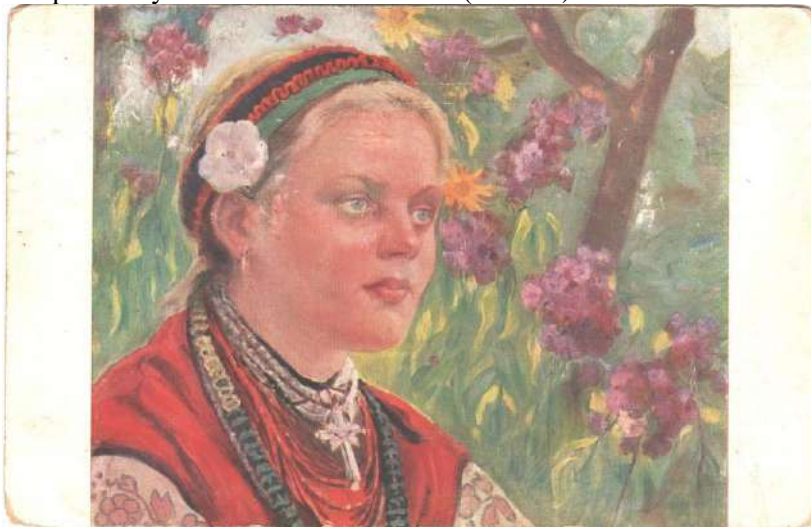


Рис. 10. Л. Ковальський «Таська», № 52.

Традиції української гостинності відображає у своїх тематично пов'язаних полотнах «У гості» та «З гостей» *Іван Іжакевич* (1864–1962 рр.), зокрема на першій картині, художник зобразив святково одягнену молоду сім'ю, що зимового вечора йде сільською засніженою вулицею. Мати у святковому національному одязі – білій вишитій сорочці, барвистій клітчастій плахті, червоному кожусі й такого ж кольору чобітках; її шию прикрашають різнокольорові намиста, голову – біла намітка. Жінка несе на руках немовля, яке турботливо пригортає до грудей прикриваючи верхнім одягом. Чоловік із палицею в руках поважно йде поряд із дружиною. Яскравими акцентами його образу, на тлі темного вбрання, стали

біла бараняча шапка та червоний пояс з китицями, яким він підперезав кожух. Попереду батьків, у непримітному вбрані, крокує дівчинка з білою торбинкою в руках [30]. У другій картині, художник у жартівливій манері показав повернення сім'ї з гостей після святкувань – чоловік тримає палицю наче грає на скрипці, дружина радісно йому підтанцює, а старша донька, позаду них, несе немовля. На задньому плані картини проглядаються обриси церкви та групи святково одягнених юнаків, що вказують на традиції українських різдвяних святкувань (Рис. 11).



Рис. 11. Іван Їжакевич «З гостей», № 89.

До теми повсякдення селянських дітей звертався *Іван Генюк*, життєвий та творчий шлях, якого не ставав предметом дослідження мистецтвознавців. Про художника згадують лише у контексті співпраці з І. Їжакевичем [40; 240] та П. Холодним [2; 20], однак він був одним із засновників Товариства художників-киян, що свідчить про активну участь І. Генюка у виставковій діяльності і мистецькому житті Києва визначеного періоду. Його літні реалістичні пейзажі «Хутір» та «Ставок» відтворюють красу українського села, у якому проходять непрості будні молодій матері немовляти («З поля»), повсякдення золотоволосого хлопчика («Гуси, додому» та «Баба з онучком»), міської дівчинки («На узліссі»), спілкування дівчаток у полі («Зустріч») [30]. Художник не акцентує увагу на портретних рисах дітей, він зображає їх переважно зі спини, тим самим формуючи загальний характерний образ повсякдення дітей у сільській місцевості.



Рис. 12. Іван Генюк «Гуси, додому», № 93.

Проаналізувавши зображення робіт «Гуси, додому» (№ 92) та «Баба з онучком» (№ 93), з'ясовано, що видавництво неправильно вказало назви репродукованих робіт. Зокрема, на роботі підписаній як «Баба з онучком» зображено молоду жінку, яка разом із хлопчиком у вечірню пору, заганяє гусей на подвір'я (Рис. 12), а на картині «Гуси, додому» – літню жінку, яка з тією ж дитиною працюють на городі біля хати.

Учень М. Пимоненка та майстер тематичної картини *Борис Владимірський* (1878–1950 рр.), зафіксував у своїх полотнах «Пастушок» та «Сніг випав» [30] повсякдення мешканців околиць та сцени з життя містян. Зокрема, у картині «Робітники» художник зобразив трьох чоловіків у ковальських шкіряних фартухах та їх головний інструмент – одноручний молот, біля першого чоловіка з лівого боку роботи. Сконцентровані вирази обличчя робітників при читанні газети свідчать, що інформація може безпосередньо стосуватися їх умов праці в київській металургійній промисловості (Рис. 13).



Рис. 13. Б. Владимірський «Робітники», № 33.

Ліричний настрій має робота Б. Владимірського «Nocturne», що у перекладі з французької означає «нічний». У музиці під цим терміном розуміють спокійну мелодійну п'єсу мрійливого характеру, яку виконували у вечірні години [14]. Картина, демонструючи дозвілля київської інтелігенції початку ХХ ст., відповідає назві своїм змістовим навантаженням – молода жінка в елегантній сукні, мрійливо заплющила очі та насолоджується мелодією скрипаля за столом, сервірованому для чаювання порцеляновим сервізом й вазою з фруктами. Розваги міської богемі відображає поштова листівка «На бал», де зображено молоду пару у вишуканому вбранні – в яскраво-жовтому бальному платті жінку, яка приміряє перед дзеркало карнавальну маску та чоловіка в елегантному чорному смокінгу [30]. Як правило, бали в той час проходилися в театральних залах міста [18; 231].

Невід'ємною частиною відпочинку заможних киян було полювання, яке, водночас, серед містян розвивалося як вид спорту. Про зростаючу роль такого активного дозвілля свідчив розголос і обговорення у пресі київських мисливських виставок [18; 233]. Реагуючи на попит, видавництво «Разсвет» репродукувало сцени полювання на поштових листівках – «На качок», «Після полювання», «Упіймали лисичку», «На полювання», «За лосем» авторства російських художників С. Ворошилова (Рис. 14) та Г. фон Мейєра – «На качок», «Після полювання», «Упіймали лисичку», «На полювання», «За лосем» [30], які на початку ХХ ст. проживали у Києві та брали активну участь у місцевій виставковій діяльності. Художник-аматор, генерал *Георгій фон Мейєр* (1853–1918 рр.) популярність здобув завдяки мисливським замальовкам, які публікувалися в спеціалізованих журналах. Він активно займався розведенням чистокровних борзих під керівництвом великого князя Миколи Миколайовича (молодшого), що сприяло його входженню в придворні кола. Картини художника зі сценами полювання прикрашали стіни резиденції Великого князя в Першино [48].



Рис. 14. Сергій Ворошилов «Упіймали лисичку», № 49.

В останні передвоєнні роки у Києві традиційним став сезон кінних скачок на Сирецькому іподромі, що збирав численних учасників та масового глядача [18; 233]. Цій публіці С. Абрамов запропонував роботи – «У куми», «На скелях Алтаю», «Буран» [30], анімаліста *Олександра Мако* (1851–1925 рр.), який з середини 1890-х рр. займався конярством на Алтаї. У 1905 р. художник переїхав до Києва та став активним учасником місцевого художнього життя [39].

Ілюстраціями до літературних творів стали поштові листівки з картинами Б. Романовського та А. Козлова. Зокрема, репродукції «Курган», «Вечір», «Михайло Потик» *Бориса Романовського* (1879–1947 рр.), ілюструють українські билини київського циклу, в яких оспівано подвиги богатирів князя Володимира. В картині «Михайло Потик» [30] художник, на тлі яскравого осіннього пейзажу, зобразив момент перетворення Докії Лиходіївни з лебідки білої в дівчину красну: «... Піднялася вона з моря на своїх крилах лебединих, на крутий берегвилітала і в красну дівчицю оберталась...» [35; 169], в той час як богатир Михайло Потик намірився в неї стріляти. Синім морем у билині називають Дніпрові заплави та луки, де завжди водилося безліч дичини, що робило їх традиційним місцем для полювання.

Дванадцять робіт Б. Романовського (№ 76/I–87/II) ілюструють початок X розділу повісті М. Гоголя «Страшна помста» із збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1831–1832 рр.) [31; 211]. Письменник красу і велич Дніпра майстерно, в особливо урочистому тоні давніх «похвальних слів», передав у прозовій формі: «Чудовий Дніпро у тиху погоду, коли вільно і плавно мчить крізь ліси й гори своєї...» [6]. Його захоплення рікою співзвучне з образами на картинах Б. Романовського, який зумів відтворити настрій кожного рядка письменника – велич і красу ріки та її прибережних лісів, блакить й прозорість її вод у день та темно-грізний вигляд у вечірній час, таємничість відблисків нічного зоряного сяйва у воді та епічність бурі на Дніпрі. Завершальним акордом поетичної мініатюри митців став надзвичайно експресивний образ згорьованої матері: «... Так побивається стара мати козацька, випроважуючи свого сина до війська: гультайкуватий і бадьорий їде він на воронім коні, взявшись у боки і помолодечі заломивши шапку; а вона, ридяючи, біжить за ним, хапає його за стремено, ловить уздечку та ламає за ним руки і заливається пекучими слізьми» (Рис. 15).



ДНІПРО. «Так побивається стара мати козацька, випроважуючи свого сина до війська: гультайкуватий і бадьорий їде він на воронім коні, взявшись у боки і помолодечі заломивши шапку; а вона, ридяючи, біжить за ним, хапає його за стремено, ловить уздечку та ламає за ним руки і заливається пекучими слізьми.»

ХІІ. ГОГОЛЬ.

Рис. 15. Б. Романовський «Дніпро XII», № 87.

Робота «Сутінки», представника паризької школи живопису *Абрама Козлова* (1877–1933 рр.), ілюструвала п'єсу Л. Андреєва «Дні нашого життя» (1908 р.), яка йшла на сценах театрів багатьох міст України [43]. Події п'єси розгортаються у другій половині 1890-х рр. навколо молодої взаємозакоханої пари – московського студента *Миколи Глуховцева* та вісімнадцятирічної утриманки *Ольги Миколаївни* [1]. А. Козлов у картині відтворив, описаний у третій дії п'єси, інтер'єр готельного номера «Мадрид» та лірично-пригнічений настрій головної героїні, яка усвідомлює відповідальність за свою долю та прийнятті нею рішення (Рис. 15).



Рис. 16. А. Козлов «Сутінки (мотив із «Дні нашого життя»)), № 46.

У жанрових картинах художника «Музика» та «Імпровізація» прослідковуються характерні ознаки модерну – розмитість силуетів із збереженням фігуративності, настрої суму й печалі, лаконічність композиції з акцентом на жіночих персонажах, що відповідало символізму рубежу століть. На картині «Імпровізація», в нижньому лівому куті, стоїть підпис художника «АБ Kosloff» та дата створення картини «1911» [30].

Одним із провідних київських символістів став автор полотен на античні, історичні, міфологічні і релігійні сюжети *Вільгельм Котарбінський* (1849–1921 рр.). Видавництво «Разсвет» репродукувало на поштових листівках картини художника: «Могила самовбивці», «Харитаз», «Поцілунок хвилі», у яких він звертається до містичних алегорій образів природи та її стихій. Зокрема, в останній роботі домінує декадентська атмосфера – до губ потопаючого чоловіка наближається хвиля, у вигляді жінки й ніжно обіймаючи свою «жертву», поступово занурює її у свій ірреальний світ. Стан містичного жаху художник підкреслює холодними кольорами, зображенням туманного скелястого півострову на горизонті, зграї чайок як символу туги та страждань, що кружляють над покійником (Рис. 16). Поєднання еротики та смерті неодноразово зустрічаються в творчості В. Котарбінського [48].



Рис. 17. В. Котарбінський «Поцілунок хвилі», № 57.

Властиві для іконографії польського символізму мотиви сутінок та кладовища [32], використав В. Котарбінський у сповненій меланхолійного смутку роботі «Могила самогубці». У центрі композиції

художник розмістив білу квітку нарциса, що проросла крізь могильну плиту, з якої просочується кров. Над рослиною бликає вогник, який уособлює душу самогубці, приречену на вічні поневіряння [30]. В роки Першої світової війни українські видавництва відмовились від послуг німецьких друкарень, що вплинуло на якість поштових листівок, однак художники продовжували співпрацювати з ними. Так, київське видавництво «День» репродукувало на поштових листівках роботи В. Галімського, В. Козловського, І. Їжакевич, «Друкар» і «Галицька накладня» – Н. Онацького, видавництво Петербурзького комітету опіки сестер Червоного Хреста – Л. Ковальського [20; 444, 356, 359, 347, 382, 355, 357]. У 1916 р. видавництво «Разсвет», яке разом зі своїм засновником переїхало до Москви (змінює назву на «Творчество» – авт.) [10; 139], популяризувало на поштівках творчість Б. Романовського, О. Мако та Є. Вржеща [38; 16–17]. Твори останнього неодноразово перевидавалися видавництвами Стокгольма, Парижа, Риги, Кракова [20; 318, 322], Варшави [55]. У 1921 р. із благодійною метою Московською губернською комісією допомоги голодуючим випущені листівки А. Маневича [20; 378–380].

Отже, тиражування живописних робіт у вигляді поштових листівок стало феноменом початку ХХ ст., що дало змогу тисячам людей пізнати та оцінити творчість художників, а сучасникам аналізувати особливості тогочасного українського образотворчого мистецтва. Київські видавці, які перебували в центрі художнього життя, робили його доступним для широких верств населення. Так, власник видавництва «Разсвет» С. Абрамов репродукував на поштових листівках другої серії, 115 художніх творів 18 художників, які неодноразово перевидавалися упродовж 1909–1912 рр. та мали два види оформлення адресного боку. У той час поштові листівки вийшли за межі функціонального призначення – вони стали невід’ємним елементом інтер’єру домівок киян і предметом колекціонування. Щоб задовільнити потреби сучасників, С. Абрамов репродукував на листівках види, що користувалися особливою популярністю серед українського населення – реалістичні пейзажі, повсякдення селян, дозвілля містян, образно-символічні композиції. Поштові листівки зафіксували, що співцями краси української природи стали Б. Романовський, М. Холодовський, А. Маневич, Є. Вржещ, В. Галімський, майстрами поєднання жанру й пейзажного мотиву – М. Пимоненко, І. Генюк, В. Козовський, І. Їжакевич, зображення дозвілля містян – Б. Владимирський, А. Козлов, С. Ворошилов та Г. фон Мейер. Для любителів містичних алегорій видавництво «Разсвет» запропонувало роботи В. Котарбінського. Значна частина проаналізованих художніх творів втрачена внаслідок революційних подій та воєн, тому часто репродукції на поштових листівках стають єдиним іконографічним джерелом їх мистецтвознавчого аналізу, що визначає перспективи подальших досліджень.

Список використаної літератури та джерел:

1. Андреев Л. Дні нашого життя (1908): п’єса в 4 діях / Пер. О. Бабій. Львів : Вид-во «Русалка», «Театральна бібліотека», 1925. Вип. 36. 55 с.
2. Атаманчук І. І.С. Їжакевич – Ф.З. Коновалоку: «... при Вашей жизни и я себя чувствую так же, как Вы, неодиноким»: листування художників як свідчення спільної роботи у церковному живописі. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матер. VI Міжнар. наук.-практ. конф. (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»), м. Київ, 23-24.09.2021 / Ред. кол.: О.В. Рудик (голова). Київ : Нац. заповідник «Києво-Печерська лавра», Асоціація реставраторів України, 2021. С. 19–29.
3. Вкрадені картини з Херсонського художнього музею: «Пізня осінь» Михайла Холодовського. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/622429-vkradeni-kartini-z-khersonskogo-khudozhnogo-muzeyu-piznya-osin-mikhayla-kholodovskogo> (дата звернення: 14.08.2024).
4. Гага С. В. Перші грошові знаки – творчий внесок Г. Нарбути в історію незалежної України початку ХХ ст. *Роль музеїв у культурному просторі України й світу: стан, проблеми перспективи розвитку музейної галузі*: зб. матер. загальноукр. наук. конф. із проблем музеєзнавства, присвяченої 160-річчю заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького. Вип. 11. Дніпропетровськ : АРТПРЕС, 2009. URL: <https://www.museum.dp.ua/uk/article0153/> (дата звернення: 25.08.2024).
5. Гаухман М. «Візуальна секуляризація»: образи міського життя початку ХХ ст. на поштових листівках до релігійних свят (на матеріалах Луганського обласного краєзнавчого музею). *Історія релігій в Україні: наук. щорічник*. 2014. Вип. 24. Кн. II. С. 566–577.
6. Гоголь М. Страшна помста. *УкрЛіб: Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=10> (дата звернення: 22.08.2024).
7. Давидова К. О. Розвиток привітальної листівки кінця ХІХ – початку ХХ століття в загальноєвропейському контексті. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 219–227.
8. Добрян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело вивчення педагогічної діяльності Олександра Мурашка. *European philosophical and historical discourse*. 2017. Vol. 3. Is. 4. P. 18–27.
9. Домбровська Є. Українська художня поштова картка першої половини ХХ ст. (за матеріалами родинного фонду Заклинських у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника). *Зан. Львів. нац. наук. б-ки України ім. В. Стефаника*. 2011. № 3. С. 572–591.
10. Дроботюк М. Щось небувале за вишуканістю у відкритих листах: Котарбінський та видавництво «Разсвет». *Антиквар*. 2021. № 5-6 (124). С. 130–143.

11. Жбанкова О. Б. Абрам Маневич. Київ : Дух і літера, 2003. 28 с.
12. Забочень М. С. Открытки издательства «Разсвет». *Среди коллекционеров*. 1992. № 1. С. 48–50.
13. Зиль А. С. Призабута доля художника-графіка України Охріма Судомори. *Київщина: історія рідного краю*: матер. Всеукр. наук.-практ. краєзнавчої конф. «IV краєзнавчі читання ім. Лаврентія Похилевича» / упоряд.: В.С. Перерва, О.Д. Рокицька. Біла Церква : КНЗ КОР «КОПОПК», 2023. С. 131–139.
14. Кушнірук О. П. Ноктюрн. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. URL : <https://esu.com.ua/article-72637> (дата звернення: 07.08.2024).
15. Лабінський М.Г., Гутник Л.М. Владимирський Борис Єремійович. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І.М. Дзюба, А. І. Жуковський, М.Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL : <https://esu.com.ua/article-35075> (дата звернення: 07.08.2024).
16. Лаврук Н. Типологія українських листівок кінця XIX – початку XX ст. *МІСТ: Мистецтво: історія, сучасність, теорія*. 2009. Вип. 6. С. 184–193.
17. Лаврук Н. Українські листівки до свят початку XX ст.: мистецтвознавчий аналіз: web.archive.org/web/20131203014253/http://univerua.lv.ua/VNS2-2011/Lavruk%20N.%20K.pdf (дата звернення: 30.08.2024).
18. Левчук О. В. Дозвілля у повсякденному житті киян початку XX ст. (за матеріалами місцевих газет). *Наук. пр. іст. ф-ту Запорізь. нац. ун-ту*. 2017. Вип. 48. С. 230–234.
19. Микола Пимоненко. Портрет дочки Раїси. 1989. URL: <https://www.wikiart.org/uk/mikolapimonenko/portret-dochki-rajisi> (дата звернення: 17.08.2024).
20. На спомин рідного краю. Україна у старій листівці: альбом-каталог / під ред.: М. Забочень, О. Поліщук, В. Яцюк. Київ : Криниця, 2009. 505 с.
21. Огієвська І. В. Пимоненко Микола Корнилович. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. URL : <https://esu.com.ua/article-883685> (дата звернення: 07.08.2024).
22. Онацький Никанор: живопис. *Музейні вернісажі*. Вип. 1. Серія: Луганський обласний художній музей – сільським бібліотекам. 39 с.
23. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття: монографія. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 576 с.
24. Павельчук І. А. Мотив з деревом у краєвидах Абрама Маневича із зібрання Національного художнього музею України. *Мистецтвознавчі зап.* 2014. Вип. 26. С. 249–259.
25. Павліченко Н. В. Іван Селезньов: творчий та педагогічний шлях митця у співпраці з Київською рисувальною школою. *Наук. зап. НаУКМА*. 2015. Т. 166: Теорія та історія культури. С. 59–63.
26. Панфілова О. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років XX ст.: монографія. Тернопіль : Астон, 2012. 208 с.
27. Паур І. В. Іконографія поштових листівок Київського видавництва «Новь» (1914–1916). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрям: Культурологія. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 37. С. 24–32. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi37.436>.
28. Пеліховська О. Вільгельм Котарбінський (1848–1921) – польський художник Києва. *Dialog dwóch kultur*. R. XVI. 2021. № 1. С. 162–173.
29. Понамарчук І. Київське товариство художників у контексті консолідації мистецьких сил Києва кінця XIX – початку XX ст. *Essential problems in art history*. 2018. № 2 (6). С. 68–83.
30. Приватна колекція поштових листівок І. Паур (м. Кам'янець-Подільський).
31. Семенюк Л. С. «Чуден Днепр...» Миколи Гоголя і традиція творення похвали Дніпру-Борисфену в давній українській літературі. *Наук. вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. 2018. Вип. 14. С. 211–217.
32. Сосік О. Д. Європейські парадигми декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського: дис... канд. миств.: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 375 с.
33. Сулима О. С. Німецькі новорічні та різдвяні поштівки епохи модерну з колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського. *Сіверщина в історії України*. 2021. Вип. 14. С. 367–371.
34. Сурнин С. Веселый «Разсвет» или юмор по-киевски. Киев : Анна-Т, 2012. 243 с.
35. Українські биліни: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу / Упоряд., передмова, післяслово, примітки та обробка українських народних казок і легенд на билінні теми В. Шевчука, малюнки Б. Михайлова. Київ : Веселка, 2003. 247 с.
36. Федорчук О. К. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва (кінець XIX – початок XX століття). *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті*: у 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Вид. дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.
37. Ферчук А. Микола Пимоненко проти порушників права художньої власності. URL: <https://ukrpatent.org/atachs/spotykach-112021.pdf> (дата звернення: 04.08.2024).
38. Фоменко Д., Цинковська І., Юхимець Г. Аркушеві видання у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернацького 1904–1923: Бібліографічний покажчик. Київ, 2001. 189 с.
39. Чумаченко В. К. Мако Олександр Едуардович (Йосипович). *Енциклопедія сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Ін-т

енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: <https://esu.com.ua/article-60767> (дата звернення: 07.08.2024).

40. Шарпацький В., Хитрич А. Виставкова діяльність Петра Івановича Холодного (1874–1930). *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*: зб. ст. / Відп. ред. В.М. Даниленко. Київ : Ін-т історії України, 2012. Вип. 17. С. 239–250.

41. Школьна О. В. Никанор Онацький в українському мистецтвознавстві та музейній справі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 34. С. 182.

42. Школьна О. В. Творчість опішнянки Єлизавети Трипільської в контексті стильових трансформацій першої третини ХХ ст. *Культура України*. 2010. Вип. 29. С. 141–150.

43. Щавурський Б. Андреев Леонід Миколайович: біографія. *УкрЛіб: Бібліотека української літератури*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4606> (дата звернення: 22.08.2024).

44. Щеглюк М. Історія українського листування. Ч. 1. «Споконвіку було Слово...». Львів : СПОЛОМ, 2009. 220 с.

45. Юрченко Н. Никанор Онацький: ідентифікація. *Образотворче мистецтво*. 2020. № 3-4. С. 20–21.

46. Юрченко Н. С. Мистецтво Никанора Онацького на тлі епохи. 2015. URL: <https://creativpodiy.com/posts/14094> (дата звернення: 15.08.2024).

47. Chojnacka B. Malarstwo w międzywojennej Bydgoszczy (1920–1939). *Zapomniane dziedzictwo? Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu*: studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i region. Torun, 2018. T. 2. P. 175–186.

48. Georgi Konstantinovich von Meyer: Story & Paintings. URL: <https://borzoipedia.com/event/george-konstantinovich-von-meyer/> (дата звернення: 08.08.2024).

49. Goch M. Inspiracje biblijne w twórczości Wilhelma Kotarbińskiego. *Sztuka Europy Wschodniej*. 2013. № 1. P. 373–377.

50. Н.Р. Eugeniuz Wrzeszcz. *Tygodnik ilustrowany*. 1901. № 17. S. 324.

51. Konstantynów D. Galimski Władysław. *Polski Petersburg*. URL: <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/galimski-wladyslaw> (дата звернення: 06.08.2024).

52. Leon Kowalski: artysta, malarz i grafik (1870–1937). Głosy prasy o twórczości Leona Kowalskiego ze wspomnień malarza, ilustracje, wykaz ważniejszych prac. Kraków : Druk «Patria», 1939. 96 p.

53. Mróz J. Artystyczne dokonania Polaków w Gryzji. *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej* / Red. W. Walczak, K. Łopatecki. Białystok, 2010. T. 1. P. 109–140.

54. Suszycki L. Władysław Galimski – malarz zasłużony. *Dziennik Bydgoski*. 1935. № 243. 20 października. S. 6.

55. Wrzeszcz E.: pocztówki URL: <https://polona.pl/sets?searchCategory=objectSets&page=7&size=24&sort=RELEVANCE&searchLike=Wrszcz©right=false> (дата звернення: 17.07.2024).

Referense:

1. Andreiev L. Dni nashoho zhyttia (1908): piesa v 4 diiakh / Pereklad O. Babii. Lviv : Vyd-vo «Rusalka», «Teatralna biblioteka», 1925. Vyp. 36. 55 s.

2. Atamanchuk I. I. S. Yizhakevych – F. Z Konovaliuku: «...pri Vashei zhizni i ya sebya chuvstvuyu tak zhe, kak Vi, neodinokim»: lystuvannia khudozhnykiv yak svidotstvo spilnoi roboty u tserkovnomu zhyvopysi. *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhenia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti*. Mater. VI Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (do 95-richchia zasnuvannia Natsionalnoho zapovidnyka «Kyievo-Pecherska lavra»), m. Kyiv, 23-24.09.2021 / Red. kol.: O.V. Rudyk (holova). Kyiv : Natsionalnyi zapovidnyk «Kyievo-Pecherska lavra», Asotsiatsiia restavratoriv Ukrainy, 2021. S. 19–29.

3. Vkradeni kartyny z Khersonskoho khudozhnogo muzeiu: «Piznia osin» Mykhaila Kholodovskoho. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/622429-vkradeni-kartini-z-khersonskogo-khudozhnogo-muzeiu-piznya-osin-mikhayla-kholodovskogo> (дата звернення: 14.08.2024).

4. Haha S. V. Pershi hroshovi znaky – tvorchyi vnesok H. Narbuta v istoriiu nezalezhnoi Ukrainy pochatku ХХ st. *Rol muzeiv u kulturnomu prostori Ukrainy y sviutu: stan, problemy perspektyvy rozvytku muzeinoi haluzi*: zб. mater. zahalnoukr. naukovoї konf. z problem muzeieznavstva prysviachenoi 160-richchiiu zasnuvannia Dnipropetrovskoho istorychnoho muzeiu im. D.I. Yavornytskoho. Vyp. 11. Dnipropetrovsk: ARTPRES, 2009. www.museum.dp.ua/uk/article0153/

5. Haukhan M. «Vizualna sekularyzatsiia»: obrazy miskoho zhyttia pochatku ХХ st. na poshtovykh lystivkakh do relihiinykh sviat (na materialakh Luhanskoho oblasnogo kraieznavchoho muzeiu). *Istoriia relihii v Ukraini: naukovyi shchorichnyk*. 2014. Vyp. 24. Kn. II. S. 566–577.

6. Hohol M. Strashna pomsta. UkrLib: Biblioteka ukraïnskoi literatury. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=10> (дата звернення: 22.08.2024).

7. Davydova K. O. Rozvytok pryvitalnoho lystivky kintsia ХІХ – pochatku ХХ stolittia v zahalnoievropeiskomu konteksti. *Visnyk KNUKіM. Seria: Mystetstvoznavstvo*. 2019. Vyp. 40. S. 219–227.

8. Dobriian D. Spohady Tiny Omelchenko yak dzherelo vyvchennia pedahohichnoi diialnosti Oleksandra Murashko. *European philosophical and historical discourse*. 2017. Vol. 3. Is. 4. P. 18–27.

9. Dombrovska Ye. Ukraïnska khudozhnia poshtova kartka pershoi polovyny ХХ st. (za materialamy rodynnoho fondu Zaklynskykh u Lvivskii natsionalnii naukovii bibliotetsi Ukrainy imeni V. Stefanyka). *Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoї biblioteki Ukrainy imeni V. Stefanyka*. 2011. № 3. S. 572–591.

10. Drobotiuk M. Shchos nebuvalе za vyshukanistiu u vidkrytykh lystakh: Kotarbinskyi ta vydavnytstvo «Rassvet». *Antykvār*. 2021. № 5-6 (124). S. 130–143.

11. Zhbankska O.B. Abram Manevych. Kyiv: Dukh i litera, 2003. 28 s.
12. Zabochn M.S. Otkritky yzdatelstva «Rassvet». *Sredy kollektsonerov*. 1992. № 1. S. 48–50.
13. Zyl A.S. Pryzabuta dolia khudozhnyka-hrafika Ukrainy Okhrima Sudomory. *Kyivshchyna: istoriia ridnoho kraiu*: mater. Vseukrain. nauk.-praktychnoi kraieznavchoi konferentsii «Chetverti kraieznavchi chytannia imeni Lavrentiia Pokhylevycha» / upor.: V.S. Pererva, O.D. Rokytska. Bila Tserkva: KNZ KOR «KOIPOPК», 2023. S. 131–139.
14. Kushniruk O.P. Noktiurn. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* / Redkol.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2021. URL : <https://esu.com.ua/article-72637> (data zvernennia: 07.08.2024).
15. Labinskyi M.H., Hutnyk L.M. Vladymyrskiy Borys Yermiiovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* / Redkol.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2005. URL : <https://esu.com.ua/article-35075> (data zvernennia: 07.08.2024).
16. Lavruk N. Typolohiia ukrainskykh lystivok kintsia XIX – pochatku XX st. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. 2009. Vyp. 6. S. 184–193.
17. Lavruk N. Ukrainski lystivky do sviat pochatku XX stolittia: mystetstvoznachnyi analiz. web.archive.org/web/20131203014253/http://univerua.rv.ua/VNS2-2011/Lavruk%20N.%20K..pdf (data zvernennia: 30.08.2024).
18. Levchuk O.V. Dozvillia u povsiakdenomu zhytti kyan pochatku XX st. (za materialamy mistsevykh hazet). *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*. 2017. Vyp. 48. S. 230–234.
19. Mykola Pymonenko. Portret dochky Raisy. 1989. URL: <https://www.wikiart.org/uk/mikola-pimonenko/portret-dochki-rayisi> (data zvernennia: 17.08.2024).
20. Na spomyn ridnoho kraiu. Ukraina u starii lystivtsi: albom-kataloh / pid red.: M. Zabochn, O. Polishchuk, V. Yatsiuk. Kyiv : Krynytsia, 2009. 505 s.
21. Ohiiivska I.V. Pymonenko Mykola Korniovykh. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* / Redkol.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2024. URL : <https://esu.com.ua/article-883685> (data zvernennia: 07.08.2024).
22. Onatskyi Nykanor: zhyvopys. Muzeini vernisazhi. Vyp. 1. Seria: Luhanskyi oblasnyi khudozhnii muzei – silskym bibliotekam. 39 s.
23. Pavelchuk I. Postimpresionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX stolittia: monohrafiia. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2019. 576 s.
24. Pavelchuk I.A. Motyv z derevom u kraievdyakh Abrama Manevycha iz zibrannia Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy. *Mystetstvoznachnyi zapysky*. 2014. Vyp. 26. S. 249–259.
25. Pavlichenko N.V. Ivan Seleznov: tvorchiy ta pedahohichniy shliakh myttsia u spivpratsi z Kyivskoiu rysivalnoi shkoloiu. *Naukovi zapysky NaUKMA*. 2015. T. 166: Teoriia ta istoriia kultury. S. 59–63.
26. Panfilova O. Mystetske zhyttia Kremenechchyny 20-30-kh rokiv XX st.: monohrafiia. Ternopil: Aston, 2012. 208 s.
27. Paur I.V. Ikonohrafiia poshtovykh lystivok Kyivskoho vydavnytstva «Nov» (1914–1916). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: nauk. zb. Napriam: Kulturolohiia. Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 37. S. 24–32. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi37.436>.
28. Pelikhovska O. Vilhelm Kotarbinskyi (1848–1921) – polskyi khudozhnyk Kyieva. *Dialog dwóch kultur*. R. XVI. 2021. № 1. S. 162–173.
29. Ponamarchuk I. Kyivske tovarystvo khudozhnykiv u konteksti konsolidatsii mystetskykh syl Kyieva kintsia XIX – pochatku XX st. *Essential problems in art history*. 2018. № 2 (6). S. 68–83.
30. Pryvatna kolektsiia poshtovykh lystivok I. Paur (m. Kamianets-Podilskyi).
31. Semeniuk L.S. «Chuden Dnepr...» Mykoly Hoholia i tradytsiia tvorennia pokhvaly Dnipru-Borysfenu v davniy ukrainskii literaturi. *Naukovi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. 2018. Vyp. 14. S. 211–217.
32. Sosik O. D. Yevropeiski paradyhmy dekadansu ta symvolizmu v tvorchosti Vilhelma Kotarbinskoho: dys...kand. mustv/: 26.00.01. *Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv, 2021. 375 s.
33. Sulyma O. S. Nimetski novorichni ta rizdviani poshtivky epokhy modernu iz kolektsii Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu imeni Vasylia Krychevskoho. *Siversshchyna v istorii Ukrainy*. 2021. Vyp. 14. S. 367–371.
34. Surnin S. Veseliy «Rassvet» ili yumor po-kievski. Kiev : Anna-T, 2012. 243 s.
35. Ukrainski byliny: Istoryko-literaturne vydannia skhidnoslovianskoho eposu / Uporiad., peredmov, pisliaslovo, prymitky ta obrobka ukrainskykh narodnykh kazok i lehend na bylynni temy V. Shevchuka, maliunky B. Mykhailova. Kyiv : Veselka, 2003. 247 s.
36. Fedorchuk O. K. Ukrainsko-polski mystetski vzaiemyny v konteksti khudozhnoho zhyttia Kyieva (kinets XIX – pochatok XX stolittia). *Peretyn znaku: Vybrani mystetstvoznachni statti*: u 3 kn. / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv : Vydavnychiy dim A+S, 2006. Kn. 1: Istorii ta teoriia mystetstva. Postati. Narodna tvorchiist. 260 s.
37. Ferchuk A. Mykola Pymonenko proty porushnykiv prava khudozhnoi vlasnosti. URL: <https://ukrpatent.org/atachs/spotykach-112021.pdf> (data zvernennia: 04.08.2024).

38. Fomenko D., Tsynkovska I., Yukhymets H. Arkushevi vydannia u fondakh Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernatskoho 1904–1923: Bibliohrafichnyi pokazhchyk. Kyiv, 2001. 189 s.
39. Chumachenko V.K. Mako Oleksandr Eduardovych (Iosypovych). *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* / Redkol. : I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2017. URL: <https://esu.com.ua/article-60767> (data zvernennia: 07.08.2024).
40. Sharpatskiy V., Khytrych A. Vystavkova diialnist Petra Ivanovycha Kholodnoho (1874–1930). *Ukraina XX st.: kultura, ideolohiia, polityka: zb. statei / Vidp. red. V.M. Danylenko*. Kyiv : Instytut istorii Ukrainy, 2012. Vyp. 17. S. 239–250.
41. Shkolna O. V. Nykanor Onatskiy v ukrainskomu mystetstvoznavstvi ta muzeinii spravi. *Visnyk KNUKiM. Seria: Mystetstvoznavstvo*. 2016. № 34. S. 180–184.
42. Shkolna O. V. Tvorchist opishnianky Yelyzavety Trypilskoï v konteksti stylovykh transformatsii pershoï tretyni XX st. *Kultura Ukrainy*. 2010. Vyp. 29. S. 141–150.
43. Shchavurskiy B. Andreiev Leonid Mykolaiovych: biohrafii. UkrLib: Biblioteka ukrainskoï literatury. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4606> (data zvernennia: 22.08.2024).
44. Shchehliuk M. Istorii ukrainskoho lystuvannia. Ch. 1 «Spokonviku bulo Slovo...». Lviv : SPOLOM, 2009. 220 s.
45. Iurchenko N. Nykanor Onatskiy: identyfikatsiia. *Obrazotvorche mystetstvo*. 2020. № 3–4. S. 20–21.
46. Iurchenko N. S. Mystetstvo Nykanora Onatskoho na tli epokhy. 2015. URL: <https://creativpodiya.com/posts/14094> (data zvernennia: 15.08.2024).
47. Chojnacka B. Malarstwo w międzywojennej Bydgoszczy (1920–1939). Zapomniane dziedzictwo? *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu: studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu*. Torun, 2018. T. 2. P. 175–186.
48. Georgi Konstantinovich von Meyer: Story & Paintings. URL: <https://borzoipedia.com/event/george-konstantinovich-von-meyer/> (Last accessed: 08.08.2024).
49. Goch M. Inspiracje biblijne w twórczości Wilhelma Kotarbińskiego. *Sztuka Europy Wschodniej*. 2013. № 1. P. 373–377.
50. H.P. Eugeniuz Wrzeszcz. *Tygodnik ilustrowany*. 1901. № 17. S. 324.
51. Konstantynów D. Galimski Władysław. *Polski Petersburg*. URL: <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/galimski-wladyslaw> (дата звернення: 06.08.2024).
52. Leon Kowalski: artysta, malarz i grafik (1870–1937). Głosy prasy o twórczości Leona Kowalskiego ze wspomnień malarza, ilustracje, wykaz ważniejszych prac. Kraków: Druk «Patria», 1939. 96 p.
53. Mróz J. Artystyczne dokonania Polaków w Gryzji. *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej* / Red. W. Walczak, K. Łopatecki. Białystok, 2010. T. 1. P. 109–140.
54. Suszycki L. Władysław Galimski – malarz zasłużony. *Dziennik Bydgoski*. 1935. № 243. 20 października. S. 6.
55. Wrzeszcz E.: pocztówki URL: <https://polona.pl/sets?searchCategory=objectSets&page=7&size=24&sort=RELEVANCE&searchLike=Wrszcz©right=false> (дата звернення: 17.07.2024).

1909–1911 pp.

Абрам Маневич	
№ 1	Золота осінь
№ 2	Малоросія. Вітряк
№ 3	Зимова ніч
№ 4	Жовтень
№ 5	Малоросія. Краєвид
№ 6	Літня ніч в Малоросії
№ 7	Вечір
№ 8	Напровесні
№ 9	Осінь
№ 10	Після дощу
Євген Вржеш (Вжеш)	
№ 11	Малоросія. Хата
№ 12	Вечір
№ 13	Малоросія. Хата
№ 14	Пейзаж
№ 15	Болото
№ 16	Хата з мальвами
№ 17	Літня ніч на Україні
№ 18	Хата, освітлена сонцем
Микола Пимоненко	
№ 19	Пустунка
№ 20	Літо
№ 21	Зустріч
№ 22	Прощання козака
№ 23	Біля криниці
№ 24	На сіножаті

1912 p.

Вільгельм Котарбінський	
№ 55	Могила самогубці
№ 56	Харитас
№ 57	Поцілунок хвилі
Михайло Холодовський	
№ 58	Пізня осінь
№ 59	Стояча вода
№ 60	Літо
№ 61	Осінній вечір
№ 62	Похмурий день
№ 63	Місток
№ 64	На сіножаті
№ 65	Над ставком
№ 66	Полудень
Борис Романовський	
№ 67	Курган
№ 68	Вечір
№ 69	Михайло Потик
№ 70	Дніпро
№ 71	Нерон
№ 72	Море
№ 73	Осінь
№ 74	В Швейцарії
№ 75	Прибій
№ 76	Дніпро I
№ 77	Дніпро II
№ 78	Дніпро III

№ 25	Біля струмка	№ 79	Дніпро IV
№ 26	Українська ніч. Побачення	№ 80	Дніпро V
Владислав Галімський		№ 81	Дніпро VI
№ 27	Симфонія скорботи і страждання	№ 82	Дніпро VII
№ 28	Туманний вечір	№ 83	Дніпро VIII
№ 29	Похмурий ранок	№ 84	Дніпро IX
№ 30	Зимова ніч	№ 85	Дніпро X
№ 31	Осінній вечір	№ 86	Дніпро XI
№ 32	Літній вечір	№ 87	Дніпро XII
Борис Владимірський		Іван Іжакевич	
№ 33	Робітники	№ 88	У гості
№ 34	Ноктюрн	№ 89	З гостей
№ 35	На бал	Сергій Васильківський	
№ 36	Пастушок	№ 90	Тарас Шевченко
№ 37	Сніг випав	Іван Генюк	
Михайло Холодовський		№ 91	З поля
№ 38	Річка «Прип'ять»	№ 92	Гуси, додому (Баба з онучком)
№ 39	Водяні лілії	№ 93	Баба з онучком (Гуси, додому)
№ 40	Дворянське гніздо	№ 94	Хутір
№ 41	Хутір	№ 95	На узліссі
№ 42	Злива	№ 96	Ставок
№ 43	Хутір у лісі	№ 97	Зустріч
Абрам Козлов		Георгій фон Мейєр	
№ 44	Музика	№ 98	Куріпка
№ 45	Імпровізація	№ 99	Цькування запеклого вовка (На вперейми)
№ 46	Сутінки (мотив із «Дні нашого життя»)	№ 100	Хорт
Сергій Ворошилов		№ 101	Хорти
№ 47	На качок	№ 102	Дуплет по бекасах
№ 48	Після полювання	№ 103	Болото
№ 49	Упіймали лисичку	№ 104	Зігнав
№ 50	На полювання	№ 105	Струнити вовка. Піймали
№ 51	За лосем	Олександр Мако	
Лев Ковальський		№ 106	У куми
№ 52	Таська	№ 107	На скелях Алтаю
№ 53	Маруся	№ 108	Буран
Володимир Козловський		Володимир Козловський	
№ 54	Зима	№ 109	На річці
		№ 110	Надвечір
		№ 111	Рибалки
		№ 112	Весна
		№ 113	Ставок
		№ 114	Потяг
		Никанор Онацький	
		№ 115	Місячна ніч

Таб. Серія 2 видавництва «Разсвет» (№ 1–115).

UDC 75 (477)(092):655.3.066.32 «1909/1912»

**THE POSTCARDS OF THE PUBLISHING HOUSE RASSVIET (1909–912):
A RECONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE PORTRAIT OF ARTISTS**

Paar Iryna – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Kamianets-Podilskiy National Ivan Ohienko University, Kamianets-Podilskiy

The objective of this study is to analyse reproductions of paintings on postcards published by the Razsviet publishing house in order to form a collective portrait of the painters who became the founders of the Kyiv artistic space of the early twentieth century.

Study methods. In order to achieve the study's objectives and complete the assigned tasks, it was necessary to utilise a range of scientific and source-based research methods. It was of particular importance to apply art historical methods, including iconographic, formal and stylistic, iconological and semiotic approaches, to the study, which played a significant role in this regard.

Results. Between 1909 and 1912, the Razsviet publishing house produced a second series of postcards featuring 115 paintings by 18 artists. These postcards were repeatedly reprinted, thereby facilitating the study of Ukrainian fine art from the period in question. A detailed analysis of the design and postal markings of the postcards in question revealed the presence of two distinct types of address side. The iconography of the postcards indicates that the proprietor of the publishing house, S. Abramov, collaborated with artists of diverse nationalities, artistic schools, and stylistic orientations who were active participants in the Kyiv exhibition scene. It has been determined that reproductions of paintings depicting realistic landscapes, the daily lives of peasants, the leisure activities of citizens, and figurative and symbolic compositions were particularly prevalent among the Ukrainian population.

Academic novelty. The Kyiv period of the Razsviet publishing house is the subject of detailed study, resulting in the formation of a collective portrait of the artists who collaborated with it between 1909 and 1912. This includes an examination of their education, pedagogical and cultural activities, and their personal contribution to the development of Ukrainian painting.

Practical significance. The artistic postcard of the early twentieth century has the potential to provide significant information for the study and preservation of Ukrainian cultural and artistic heritage.

Key words: postcard, artist, painting, reproduction, Kyiv publishing house «Razsviet», S. Abramov.

Надійшла до редакції 22.09.2024 року.

**Розділ VIII. ТРАНСМІСІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІСЕННОЇ
ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В СЕРЕДОВИЩІ
ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ**

**Part VIII. TRANSMISSION AND TRANSFORMATION OF THE SONG FOLKLORE
TRADITION OF THE CARPATHIAN REGION IN THE ENVIRONMENT OF THE
ETHNO-CULTURAL BORDERLAND**

УДК 398:784.4(292.452:477.8)159.923.2-044.922

**ТРАНСМІСІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІСЕННОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ КАРПАТСЬКОГО
РЕГІОНУ В СЕРЕДОВИЩІ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ**

Фабрика-Процька Ольга – доктор мистецтвознавства, професор,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ, Україна);
Пряшівський університет у Пряшеві (Словацька Республіка)
<https://orcid.org/0000-0001-5188-1491>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285182>
olga.fabryka-protska@pnu.edu.ua
olga.fabrykaprotska@unipo.sk

Актуальність дослідження. Етнокультурне пограниччя стало надзвичайно важливим простором не лише взаєморозуміння, а й взаємовпливу традицій, переходу їх в інше мовне середовище, де культури і зокрема фольклор різних народів взаємодіяли, взаємозбагачувалися і навіть синтезувалися. Проживання у багатоетнічному середовищі приносить нове розуміння інших культур, мов та релігій, що дозволяє їм безконфліктно співіснувати [4; 286].

Часто регіони (за висловом М. Щепанського), які в минулому справді розташовувалися поблизу державного кордону, сьогодні набули рис культурного пограниччя, поступово перетворюючись на регіони культурного пограниччя. На його думку, для пограничних територій, які ідеально відповідають типології культурного, характерна локалізація на периферії великих політико-адміністративних центрів, тобто незмінна «кресовість», яка іноді може означати політичну, господарську та суспільну маргіналізацію. Такий регіон може бути периферійним як у географічному плані, так і в господарському, а вирізняти його може велика культурна відмінність; усвідомлене суспільне відчуття відмінності від інших (ми і вони, свої та чужі, тутешні та нетутешні) [34].

М. Голка зазначає, що «прикордонні території чітко знають як відмінності між собою, так і подібності, звикли до свого співіснування, навчають співжиття й співіснування різних груп та вимагають постійного тренінгу у співпраці, примушують змінювати стандартні схеми та відкидати стереотипи» [32]. На думку С. Грици у середовищі фольклорної співтворчості на пограниччях малоефективною є постановка питань про національний пріоритет у створенні того чи іншого культурного артефакту, який є у працях мігрантів, котрі на перше місце ставлять питання – хто і що у кого запозичив, або прихильників автохтонізму, які ігнорують творчі зв'язки і роблять акцент на питаннях самозародження. Території міжетнічних пограниччя ніби самі по собі моделюють діалектичну взаємодію міжнаціонального та національного, єдності та різноманітності, динаміки і статичності.

Середовище вимірюється масштабами родини, громади, субетносу, етносу. Завдяки специфічному модусу мислення середовище впливає на характер, зміст і стиль фольклору, відрізняє від інших, йому подібних. За висловом С. Грици, «<...> заакцентована парадигмальність фольклору вказує на його внутрішню динаміку, постійні переходи, які протистоять канонічності, і, зокрема, поняттю жанру у фольклорі. Динаміка життя й руху фольклору завжди активніші в зонах пограниччя та міжетнічних контактів» [7; 5].

Чимало уваги науковці різних галузей звертають на проблеми самосвідомості, збереження й захисту національних культур, міжетнічних процесів, що відбуваються на пограничних територіях. Жанрова багатогранність музичного фольклору у формах побутового функціонування – невід'ємний складник традиційної культури етносу. Протягом десятиріч українці, незважаючи на тривалу бездержавність та складні, трагічні сторінки історії, сформували і зберегли розгалужену за своїми родовими і видовими параметрами систему музичного фольклору. Саме збереження музичної фольклорної традиції стало виявом їх культурної ментальності та одним із засобів національної самоідентифікації українців у іноетнічному оточенні країн пограниччя [26].

Фольклор, як система культурних символів, відображає важливі сфери духовного та соціального життя етносу, є духовним містком між минулим і сьогоденням, об'єктивним критерієм культурної ідентичності та визначальною формою етнічної свідомості. За висловом С. Грици, «... фольклор об'єднував різні сфери людського життя – виробництво, сімейний, громадський побут в Україні, діяв подібно до водних артерій землі, без яких неможливим був би розвиток національної культури. На всіх етапах її пробудження та оновлення до нього звертались як до своєрідного генофонду нації...» [7; 27].

Сучасний культурний розвиток характеризується взаємодією тенденцій, репрезентованих явищами полікультурності, інтеграцією між країнами, регіонами, етносами, націями, які формують спільні інститути діяльності, що надають більше можливостей для розвитку цивілізації. Незважаючи на субетнічну та поліетнічну розмаїтість культурного простору України та сусідніх держав із своєрідними особливостями регіонів, українців поєднують спільні риси етноментальності, мови, традиційної обрядовості тощо [26].

Огляд останніх публікацій. У ХХ ст. вивчення лемківського фольклору та фольклору русинів-українців дослідники поділяють на три напрями (фольклористичний, етнологічний та історико-публіцистичний). Найдавніші записи колядок у 30 – поч. 40-х рр. ХІХ ст. на території східної частини Галицької Лемківщини здійснено І. Бірецьким. До речі, рукописна збірка зберігається до сьогодні в архіві І. Вагілевича в Бібліотеці ім. В. Стефаніка у Львові, а ще декілька текстів – в архіві Я. Головацького. Чимало текстів записав Вінцент Поль. Відомим збирачем фольклору став польський етнограф Оскар Кольберг, у записах якого є коляди з мелодіями, описи обрядів зимового циклу [26].

Одне з провідних місць у галузі дослідження лемківського фольклору належить видатному українському етнографові, фольклористові та громадському діячеві В. Гнатюку. Його праці за змістом, точністю запису та науковим рівнем мають світове значення. Велику цінність серед досліджень лемківського фольклору має його розвідка «Весілля в Керестурі» (1908 р.). Першу книгу шеститомника «Етнографічні матеріали з Угорської Русі» учений видав 1897 р. Загалом матеріали, що охоплюють понад 1700 сторінок, містять 485 зразків прозового фольклору (легенди, новели, казки, байки, оповідання, анекдоти) та 583 пісні. До речі, відомою і популярною серед фольклористів є перевидана 1971 р. збірка «Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка», що охоплює усі його пісенні записи з Галичини, що дійшли до наших днів. Серед них варто виділити коломийки галицького походження, записані в північно-східних районах Закарпаття. Зібрані матеріали відзначаються точністю запису і мають велике значення для подальшого вивчення культури і побуту лемків [26].

Висвітлюючи фольклористичний напрям ХХ ст., необхідно згадати працю І. Франка «Галицько-руські народні приповідки» (1901 р.), в якій автор заохочував своїх читачів до того, щоб зберегти і розвивати народні традиції лемків, а також закликав українських учителів східної Галичини досліджувати і популяризувати скарби лемківської культури, з власної волі їхати на педагогічну роботу в гірські лемківські села. Музичні записи лемківських пісень подаються також у виданні «Руско-народні галицькі мелодії» (1905-1912 рр.) композитора, фольклориста та музикознавця П. Бажанського. Дещо пізніше виходять друком записи, зроблені фольклористом, педагогом і перекладачем О. Роздольським під назвою «Галицько-руські народні мелодії» (1906-1907 рр.), відредаговані С. Людкевичем [26].

Підвалини для вивчення музичного фольклору українського населення Карпат заклав у своїх працях видатний український композитор, музикознавець і фольклорист Ф. Колесса. Записуючи пісні від селян Закарпаття та галицької частини Лемківщини, він видає 1923 р. збірку «Народні пісні з південного Прикарпаття», а 1929 р. – вагому працю під назвою «Народні пісні з Галицької Лемківщини». У ній подаються різні жанри фольклору карпатських українців: від календарно-обрядових до пісень про еміграцію. Локальні риси фольклору лемків яскраво відображені в баладних, дівочих, парубоцьких піснях. Серед дослідників зимової обрядовості лемків відомими є І. Верхратський, О. Веселовський, О. Потебня, І. Свенціцький, П. Караман, Ф. Котуля та Ю. Кшижановський. Лемківські коляди збирали й досліджували І. Панькевич, О. Зілинський. У міжвоєнний період фольклорні записи з Лемківщини друкувались на сторінках часописів «Наше слово», «Рідна мова», у післявоєнний період – у газетах «Наше слово» (Польща), «Нове життя» (Словаччина), «Лемківщина» (США) [26].

Перша світова війна перешкодила подальшим культурологічним дослідженням у західнокарпатському краї і наукові пошуки були призупинені. Невдовзі розпочався новий етап у вивченні музичного мистецтва лемків.

Зразки народних колядок та щедрівок публікувались у численних співаниках та антологіях усної словесності у 1950–1970 рр. ХХ ст., зокрема О. Тимка «Наша пісня», «Українські народні пісні Пряшівського краю» (Братислава, 1958 р.), Ю. Костюка, Ю. Цимбори, А. Дулеби «Українські народні пісні Східної Словаччини» (у 3 томах, Пряшів 1958, 1963, 1978 рр.), М. Соболевського «Лемківські співанки» (Київ, 1967 р.), О. Гижі «Українські народні пісні з Лемківщини» (Київ, 1972 р.). Неповторні зразки українського фольклору Східної Словаччини охоплює антологія «З глибини віків» (1967 р.) [18] М. Мушинки. Для глибшого розуміння та розкриття кожного жанру автор доповнює важливим теоретичним матеріалом. При упорядкуванні антології М. Мушинка мав на меті якнайточніше зберегти діалектні особливості фольклорних творів та зробити максимально доступними тексти для читача, а для передачі діалектних особливостей він використовував спрощену фонетичну транскрипцію за принципами. В кінці антології автор подає словник діалектних слів, примітки та алфавітні покажчики.

Чимало у 50-70 рр. про родинну обрядовість русинів-українців багатьох сіл Східної Словаччини публікувалося на сторінках літературно-художнього та громадсько-політичного альманаху «Дукля». Серед авторів слід назвати А. Кралицького, Ю. Млинарича, М. Гиряка, В. Гривна. У 60–70-х рр. ХХ ст. у Сполучених Штатах Америки З. Лисько видав кілька томів пісень із Лемківщини, записаних від лемків, що виїхали за кордон.

Серед зарубіжних видань великим доробком із тематики різдвяної обрядовості Лемківщини є праця фольклориста і етнографа М. Шмайди «А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини», видана у 1992 р. містить дві частини: «Зима», ч. 1 та «Весна», ч. 2. У першій частині автор відтворив обрядовість лемків Чехії та Словаччини таких зимових свят: Введення, Катерина, Андрій, Варвара, Миколай, Филипівка, Святий вечір, Різдво, перший день після Різдва, другий день після Різдва, Младенки, Міжсвятки, Новий рік, Щедрий вечір, Богоявлення, М'ясиці та Пуцання [26].

Окремі матеріали про лемківські весілля є в доробку О. Торонського, В. Хиляка та Г. Бескида. У міжвоєнний період весільному фольклору лемків присвячено низку невеликих збірок та журнальних статей, серед яких записи Д. Качора, І. Бугери, Ю. Тарновича, Я. Баранецького.

У 50–90-х роках ХХ ст. записи багатьох фольклористів-аматорів (Я. Бодака, С. Верхоляка, В. Хомика) північнолемківського весілля друкувалися на сторінках газети «Наше слово» (Варшава). Активним збирачем фольклору був лемко за походженням М. Соболевський, який після переселення 1945 р. на Тернопільщину, зібравши і записавши пісенний фольклор лемків, опублікував його 1967 р. під назвою «Лемківські співанки». Збірка містить лемківські народні пісні, згруповані за жанрами; їх тематика різноманітна.

Теоретичному осмисленню етнорегіональної специфіки народної творчості карпатських груп, зокрема лемків, присвячені статті й розвідки С. Грици «Фольклор у просторі та часі: вибрані статті» (2000 р.) [8], «Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикознавчі розвідки» (2002 р.) [7], в яких дослідниця сама записала не один десяток пісень. Фольклорні зв'язки в зоні історико-етнографічного сусідства українців з інонаціональними етносами, насамперед із поляками, словаками, чехами, угорцями, румунами, розглянуто в її статтях.

Грунтовними є праці відомих українців зі Словаччини М. Сивицького та М. Мушинки, зокрема «Лемківщина. Земля – люди – історія – культура» (1988 р.) у двох томах.

2002 р. у Пряшеві (Словацька Республіка) побачила світ унікальна книга відомого фольклориста М. Мушинки під назвою «Голоси предків. Звукові записи фольклору Закарпаття з архіву Івана Панькевича (1929, 1935)» [18]. Варто зазначити, що праця містить записи (27 грамофонних платівок із звуковими записами говірок і фольклору Закарпаття (11 платівок 1929 р. та 16 платівок 1935 р.), які М. Мушинка отримав в дарунок на початку 60-х років від доньки І. Панькевича Марти Дольницької та її чоловіка Іларіона. Зробивши магнітофонні копії, М. Мушинка часто використовував їх під час семінарів та лекцій при університеті, радіопередачах та наукових конференціях. Опублікувати записи у вигляді книги у 70-х роках було складно через ряд об'єктивних причин. Згодом, завдяки порозумінню зі сторони Карпатської фундації та Фундації підтримки громадських активностей, матеріали опубліковано у вигляді антології закарпатського фольклору 20-30 рр. ХХ ст., доповнену компакт-диском із записами І. Панькевича. Цінним є те, що на грамплатівках збережені голоси та гра на музичних інструментах предків минулих десятиріч, що мешкали в Закарпатській Україні та Східній Словаччині, а саме: пісні різних жанрів, гра на маловідомих музичних інструментах, танцювальні мелодії, повісті, казки, легенди, перекази. Цікаво, що більшість оповідачів і співаків, за висловом М. Мушинки, ніколи свої записані голоси на грамофонні платівки не чули, бо записи 1929 р. мали лише наукове призначення, а записи 1935 року,

які транслювалися на радіо, до віддалених українських сіл не доходили, оскільки радіоприймачі у цих селах були рідкістю. Це збережені зразки минулої доби, що відображають мову населення і його фольклорний репертуар є яскравим підтвердженням генераційних змін у мові людей даних поселень, головним чином, у лексиці та фонетиці [18].

Варто зазначити, що мова закарпатських русинів-українців протягом останніх десятиріч увібрала в себе й загальноукраїнські елементи, а на території Східної Словаччини, яку населяють словаки, роми, русини, говірка русинів-українців отримала значний вплив словацької мови. У праці значну кількість пісень подано в зредукованому вигляді; деякі лише у неповних фрагментах. Також у 2002 році видавництво «Наша Загорода» в Криниці (Польща) опублікувало книгу І. Мадзіка та В. Максимовича під назвою «Лемківське весілля» [17], що містить опис усіх весільних етапів та історії перших лемківських інструментальних капел (передрук праць про весілля І. Мадзіка, який у 60-х рр. виїхав до Австралії, а згодом до США). Видання збагачено світлинами приватних архівів. Праця розкриває історичний перебіг лемківської весільної обрядовості першої половини ХХ ст. Основну частину книги складає весільний матеріал с. Бортне. Автори зазначають, що на сьогодні локальна специфіка весільної обрядовості лемків втрачена. Після депортації лемків на захід Польщі та еміграції локальний весільний обряд одних сіл почав змішуватись із весільними елементами нового середовища проживання лемків.

У дослідженні Т. Саварин «Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті» (2003 р.) [23], зазначено, що пограничне розташування лемківського краю та тривале сусідство з іншими етносами, їх культурні та суспільно-політичні контакти зумовили і взаємопроникнення елементів весільної пісенно-обрядової інсценізації. Авторка робить висновки, що лемківські довесільні обряди в своїй основі мають більше рис саме загальноукраїнських або цілком автентичних, ніж привнесених з аналогічних словацьких чи польських обрядових дійств. Цікаву думку Т. Саварин висловлює про політичний статус між сусідніми етносами, який став важливим фактором етнокультурного обміну та зазначає, що між панівним і поневоленим народами завжди виникав психологічний бар'єр відчуження, а між підневільними етносами існувала атмосфера взаєморозуміння, що сприяла культурному взаємообміну [23].

У 2004 р. у Львові вийшов друком фольклорно-етнографічний збірник дослідниці М. Горбаль під назвою «Різдво на Лемківщині» [6], в якому зібрано не лише зразки народних і церковних коляд, щедрівок, віншувальних а й тексти вертепів, традиції святкування Різдва, повір'я та ворожіння. Детально лемківський фольклор описував дослідник Р. Кирчів у своїх статтях, зокрема «Із фольклорних регіонів України» [13], «Двадцять століття в українському фольклорі» [14] та ін.

Відома співачка, народна артистка України, професорка Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, лемкиня М. Байко, зібравши протягом років чисельну кількість народних співанок опублікувала ґрунтовну працю «Антологія лемківської пісні» (2005 р.). Видання містить 900 пісень різних жанрів (текст і ноти) [1].

У Польщі у 2007 р. О. Маслей та В. Пилипович видали книгу під назвою «Лемківське весілля у записах ХІХ-початку ХХ століття» [16]. Автори зазначають, що чимало спільних рис єднає лемківське весілля з українським традиційним класичним весіллям «<...> Однак, постійна відірваність лемків від інших східнослов'янських племен сприяла як збереженню старослов'янських архаїзмів, особливо у весільних піснях, так і появі деяких відмінностей, що властиві лише лемківському весіллю... Традиційне лемківське весілля має форму драми, яка складається з двох дій з прологом і епілогом. Кожна дія розпадається на окремі сцени, які можуть мати місцеві відміни. Весілля може починатись у різні дні тижня, тривати різну кількість днів. Є відмінності в обрядових церемоніях, типах співів, тематиці пісень тощо» [16; 12]. Ця праця є передруком видань, що зберігаються в українознавчому відділі Наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України у Львові, а саме записи О. Торонського, В. Хиляка та І. Бугери. Мовну редакцію текстів лемківською говіркою зробив Я. Бодак. До кожного тексту подано основну бібліографічну інформацію. Влучним доповненням до праці є компакт-диск із циклічною композицією для мішаного хору у супроводі струнного оркестру «Лемківське весілля» Миколи Колесси [16; 38].

Народні колядки Лемківщини в етнокультурному контексті розглядає на сторінках монографії «Мовна картина світу, відображена в народних колядках з Лемківщини» (2010 р.) [5] В. Гойсак. Авторка наголошує, що «<...> колядний матеріал не є однорідним, а внутрішньо сегментованим (апокрифічні колядки, величальні колядки: господарські, молодіжні), що відображається також на специфіці розуміння та сприйняття одного й того ж поняття, експонування тієї чи іншої складової значення» [5]. У монографії В. Гойсак робить аналіз шести категорій понять, виділених на основі стародавніх вірувань про світобудову, а саме: Всесвіт, Небесні посланці, Божественні постаті, Люди, Рослини, Тварини. При розгляді усіх понять авторка звертається до народної міфології, фольклорних жанрів (ліричні пісні,

легенди, весільні обрядові пісні та ін.). Матеріалом для вивчення є тексти, записані протягом 150 років, в яких авторкою чітко виявлено певну еволюцію образів та їх розуміння. На сторінках книги вона констатує, що у більш пізніх записах колядок переважає християнська символіка.

У 2010 р. К. Чаплик захистила кандидатську дисертацію на тему «Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західній Україні (повоєнний період)» [27; 12], а згодом опублікувала монографію під назвою «Екзистенція лемківських переселенців в умовах сучасної України» (2013 р.) [28]. У дослідженні, на основі польових матеріалів і вітчизняних та зарубіжних джерел, авторка розкриває буття лемківських переселенців у нових соціально-економічних та культурних умовах. Значну увагу у монографії присвячено пісенному фольклору лемків як фактору їх самоідентифікації, виявленню змін в його жанрово-тематичному складі, впливу нового оточення, репертуарній традиції та ін.

Пісенну культуру лемків України ХХ – ХХІ століть розкриває кандидатська дисертація «Пісенна культура лемків ХХ століття : збереження традицій та новотворчість» (2008 р.) О. Фабрики-Процької та опублікована нею у 2013 р. монографія [24]. Праця комплексно висвітлює пісенно-фольклорну традицію лемків як сегмент музичної культури України (жанрову типологію та особливості побутування необрядової пісенності та календарних та родинних лемківських співанок), розглядає творчість фольклористів-аматорів та українських композиторів, у творчому доробку яких використано лемківську пісенність. Окремий розділ праці присвячений дослідженню лемківського народно-аматорського виконавства, розвитку мистецьких фестивалів сучасної пісенної культури, що проводяться на території України, а також розкрито культурно-просвітницьку діяльність лемківських осередків. Також на сторінках монографії вміщено інформацію про лемківські співанки в естрадному виконавстві України (ХХІ ст.) та ін. Загалом, праця О. Фабрики-Процька базується на матеріалах польових розвідок, здійснених авторкою протягом 2000-2012 рр., їх компаративістики з друкованими джерелами ХХ-ХХІ ст. та містить ексклюзивний фольклорний матеріал [24].

У 2019 р. світ побачила монографія лемка із Святкової Великої (Польща) Болеслава Баволака під назвою «Лемківське весілля у Святковій Великій» («Lemkowskie wesele w Swiatkowej Wielkiej») [31]. Книга ґрунтується на спогадах та сімейних розповідях, зібраних Болеславом та його батьком Василем Баволаками від 1931-2005 рр., збагачених літературою та джерелами. Народний церковний обряд виконувався згідно традиції й місцевих звичаїв. Передвесільні, весільні та після весільні етапи автор описує з винятковою проникливістю та деталізацією. ґрунтовна монографія «Lemkowskie wesele w Swiatkowej Wielkiej» містить понад тридцять розділів, ілюстрована як архівними світлинами Р. Райнфуса, так і сучасних авторів. Через відсутність певних фотографій із окремих моментів весілля, (наприклад передача нареченої чи постільної білизни), редактори спільно з Б. Баволаком замовили в Анни Рудак створення ексклюзивних ілюстрацій із їх зображенням.

Мовно-стилістичні особливості лемківського народнопісенного слова, як одиниці художньо-естетичної системи з усіма її ознаками, аналіз низки поетичних образів, що становлять національно-мовну картину світу однієї з етнографічних груп українського народу розкриває монографія під назвою «Мовосвіт лемківської пісні» [22], опублікована у 2021 р. у Тернополі. Автори ґрунтового видання, науковці – С. Панцьо, Л. Вакарюк та Н. Лісняк детально висвітлюють змістові та настроєві відтінки поетичного слова народних лемківських пісень, зокрема сферу мовнообразів (людини, всесвіту, явищ природи, рослин, тварин, географічних об'єктів, абстрактних понять, артефактів). Праця має вдало підібрані ілюстрації зразків співанок різних жанрів, які наглядно унаочнюють та демонструють повноту мовних виразових засобів та ін.

У 2020 році світ побачила ґрунтова монографія Ольги Фабрики-Процької «Музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація» [26], в якій на основі широкого кола джерел, наукової літератури та особистих польових матеріалів вперше здійснено комплексне дослідження музичної культури лемків і русинів Карпатського регіону (України, Польщі, Словаччини) в контексті збереження їх ідентичності. Висвітлено історію та музичну культуру Карпатського регіону, а саме пограниччя України, Словаччини та Польщі ХХ – поч. ХХІ ст.; визначено пріоритетні фольклорні жанри музичної культури лемків та русинів Карпатського регіону та специфіку динаміки їх побутування; розкрито фольклорну традицію як складову духовної культури лемків і русинів (фестивальний рух, музейництво); проаналізовано культурно-просвітницьку діяльність регіональних осередків лемків та русинів в країнах Карпатського регіону та інтеграційні аспекти співпраці світових організацій і об'єднань українських субетнічних груп [26].

На сьогодні відомими в напрямі лемкознавства є розвідки І. Мадзика і В. Максимовича, Т. Саварин-Цимбал, Р. Кирчів, М. Горбаль, М. Байко, Б. Горбалья, О. Козаренка, Г. Карась, В. Дутчак, І. Бермес, О. Фабрики-Процької, І. Любчика, К. Чаплик, Я. Бодака, Я. Галик, С. Криницького, Л. Мончака та ін.

Виклад основного матеріалу розділу. Контактною зоною великої кількості культур було і залишається етнографічне розмаїття населення Карпатського регіону. Національні меншини відіграють значну роль як у політичному, економічному, так і соціокультурному житті не лише України, а й за її межами.

Із музичної традиції етнічних груп українців Карпатського регіону видається актуальним з огляду на вагомість такого складника в цілісній «мозаїці» української культури та осмислення проблем українських національних ідентичностей в наш час. Адже попри всі історичні події, вони зберегли свою автентичність і примножили українську обрядовість своїх предків. Проблематика підсилюється нинішньою етнокультурною ситуацією в умовах глобалізації, яка стимулює зростання інтересу до витоків традиційної культури та її сучасного стану, вимагає ретельного підбору та поєднання різних наукових методик для кожного окремого тематичного підрозділу.

Із кожним історичним етапом розвитку фольклор набирає нових особливостей та ознак, які залежать від характеру змін усієї духовної культури. У зв'язку з цим фольклор є явищем динамічним та змінюваним. Сам фольклор, як і бачення й сприйняття його є надзвичайно різноманітним, адже він є одночасно і мовою, і знанням, і мисленням, і мистецтвом. «<...> Одні сприймають його як цілісність, дедуктивно акцентуючи увагу на домінуючих ознаках, що визначають його сутність, інші вдаються до окремих складових його елементів, вивчаючи їх індуктивно, ще інші використовують фольклор як матеріал у вивченні мови, філософії, релігії, мистецтва» [7; 4].

Досліджуючи традиційну культуру українців неможливо без з'ясування особливостей регіональних проявів загальноукраїнської фольклорної традиції. На думку Р. Кирчіва, поняття загальнонаціонального фольклору може наповнитися реальним змістом лише на основі визначення і узагальнення спільностей – «універсалій» регіональних фольклорних традицій – у поєднанні з їх місцевими своєрідностями, особливостями, що разом творять неповторне багатобарвне суцвіття національної фольклорної єдності [13; 13].

На думку С. Грици трансмісія є способом переказу інформації – від людини до людини, від одного соціуму до іншого усним шляхом, шляхом друку, аудіо-, відео засобів і знову її повернення до людини. С. Грица зазначає, що фольклор – це динаміка його життя й відтворення у виконавстві, руху в антропологічних і просторово-часових вимірах [7; 3].

У фольклорі трансмісія втілюється через спів, слово, гру із змінним значенням кожного з елементів в залежності від його основної функції в інформативному процесі, зокрема, у пісні – слово й спів, у танці – пантоміма, музика, в інструментальній музиці – джерело звуковидобування – музичний інструмент і гра на ньому, у казці це слово-розповідь тощо.

Досліджуючи український фольклор у всій сукупності його найважливіших особливостей, зупинимось на способах створення, функціонування, зберігання, передавання та сприйняття. Опорою трансмісії фольклору, на за висловом С. Грици, за будь-яких умов є думка, думка в слові у звуковій артикуляції. Трансмісія – це про те «як» і «що» передається через століття [7; 3].

При вивченні пісенно-фольклорної традиції як складової частини музичної культури лемків ХХ ст. ми виділили два найважливіші етапи, що мають вирішальне значення для розуміння її суті. Перший – осмислення генези субетносу; другий – перехід до комплексного вивчення фольклору, розгляду його у зв'язку з іншими видами творчої діяльності. На початковому етапі природа фольклору осмислюється в єдності закономірностей суспільного розвитку. Другий етап визначається проникненням у глибини структури народної творчості, її зв'язками з іншими ділянками творчої діяльності людини. Саме цей системний структурно-функціональний підхід дозволяє зрозуміти механізми й динаміку фольклорного процесу, в якому зміни диктуються впливами зовнішніх історичних та соціальних чинників тощо.

Українська музична культура багата на регіональні народнопісенні традиції, які свідчать про її великий духовний потенціал. Кожен із цих осередків традиційної культури вирізняється з-поміж інших оригінальними талантами, пісенними стилями, які створюються під впливом багатьох чинників: історії та природи краю. Відродження і збереження традиційних форм фольклору може бути результативним лише завдяки поглибленому вивченню регіональних пісенних традицій. Вивчення місцевої специфіки співу, елементи її трансформації та творче використання у різних формах в мистецькій практиці необхідні для реалізації багатьох практичних завдань, а також для осмислення витоків національної культури [26].

Сутність культури будь-якого етносу найвиразніше виявляє себе через традицію, що є основним критерієм істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. З розвитком людства всі попередні набутки в усіх сферах життя не зникали безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу. Минуле, нинішнє й майбутнє

взаємопов'язані: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. Тому історія кожного народу – це передусім життєпис духу людського. Зasadничим чинником існування фольклору є тяглість існування традиції, яка незважаючи на зміни залежить від географічних, культурних та історичних чинників конкретного регіону. Фольклор для етнічних груп становить символ віри і єдності з народом, вираженням символів національних цінностей та національної гідності, яка виражається у тенденції публічного показу (відображення) фольклору [26]. Народна пісня є нероздільно пов'язана з рідною мовою. «<...> Мова і пісня – найважливіші і найвиразивіші риси духовності народу, які є мовою (голосом) народу... Пісня є другим (після мови) яскравим виразником культури народу. У пісні відкривається душа, характер, краса та велич історії народу, її ідеалів» [33; 115].

Лемківський музичний фольклор відомий своєю колоритністю, збереженими давніми музичними елементами, своєрідною говіркою тощо. Фольклору лемків притаманні деякі риси музичного та поетичного стилю словаків, угорців, моравів, німців, поляків. Синтез культур та етнічних елементів сусідніх народів сприяв розвитку фольклору лемків, який був і є важливою складовою активного розвитку карпатського фольклору.

У своїх дослідженнях С. Грица стверджує, що виразними рисами спорідненості музичного фольклору українських лемків, словаків, польських гуралів, моравських чехів та передумовами їх формування були: «1) генетична спільність, що виявилась як у матеріальній, так і в духовній культурі; 2) подібні життєві умови – історичні, географічні, спільний тип господарства, зв'язки із сусіднім неслов'янським – угорським, румунським народом тощо» [8].

Необхідно зазначити, що на духовне життя лемків впливали різні чинники, зокрема географічний, політичний і соціальний. З одного боку, гірський терен Лемківщини виявився надійним середовищем для консервації і зберігання прадавніх, навіть первісних елементів цієї культури, а з іншого – Лемківщина є частиною української території між польською з півночі та словацькою з півдня і здавна підлягає культурним впливам сусідів.

Саме в лемківській пісні органічно об'єдналися в одній цілісності питомо українські національні елементи з окремими словацькими, польськими та мадярськими впливами. На сьогодні зібрано і певним чином опрацьовано чималий пласт лемківської пісенної спадщини. Водночас, багатогранність виявів лемківської культури, вирізнення у ній нових тенденцій і напрямів зумовлює зростаюче зацікавлення нею серед фольклористів, етнографів, музикознавців, культурологів України та інших держав

Лемківський пісенний фольклор поділяється на два великі масиви, які є досить чіткими й виразними в культурній спадщині лемків: обрядові та необрядові пісні. Їхня своєрідність повною мірою перегукується із характерними рисами української народної пісні. Це, насамперед, глибокий ліризм, здатність передавати найтонші почуття людей і любов до людини; епічність, широке тло подій і відображення життя народу в цілому; драматизм, глибоке розкриття нерозв'язаних, в окремих випадках, конфліктів між людьми. Порівняно із загальноукраїнськими піснями співанкам Лемківщини притаманні безпосередність, імпульсивність тощо [26].

«<...> Жанрова система фольклору є наймасштабнішою типологією усної народної творчості в цілому. Типологія музично-фольклорних текстів внаслідок ектосемантичного (непредметного) характеру музики здійснюється переважно на рівні стилю, обумовленого їх історичною та географічною (часовою і просторовою) локалізацією» – зазначає Л. Єфремова [9; 15].

Пісенний фольклор лемків складається з обрядових пісень (колядки і щедрівки, веснянки, собіткові (купальські), обжинкові); родинно-обрядових пісень (хрестинні, весільні, похоронні); необрядових пісень, які поділяються за жанрово-тематичним принципом. До них належать: історичні, баладні, ліричні, жартівливі та гумористично-сатиричні, духовні і релігійні пісні. Значну частину становлять пісні літературного походження. У наш час до народного репертуару лемків входять авторські пісні. Необрядові та обрядові пісні становлять кількісно найбільшу частину традиційної усної народної словесності лемків. За жанровою структурою ці пісні органічно споріднені із загальноукраїнською народнопісенною традицією.

Зацікавлення традиційно-побутовою культурою Карпатського регіону зумовлюється збереженням багатьох архаїчних культурних реалій. Відомо, що традиційна культура краще побутує в гірських місцевостях, адже у силу відносної ізольованості ці території менше і значно пізніше відчувають на собі вплив суспільних змін. Розвиваючи ідеї С. Людкевича про національний стиль як продукт культурного взаємозв'язку, можемо ствердити, що оригінальність лемківської пісні закорінена саме в тому «пограниччі» культур, на якому вона виростила, у різноманітних варіантах різнонаціональних фольклорних традицій, що породили визначальні риси лемківського музично-пісенного фольклору [26].

Яскравим взірцем того як змінилася народна співоча традиція, коли лемківські родини

внаслідок депортації потрапили в нові умови життя, може слугувати функціонування аматорських колективів на території Херсонщини, Луганщини. Співанки в їхньому виконанні мають розлогий, широкий розспів і нагадують степову традицію співу.

Відмінною від східних областей України була ситуація у західних частинах України, зокрема в Тернопільській, Львівській та Івано-Франківській областях, щодо пісенної традиції лемків та життя в цілому. Зокрема, село Гутисько, що розташоване на Бережанщині (Тернопільської області), до сьогодні називають столицею лемків. Лемківська співанка належить до індивідуальних мелодій, про які Ф. Колесса зауважував, що вони «легше даються переносити із місця на місце, і є доступніші для варіювання та скоріше підлягають всяким змінам, ніж групові мелодії, переважно співані хором та збережені обрядом і співацькою дружиною» [11; 371]. Варто додати, що від початку 90-х рр. до нині на території Західної України діє чимала кількість мистецьких лемківських колективів, переважно вокальних, які зберігають, популяризують свою пісенну спадщину на різноманітних фольклорних фестивалях, конкурсах, імпрезах тощо.

Природною умовою життєвості українського пісенного фольклору, зокрема лемківського, є мінливість пісні на різних її рівнях – мелодичному, інтонаційному, регістровому, темброво-динамічному, темповому та інших. Жодне виконання багатострофової пісні в автентичних умовах не обходиться без варіювання та імпровізації наспіву. Ці риси є важливими ознаками усної народної творчості українців. Без імпровізації наспів стає однотонним, одноманітним, виконується механічно. Якщо співаки народних пісень з якихось причин не в змозі імпровізувати, пісня починає звучати мляво. Імпровізація наспіву характеризує творчий обрис виконавця. Серед різновидів пісенної імпровізації митці виділяють вимушену й умисну, підготовану й непідготовану. Слід зазначити, що при записі пісенного фольклору від лемків люди-інформанти по-різному виходили з ситуації, коли під час виконання пісні забували мелодію чи текст. Хтось розгублювався, нарікав на вік, пам'ять, інші намагалися зімпровізувати мелодію чи текст у даному метроритмі. Безперечно, при заміні в тій чи іншій ситуації деяких слів, пісня набуватиме іншого звучання у середовищі дорослих, молоді, дітей, а також у невимушеній атмосфері свята тощо. Це зазвичай залежить від виконавця, його мети, майстерності та вміння імпровізувати.

До різновиду варіювання тексту належить заміна окремих мотиваційних, інформаційних, кваліфікаційних та інших деталей у пісні. «Інформаційними, наприклад, можуть стати елементи специфічної синонімії – «рухомі» частини, заміна яких не впливає на основний сюжетно-композиційний стрижень твору. Це соціальні ролі персонажів, об'єкти дії, елементи побуту, зміна місцевості розвитку події і т.д. Спектр варіювання таких синонімів вказує на загальну смислову зону, яка входить до основного змісту усного повідомлення [28; 106.]»

Якщо у всі види народного мистецтва не вносилося імпровізації, традиція стала б штампом. Твір механізувався би, втратив одну зі своїх основних функцій – впливу на слухачів і глядачів і поступово повинен був би зникнути з фольклорного репертуару. Доволі рідко варіюються щодо форми та змісту ті жанри й форми обрядового лемківського фольклору, яким у давнину надавалося магічної функції (закликання, замовляння, весільні обрядодії, зокрема ладканки та ін.).

О. Гижа зазначав, що у лемківській пісенності вабить домінування мажорного ладу, специфічне речитативне інтонування. Специфіка лемківської пісні полягає в тому, що Лемківщина через географічне розташування була центром взаємовпливів пісенних мотивів Сходу і Заходу, Півдня і Півночі.

На жаль, слід визнати, що у період перших десятиріч ХХІ ст. жанр ладканки зникає з репертуару лемківських співаків, а їх фіксація в автентичному вигляді – надзвичайна рідкість для збирача фольклору.

У перетекстуваннях помітно зростає авторська творчість. До відомих у сучасному традиційному фольклорі тем додаються актуальні теми сьогодення, які цікавлять, турбують, привертають увагу сучасних співаків та слухачів. Індивідуальний підхід до виконання пісенних мелодій і текстів відкриває сприятливі можливості для новотворчості. Проте, у перетекстуваннях, в переважній більшості, творці-виконавці дотримуються меж традиції, не відходячи від фольклорної норми. Інколи важко відрізнити трансформовані твори від автентичних народних зразків [26].

На сучасному етапі в лемківській пісенності зростає частка редукованих творів. Оскільки твори переважно виконуються із пам'яті, а не на основі фіксованих джерел, відбувається упущення окремих деталей та скорочення словесного тексту творів. Така тенденція спостерігається в численних записах лемківських пісень, куплети яких скорочено до мінімальної кількості. Насамперед це деякі обрядові пісні та окремі ліричні, вояцькі, призабуті пісні польського походження тощо [28; 114].

Тривала приналежність як словацьких земель, так і Закарпаття й Галичини до імперії Габсбургів, слов'янське спільне коріння, сусіднє розташування українських та словацьких етнічних територій, подібність типу господарства та побуту, які сприяли інтенсивним контактам між

українцями та словаками, стимулювали появу наукових досліджень.

Необхідність вивчення народного музичного інструментарію русинів Східної Словаччини обумовлена такими чинниками: українське населення Пряшівщини протягом багатьох століть проживало у надзвичайно важких умовах національного та соціального гноблення. Це призводило до значного гальмування його культурного та національного розвитку; географічні та економічні умови русинів-українців, тривала ізоляція внаслідок розташування регіону спричинили до збереження архаїзмів у народній культурі, що створює сприятливі умови для вивчення русинів-українців з боку етнології, народознавства, культурології тощо. Комплексний огляд функціонування музичного фольклору русинів-українців у наш час сприятиме розширенню джерелознавчої бази, необхідної для подальшого розвитку фольклористичної науки. Незважаючи на те, що культура русинів-українців пов'язана з материнською культурою українського народу, все-таки до сьогодні вона переплітається з культурними впливами словаків, через спільність території.

У сьогоденній мозаїці аматорського народнопісенного музикування, на думку дослідників, існують рівні виконавського фольклоризму, який інколи виходить за межі естетичного і класифікується як псевдофольклор. Як наслідок, на практиці чимала кількість керівників мистецьких колективів не відрізняють фольклоризм від фольклору, ні у манері виконання, ні у підборі репертуару.

У ХХІ ст. поширено наспівувати народні мелодії, відтворювати нескладні фактури популярних пісень у молодіжному середовищі, яке, за словами І. Павленка, значною мірою, емансиповане від народнопісенних традицій. Така форма музикування сприяє популяризації народної пісні в сучасному соціумі. Для наспівування не властиве володіння конкретною манерою співу із використанням мелізматики або варіювання. Такий спосіб звукоутворення не є важким, але вимагає чіткої артикуляції словесного тексту та природного відтворення голосом пісенного матеріалу [21].

Г. Бреславець зазначає, що етнографічний фольклоризм представляють експериментальні фольклорні гурти, які у своїй творчості реконструюють записи традиційного музичного матеріалу [2; 68]. Сучасний стан інтерпретації пісенного і танцювального фольклору на сцені відбувається у зіставленні та взаємодії двох основних тенденцій збереження і трансформації народних традицій. Нинішнє сприйняття традиційних контекстів культури прослідковується у впровадженні її елементів у щоденне життя учасників руху, утворенні стійких «ритуальних» комплексів (спів, танець, мова, поведінка, обряд), які регулярно культивуються в колективах, ансамблях, хорах, клубах, товариствах, де утверджуються традиційні культурні цінності [21].

Фольклорні фестивалі як художнє масштабне явище в умовах етнокультурного пограниччя сприяють нині діалогу між країнами, демонструючи національні й етнокультурні здобутки, а також стають проявом нових відносин з глядачами та учасниками, які часто залучаються до дійства, що відбувається. «Міжкультурна комунікація вирішує чимало завдань духовного, морально-естетичного, ціннісного, гуманістичного характеру. Окрім спілкування, це взаємний обмін культурною інформацією, що сприяє взаємоповазі та взаєморозумінню між народами. Масовість та масштабність фестивалю додає і масовості міжкультурної комунікації» [25; 213].

Сучасній фольклорній практиці притаманні два шляхи створення нових пісень: трансформація (осучаснення) традиційних та створення принципово нових мелодій на основі традиційних для певного середовища інтонацій. Перший переважно пов'язують з імпровізаційністю й різними формами розспіву відомого мотиву, а другий – зі здатністю простих мелодій речитативного складу виникати в умовах сучасного життя. Джерелом створення нових інтонацій є колективна музична практика родинних осередків, членів навчальних, суспільно-просвітніх, громадських, мистецьких груп, а також музичних «лідерів» таких груп, які нерідко творять не заради професійно-музичного інтересу, а саме виходячи з потреби колективного чи сольного музикування, зі специфіки, можливостей та художніх смаків конкретного виконавського середовища.

Прагнення до освоєння побутових ситуацій привело до пожвавлення народних традицій у лемківських самодіяльних колективах фольклорного плану, які почали виявляти себе в другій пол. ХХ ст. Активізувалась діяльність автентичних фольклорних ансамблів, але на новому культурно-психологічному і соціально-економічному ґрунті. Принципом роботи аматорських хорових колективів найчастіше є не відтворення автентичного звучання фольклору, а його стилізація, що не завжди зберігає якість оригіналу і глибоке розуміння духу народної лемківської пісні. Діяльність таких хорів репрезентує т. зв. «художню самодіяльність». З плином часу в таких колективах з'явилися нові тенденції щодо відтворення фольклору. Помітна своєрідна зворотність процесу: від стилізованих форм – до автентичного виконавства, коли учасники хору є носіями усної традиції [26].

Вокальне мистецтво сьогодення художньо, емоційно насичене. На радіо, телебаченні створюються проекти, які мають на меті провести паралель між минулим і теперішнім із застосуванням вокального народного мистецтва. Зокрема, у телепередачі «Фольк-мюзік» той самий

зразок народної вокальної творчості звучить у автентичному виконанні, а потім – у сучасному аранжуванні та виконанні колективів, що передають різні жанри.

У наш час відбулися помітні зміни в самій структурі лемківської фольклорної традиції. За останнє півстоліття посилено виходить з активного побутування і звужує своє функціонування обрядова народна поезія як елемент обряду. З необрядового репертуару зникають пісні, породжені минулими болочими явищами суспільного і родинного життя. Зі сценічного репертуару випадають, на превеликий жаль, глибинні пласти фольклору (наприклад, пастуший, вівчарський репертуар та ін.). Натомість створюються або приходять з позарегіонального, особливо загальноукраїнського, репертуару нові пісні, у чому, власне, і проявлюється своєрідний пісенний симбіоз, збагачення і новотворчість [24].

Відповідно до кожного музичного напрямку нині відбувається в наш час процес трансформації української, зокрема лемківської, народної пісні. Часто досить важко знайти спільні риси між композицією, що зазнала змін, та першоджерелом. Розглядаючи трансформацію лемківських пісень, слід звернути увагу на вокальні виконавські манери, які впливатимуть на зміну характеру музики народної пісні. З використанням академічної виконавської вокальної манери, народна пісня сприймається як витончений витвір мистецтва, а в народній виконавській манері вона набуватиме відкритого вольового характеру звучання. Естрадна вокальна виконавська манера здатна перетворити пісенні зразки на танцювальну або ліричну композицію, залежно від стилю аранжування.

Асиміляція лемківської пісенної культури є наслідком загальних тенденцій, які характеризують позицію української культури щодо традиційного регіонального виконавства. Актуалізація питання збереження національної ідентичності в умовах процесів глобалізації зумовлює необхідність осмислення суті національного світогляду. Зміна ознак народної пісенності визначає її функціонування як синкретичного явища культури, збереження механізмів трансляції, неможливих без народнопісенної виконавської традиції [12].

Мешканцям зелених Бескидів було втрачено рідну землю, середовище багатівкового проживання, історичні пам'ятки культури, промисли, саморобний одяг тощо. «<...> Особливо несприятливим для продовження розвитку фольклорної традиції лемків було їх хаотичне розселення на західних землях післявоєнної Польщі, що разом із штучним нагнітанням антиукраїнських настроїв польського середовища було розраховане на швидку асиміляцію» [15; 214]. Було прагнення знищити лемківський фольклор на громадському рівні і звузити його до побутової сфери. На жаль, таке спрощення традиційного фольклору лемків характерне і в наш час.

Проголошення державної незалежності України дало відчутний поштовх духовному відродженню та популяризації культури лемків-переселенців, що проживають на території Західної України. Це сприяло їх національно-культурному відродженню. Саме багатство пісенного фольклору відіграє важливу роль, сприяючи самоідентифікаційному ствердженню. Спів лемків – етнографічної гілки українського народу – динамічний, виразний, емоційний, щирий, має ознаки низинного та частково верховинського співу Західної України з досить чіткою артикуляцією слів у зв'язку з пануючим речитативом, одноголоссям, має «висвітлений» мажорний характер... У піснях мажорні лади домінують над мінорними, на відміну від інших локальних стилів України. Сьогодні велика кількість виконавців, колективів, ансамблів включають до свого репертуару лемківську пісенну спадщину.

Спільний етнографічний кордон між українським та словацьким населенням в районі Закарпаття і Пряшівщини сприяв культурним, економічним та фольклорним зв'язкам між ними. Словаки і українці Пряшівщини, Закарпаття та Галицької Лемківщини практично не відчували різниці ні в розмові, ні у піснях. Процес асиміляції русинів-українців призводить до втрати самобутньої говірки, культури та фольклору загалом [26].

У народнопісенному виконавстві сьогодення вокальні ансамблі функціонують за організаційно-структурними, регіональними, стильовими і місцевими особливостями, які розрізняють за такими ознаками: 1) фольклорні (автентичні) ансамблі (співочі гурти), учасниками яких носії співочих традицій (територіальних, місцевих, регіональних); 2) вторинні фольклорні ансамблі – ті, які реконструюють виконання записів пісенного фольклору і поділяються на: науково-етнографічні, професійні, дитячі фольклорні ансамблі та аматорські. Фольклорні ансамблі – це ті, які виконують народні пісні відповідно до манери і виконавського стилю місцевої усної традиції, а головною ознакою їх є автентичність. Функціонують такі ансамблі переважно у сільській місцевості, успадковуючи пісенну культуру предків [21].

На думку Є. Єфремова, вторинний фольклорний колектив складається, переважно, з людей, далеких у побуті від фольклорних джерел, але прагне наслідувати в своїй роботі традиції первинного фольклорного середовища [10]. Серед них вагоме місце займають науково-етнографічні фольклорні ансамблі, що поділяються на вокальні, етнохореологічні (за Є. Єфремовим) колективи мішаного типу, що охоплюють у своїй практиці фольклорні жанри. Зазвичай, такі колективи створюються на базі

музичних навчальних закладів, наукових інституціях, культурологічних центрах за участю обдарованих від природи виконавців-аматорів. Їх діяльність має науковий характер.

Вокальні ансамблі моделюють переважно акапельний (без інструментального супроводу) спів обраної ними виконавської фольклорної (переважно регіональної) традиції. Їхня діяльність спочатку носить експедиційний характер (збирання, архівування), подальше вивчення й освоєння особливостей співу (місцевих, регіональних, територіальних) і, як результат, відтворення фольклорних зразків у максимально наближеній до оригіналу манері виконання. Керівником такого колективу найчастіше стає професійний фольклорист, який володіє теорією фольклору і методикою засвоєння народних співочих стилів [7; 210]. Поширеною формою виконавства є репрезентація народної пісенності у формі концертного виконавства на різноманітних фестивалях, та видання аудіо записів.

У репертуарі сучасних вокально-інструментальних ансамблів є народні пісні з інструментальним супроводом, які часто доповнюються танцем. В основі інструментального супроводу – троїсті музики. За словами Ю. Чурко, в період ХХІ ст. побутують дві форми народної хореографії: в народному природному середовищі (автентичному) та сценічному. Етнографічні колективи складаються з традиційних носіїв, які інтерпретують місцевий фольклор. Також побутують аматорські колективи, діяльність яких скеровується керівником-професіоналом і репрезентується на сцені. Професійні ансамблі танцю, які відтворюють місцеві і регіональні танцювальні стилі. Слід наголосити, що у танцювальному виконавстві поширенішим способом використання фольклорних зразків є: обробка (інтерпретація) танцю, використання новітніх засобів виразності (ускладнення малюнку, технічних прийомів, експресивна динамізація, розробка нової драматургії, зокрема сюжетного типу, введення режисури, аранжування музичного супроводу [21].

В Україні, Польщі та Словаччині у мистецькому функціонують ансамблі народної музики і танцю, які включають різні виконавські фольклорні жанри, а саме: танець, гуртову пісню, народні інструменти, народні костюми, сольний спів, масові сцени, художнє слово, атрибутику, театральні форми. Такі мистецькі колективи є суто сценічні, тяжіють до видовищності та ефектності. На думку І. Павленка, керуючись вимогами сценічного ефекту (популярні твори, контрастність сценічного втілення, що нівелює автентичний оригінал), вибудовують свій репертуар із фольклорних джерел різних традицій професійні ансамблі народної музики. Дослідник зазначає, що професійні артисти бездоганно володіють технікою гри на народних музичних інструментах, маючи належну вокальну підготовку, відповідний артистизм, однак їхнє виконавство часто є уніфіковане і неідентичне щодо традиції, інколи позначається штучністю репертуару, інтерпретації, що веде до виконавського фольклоризму [21].

Сьогодні на фольклорних фестивалях, окрім автентичного фольклору, широко представлено жанри та різновиди, які опрацьовані аматорами в хореографічних, інструментальних, хорових, театралізованих та вокальних композиціях, із перевагою фольклорної першооснови. У концертних програмах таких імпрез звучать твори, які є зразками фольклоризму («вторинного фольклоризму» С. Грица), тобто композиторські опрацювання лемківських, русинських народних пісень, хореографічні та театралізовані постановки, аранжування інструментальних та хорових творів тощо.

В умовах сучасного фольклористичного руху популяризується виконання народних обрядових дійств молодіжними, дитячими та мішаними фольклорно-етнографічними колективами: календарних обрядів (особливо різдвяно-новорічних), дитячих і підліткових обрядових та ігрових форм (зустріч з весною, колядування, дитячі щедрування, віншування), а також сімейної обрядовості (фрагменти хрестин, весілля); репрезентація в театралізованих формах звичаїв молодіжних зібрань (вечорниці, досвітки, забави, ігри) та ін.

Найпоширенішими та найпопулярнішими формами музикування в сучасному народнопісенному виконавстві лемків та русинів-українців Карпатського регіону є аматорські вокальні ансамблі та хорові колективи. Саме ця категорія відображає найрізноманітнішу картину співу в різних манерах. Вони не є носіями фольклорних традицій. Характерним, перш за все, для них є стилізація, яка стосується співу, сценічного костюму, складу учасників, використання народного музичного інструментарію для супроводу, інколи не типових для фольклорної традиції [26].

Слід констатувати, що в наш час у музичному фольклорі в обробках народних пісень присутні принципи їх естетичної стилізації, новітньої інтерпретації із застосуванням сучасних технічних засобів озвучування і тембральних барв, способів звукоутворення, комп'ютерної технології, використання сучасних хореографічних елементів, світлових ефектів тощо. Тому народна пісня трансформується у нові, естрадні форми виконавства з використанням сучасної драматургії сценічного втілення.

Розкриття питання трансформації української музичної фольклорної традиції Карпатського регіону в умовах етнокультурного пограниччя стало надзвичайно актуальним в сучасний період. В останні десятиліття функціонування музичного фольклору лемків та русинів-українців в умовах

іноетнічного середовища, зокрема Польщі, Східної Словаччини, особливо, коли мистецтво стало висвітлюватися як інтегральна компонента не лише зарубіжних культур, а й передусім культури національної, розгляд музичної фольклорної традиції є надзвичайно актуальним.

Наслідки міжетнічних контактів в українському фольклорі Карпат найбільше помітні в пісенності Лемківщини, в словацькому – Спишу (Східна Словаччина), на території Польщі – у Подгалю, Шльонску. У цій зоні побутує, за висловом С. Грици велика кількість пісенних парадигм, варіанти яких а) тотожні за текстами та силабічною формою вірша; б) тотожні з боку тексту або мелодії. Якщо у музичному фольклорі українсько-білоруського пограниччя спостерігається більш-менш рівномірна кількість спільних пісенних парадигм у жанрах поза обрядовою та календарно-обрядовою пісенності, то у Карпатському пограниччі така спільність має місце переважно в нових нашаруваннях позаобрядової творчості: баладах про кохання («Зродилися терки», «Ой орле, орле», «Нашто, дівча, зьвендало», «Фраїру, фраїру», «Пришов би я до вас», «Ходит мила, ручки заламує», «Червена калина», «Повідж же мі», «Ой ти, козаче» та ін.), жовнірських («В неділеньку ясне сонце сходить», «А хто хоче войну знати», «Там в Горлицях», «Сянічка косарня», «Як я на войну рукував», «В Бардийови на месце», «Чом дуб не зелений», «Бив я там на ринку», «Чорна хмара наступає», «Там на горі два явори», «Жеби-м не бив хлопцем», «Першого вересня» та ін.), заробітчанських (емігрантських) («Полетів би-м на край світа», «У тій Америці сипана дражочка», «Буд здрава, землице», «Коли я шя зберал», «пишла би я, пишла», «Подме, хлопці, подме до той Гамерички» та ін.). За словами Софії Грици, міжетнічні пісенні парадигми можуть функціонувати у двох-трьох і більше кількості мовних версій, а рівень їх спорідненості визначається завдяки мовній спорідненості. Мова як фактор особливо важливий для здійснення механізмів зв'язку народної поезії та появи різномовних пісенних паралелей, бо слово та його силабічна структура диктують поетичну, частково й музичну форму пісні [7].

Досліджуючи фольклорну традицію лемків України, Польщі та русинів-українців Східної Словаччини слід констатувати, що сьогодні у їх середовищі функціонування музичного фольклору співіснує у двох основних напрямках, а саме: сценічного відтворення фольклорних зразків та музичного фольклоризму. Один з них – репродукування музичного фольклору «шляхом глибокого вивчення стильових особливостей традиційного виконавства, із дотриманням найважливіших критеріїв відтворення: імпровізаційності, принципів звукоутворення, фактурно-теситурних, тембровоколеристичних, звуковисотних, динамічних, темпово-агогічних засобів, мелізмування тощо» [21] або етнографічний фольклоризм (за Б. Луканюком). Інший напрям – трансформація народнопісенного виконавства в естрадно-сценічних формах, що характеризується уніфікацією стильових особливостей традиційного виконавства (зокрема у співі), з використанням сучасної сценічної драматургії, хореографічних елементів, інструментальних супроводів, які не властиві традиції, технічних засобів звукоутворення та звукопідсилення, світлових ефектів тощо, тобто аранжований фольклоризм.

За словами О. Шевчук, для наукового й аматорського фольклоризму важливого значення набула можливість популяризації етномузики. На її думку, між первинними традиціями, укоріненими на власних етнічних землях, міжнаціональні зв'язки або взагалі не виникають, або розвиваються дуже повільно, в обмежених формах (у вигляді окремих репертуарних запозичень: творів, жанрів чи словесних текстів, окремих сюжетів тощо). Натомість науково-етнографічне (вторинне) виконавство виходить на вищий ступінь соціокультурної комунікації, не обмежуючись у власних виступах територією своєї країни, чим слугує справі активної міжетнічної популяризації питомої музики. Реконструктивна діяльність, у постійному діалозі з автентикою, дає далекосяжні мистецькі результати [30].

Лемківські колядки і щедрівки якісно і кількісно є однією з найістотніших та найкраще збережених в наш час реліктових ознак цього давнього жанру української обрядової народної поезії. За словами Марії Горбаль, саме на прикладі різдвяної обрядовості лемків простежується генетична спорідненість з традиціями західнослов'янської матеріальної культури і з культурами інших контактуючих етносів карпато-балканського регіону» [6].

У наш час в середовищі лемків-переселенців значну частину становлять пісні літературного походження та авторські пісні. У стильових ознаках як лемківського, так і русинського музичного діалекту виділяються дві групи діалектно-стильових відмінностей: орнаментальні та композиційно-структурні як специфічні риси усної словесності [24]. До першої групи належать артикуляційний спосіб виголошення словесно-мовного тексту, який включає особливості звукоджерела (голосу, інструмента), агогічні особливості виконавця, носія інформації – трансфера. До другої – належать логіко-композиційні, що є базовою основою для орнаментальної надбудови. Всі вони в сумі є відображенням модусу мислення середовища і найкраще втілюються на прикладі порівняння різнотериторіальних варіантів однієї пісенної парадигми [7].

У культурній спадщині українців Карпат особливе місце належить календарним звичаям і обрядам,

народним святкам. В умовах прискореної урбанізації, нівелювання, уніфікації, поширення «масової культури» (за А. Гоцалюк) науковий інтерес до традиційної культури з метою збереження духовних цінностей, особливо стає все більш актуальним. Збереження духовності будь-якого етносу та його кращих традицій – це не лише дбайливе ставлення до витоків культури, але й турбота про її розвиток у сьогоденні та майбутнє кожного народу. Обряди родового суспільства виконують одну функцію – збереження роду. Для виживання та самозбереження протягом століть створювались традиції та правила поведінки – норми поведінки і системи заборон (табу). Традиція надавала впевненості та стійкості. Кожен член етносу жив відповідно до моральної норми «будь таким, яким ти маєш бути», дотримуйся традицій. Обряд має характерні риси «обряду-дійства», в основу якого входить: 1) усний спосіб трансляції культурних форм; 2) масовість (для завершення обряду повинен зібратися весь етнос, плем'я, колектив; 3) синкретизм діяльності та спілкування, словесної, образотворчої, ритмічної мов; 4) слабка диференціація на «виробників інформації» та її «споживачів» [20].

У календарній обрядовості відображено етнічне, історико-культурне, соціальне життя народу на різних етапах розвитку. Вони були і є невід'ємною частиною культурно-побутового життя мешканців різних країн та пограниччя. Родильна обрядовість лемків та русинів Карпат становить багатогранну систему вірувань та звичаїв, де раціональне переплелось із магічним та релігійно-християнським. До наших днів не втратили свого народного характеру гарні побажання батькам народженої дитини, самому малюкові, хресним батькам та іншим. Процедура хрещення дитини зведена в наш час переважно до церковної традиції [26].

На початку ХХІ ст. святково-обрядова культура українців, зокрема лемків, зазнала процесів трансформації. Відбулося чимало змін. Скоротилась тривалість весілля, у зв'язку з чим стала спрощеною сама структурна цілісність обрядів. Весілля перетворилось на звичайні гостини, які відбуваються після церковного шлюбу. Послабились своєрідні магічні і правові функції весілля; вийшли з побуту ритуальні атрибути та традиційний народний весільний одяг. Змінився музичний супровід обряду, а разом з ним зникли давні обрядові пісні й танці, які за словами Катерини Чаплик, на початку ХХІ ст. здебільшого втрачають часову та просторову прикріпленість, регламентованість, зазнають скорочення, відходять на периферію сфери побутування, у забуття [27].

Трансформаційні тенденції у розвитку сучасної весільної обрядовості лемків-переселенців на території Західної України, які не мають нічого спільного з етнічною традицією. Це, наприклад, виготовлення весільного букета, який наречений дарує нареченій, а вона при закінченні весілля викидає його серед молодих дівчат. Вони ловлять букет молодої, бо в такий спосіб сподіваються швидко вийти заміж; знімання у молодої підв'язок для панчів, щоб кинути їх у коло молодих хлопців; викрадення взуття з ноги нареченої та ін. На жаль, ладкання на початку ХХІ ст. швидко виходять із репертуару сучасних лемківських співаків, тому їх фіксація в автентичному виконанні є рідкісним явищем для збирач а. Під впливом міграційних процесів та поширення багатьох різних форм сучасних обрядових послуг структурна цілісність весільного обряду в Україні значно змінилась.

Складним багатогранним ритуально-світоглядним комплексом є похоронна обрядовість лемків, в якій використовувались традиційні голосіння («йойкання»). Серед характерних рис цього жанру слід назвати: вільну речитативну форму, мінливий віршований склад, довільні мотиви вислову жалю за померлим, обов'язкове його возвеличення при характеристиці життя, заклики-прохання повернення померлого до родини тощо [6].

Однак, після депортації обряд похоронів у лемківському середовищі на території України зазнав невеликих змін тому, що перебував у компетенції Церкви. Помітно скоротилася обрядовість підготовки померлого до покладання у труну. Зберігся звичай кладення в домовину невеличкої ікони, дрібних грошей, предметів, якими користувався покійний. Щоправда, у радянський період не відбувалося традиційних проведів покійного з церковними атрибутами (хоругвами) та священником з хати на цвинтар. Частково стає відсутнім звичай масової участі людей перебувати при покійнику протягом ночі з давніми традиційними забавами «залякування злих сил». У наш час прилучення Церкви до похоронної обрядовості значною мірою зберігає свою традиційність.

Отже, етнокультурний досвід українців, виконуючи свої важливі пізнавальні, виховні, соціалізуючі функції в процесі історичного розвитку безумовно зазнає змін, однак етнофонд культури продовжує жити у духовній культурі сьогодення. Музична фольклорна традиція, яка ще до недавнього часу збереглася в народній пам'яті, є однією з найдавніших форм духовної культури русинів-українців та лемків Карпатського регіону.

Календарні обряди та звичаї становлять одну з найважливіших частин традиційно-побутової культури мешканців Бескидів протягом року. Зокрема, на території Пряшівщини звичаї та обряди українців регулювались також літургійним циклом греко-католицької та православної церкви, які,

дотримуючись старого юліанського стилю до 1989 р. В окремих селах, за висловом Й. Вархола, календар народних свят був спільним. Саме обряди, ритуали і свята, пов'язані з низкою народних вірувань, магічних дій, повір'їв, є найважливішими складовими компонентами народної духовної культури [3]. Фольклорист Йосиф Вархол слушно зауважує, що у календарних та сімейних звичаях та обрядах в набагато більшій мірі, ніж в інших областях Словаччини, Північно-Східної Словаччини, внаслідок її культурної та економічної відсталості та ізольованості від більш розвинутих господарських та культурних центрів, найдовше зберегла значну кількість традиційних, а в багатьох випадках навіть архаїчних проявів духовної та матеріальної культури, які своїм корінням сягають глибокої давнини. Культурна спадщина українців Північно-Східної Словаччини, які історично склались на основі людських відносин, звичаїв, обрядових дій та важливих подій у житті людини, має свою неповторну специфіку та переконливим доказом складника загальноукраїнської духовної культури [3; 217.]

Безперечно, зміни в обрядовості мешканців Карпатського регіону та розмивання сакрального навантаження в обрядодіях Різдва, Маланки, Водохреща відбулися через історичні обставини, а також під тиском змін у способі життя людини, під впливом прискореної урбанізації та соціально-економічних чинників, що характерно для більшості народів світу.

У II пол. XX ст. – початку XXI ст. обрядові дійства лемків та русинів часто спрощуються, нівелюються, втрачають свій первинний зміст, зокрема на території України, набувають загальноукраїнських рис функціонування. Однак, найбільш стійко побутують такі компоненти зимових свят українців Карпатського регіону як колядування, рядження, новорічне посипання зерном, святвечорові страви і вірування, пов'язані з Різдом, сподівання на кращу долю та добробут.

Слід зазначити, що після проголошення у 1991 році незалежності України відійшли у минуле переслідування та заборони традиційних свят українців. Поряд з відродженням традицій відбуваються подальші процеси трансформації у побутуванні народних свят, поволі повертається первинний дух культу роду, сім'ї, господарства, культу прашурів, шанування гостей та родини. У процесах трансформації форм побутування народного інструментального, вокального мистецтва та танцювальної культури й обрядовості, а також взаємодії пісенної традиції і новотворчості, зокрема пов'язаної із впливом ословачення сучасної культури русинів-українців, виявлено, що: а) в місцеве русинське піснетворення влітаються цілі образно-поетичні кліше, взяті зі словацького фольклору; б) все, що є особливим у змісті і формі як лемківського, так і русинського фольклорів, не відділяє їх від загального масиву традиційної музично-пісенної та усної словесності українського народу, не виокремлює їх, а, навпаки, доповнює, збагачує цей масив неповторними елементами і рисами, є переконливим підтвердженням цілісності загальноукраїнської фольклорної традиції [26].

Самовдосконалюючись та пристосовуючись до нових форм побутування, вокальна, інструментальна та танцювальна культура русинів-українців Східної Словаччини у сучасному суспільному житті значною мірою є складовою мистецького процесу у наш час. Саме пісенний фольклор був і залишається до сьогодні для них міцним каталізатором та важливим чинником самоідентифікації. У період сьогодення трансформуючись та пристосовуючись до нових форм побутування пісенна культура мешканців в середовищі етнокультурного пограниччя зберігає за собою функцію особливої складової мистецького процесу.

Попри численні нашарування, лемківський музично-мовний діалект характеризується певним ступенем консерватизму і водночас відкритістю до новацій. В наш час розвивається процес скорочення словесного тексту та випущення його окремих деталей, оскільки твори виконуються здебільшого з пам'яті, а не на основі фіксованих джерел. Осучаснення мови лемківських пісенних зразків розвивалось і в повоєнний період. Це період освоєння депортованих лемків як етнографічної групи українців в новому соціокультурному середовищі серед українського населення [26].

У стильових ознаках русинського музичного діалекту виділяються дві групи діалектно-стильових відмінностей: орнаментальні та композиційно-структурні як специфічні риси усної словесності. У післявоєнний період зроблено чимало на ниві збирання, видання та популяризації духовної культури русинів-українців Чехії і Словаччини. Розглядаючи культурні традиції русинів-українців Східної Словаччини, спостерігаємо не лише інновації, але й певним чином «генетичну безперервність» (за висловом С. Грици), яка веде до оновлення фольклорних пластів, зокрема пісенних. Ці та інші аспекти вивчення музично-пісенної культури русинів-українців пов'язуються насамперед із питанням збереження локальних відмінностей у культурі етносів. Самовдосконалюючись та пристосовуючись до нових форм побутування, народно-пісенна культура русинів-українців у сучасному суспільному житті зберігає за собою функцію характерної складової мистецького процесу [26].

Висновки. Таким чином, підсумовуючи, варто наголосити, що у різні періоди фольклор – значима

складова традиційної культури – поставав духовним містком між минулим і сьогоденням, дієвим орієнтиром у майбутнє і тому може трактуватися як об'єктивний критерій культурної ідентичності, визначальна форма етнічної свідомості. Протягом десятиріч ХХ століття взаємозв'язок з усною народною творчістю допомагав лемкам-переселенцям України, лемкам Польщі та русинам-українцям Східної Словаччини черпати сили для протистояння полонізації, словакізації, русифікації, збереженню етнічної ідентичності та етнокультурної єдності з українським народом. В сучасний період це населення, яке століттями становило одне ціле, розбите на групи: карпаторусинів, русинів-українців, лемків і словаків. Остання група постійно збільшується за рахунок двох перших. Якщо такий процес асиміляції набере ще більше обертів, то у майбутньому вони зовсім зникнуть із статистичних оглядів.

В лемківському середовищі у період початку ХХІ століття створюється чимало пісень-новотворів патріотичного спрямування. Календарні та родинно-обрядові пісні, що становили значну частину пісенної спадщини лемків, на жаль, відходять на периферію сфери побутування, скорочуються, трансформуються. Протягом останніх десятиріч у середовищі лемків-переселенців активно побутують соціально-побутові, родинно-побутові та жартівливі пісні.

Перспективи подальших досліджень. Фольклорна традиція лемків і русинів Карпатського регіону охоплює широку жанрову палітру необрядових та обрядових зразків, які у ХХІ столітті, на жаль, поступово втрачають природне середовище функціонування через історичні події двох світових воєн, зміни на політичній мапі Європи, процеси насильного переселення, еміграції та асиміляції. Однак, натомість як прояв колективної пам'яті, відбувається процес регенерації окремих жанрів фольклору, відродження народного музичного інструментарію, трансформаційних процесів фольклору, появи нових форм його репрезентації у народному (аматорському) та професійному музикуванні. Популярні лемківські співанки звучать на концертних сценах у сучасних авторських гармонізаціях, авторських стильових обробках та аранжуваннях. Репрезентація фольклорних творів у сценічному виконавстві вимагає більш глибокого проникнення в історичний підтекст давніх пісенних традицій, з урахуванням психологічних установок слухача та викликів сьогодення, що й спонукає до наступних розвідок у цій сфері.

Список використаної літератури та джерел

1. Байко М. Антологія лемківської пісні. Львів : Афіша, 2005. 496 с.
2. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в музиці та її роль у сучасному культурному просторі. *Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. Вісник ХДАДМ*. Харків, 2014. № 3. С. 68.
3. Вархол Й. Календарна та сімейна обрядовість українців Словаччини: монографія. Київ : ІМФЕ, 2019. 265 с.
4. Вахніна Л. Сучасна модель ідентичності народної культури слов'ян в європейському контексті. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. 2010. Вип. 1. С. 286.
5. Гойсак В. Мовна картина світу, відображена в народних колядках з Лемківщини. Горлиці, 2010. 288 с.
6. Горбаль М. Різдво на Лемківщині: Фольклорно-етнографічний зб. Львів, 2004. 215 с.
7. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції: *Етномузикознавчі розвідки*. Київ – Тернопіль : Астон, 2002. С. 27.
8. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль : АСТОН, 2000. 228 с.
9. Єфремова Л. Наспіві українських весільних пісень. Київ : Наук. думка, 2006. С. 15.
10. Єфремов Є. В. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 3-16.
11. Соболевський М. Лемківські співанки. Київ : Муз. Україна, 1967. С. 371.
12. Карчова Ю. І. Народнопісенна виконавська традиція в контексті української фольклористики ХІХ – ХХ ст. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2013. Вип. 43. С. 193-203.
13. Кирчів Р. Ф. Із фольклорних регіонів України: [Нариси й статті]. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. С. 13.
14. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2010. 536 с.
15. Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження. Духовна культура / ред. С. Павлюк. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. Т. 2. С. 214.
16. Лемківське весілля у записах ХІХ – початку ХХ століття / упоряд. О. Маслей, В. Пилипович. Горлиці, Drukarnia «Kwadrat» Nowz Sacz. 224 s.
17. Мадзік І., Максимович В. Лемківське весілля. Криниця : «Наша Загорода», 2002. 205 с.
18. Мушинка М. З глибини віків: антологія усної народної творчості українців Східної Словаччини. Пряшів : Словацьке пед. вид-во в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві. 1967. 395 с.
19. Мушинка М. Голоси предків. Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Прешов: Центр антропологічних досліджень, Громадське об'єднання ДІВА. 2002. 256 с.
20. Нікішенко Ю. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології. *Наук. зап.* Т. 24. Теорія та історія культури. 2004. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8253/Nikishenko_Poniattia_etnichna_kultura.pdf
21. Павленко І. Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*. 2013. №4 (112). С. 725. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf>
22. Панцьо С., Вакарюк Л., Лісняк Н. Мовосвіт лемківської пісні. Монографія. Тернопіль : Джура, 2021. 624 с.

23. Саварин Т. Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті: автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.07 «Фольклористика». Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 27 с.
24. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (XX–XXI ст.): монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 328 с.
25. Фабрика-Процька О. Специфіка презентацій народного музичного мистецтва на фольклорних фестивалях українського західного пограниччя. *Народознавчі зошити*. № 1 (145). Львів, 2019. С. 213.
26. Фабрика-Процька О. Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т імені В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с., 24 іл.
27. Чаплик К. С. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західну Україну (повоєнний період): дис. канд. миств., спец. «Музичне мистецтво» 17. 00. 03. Київ, 2010. 191 с.
28. Чаплик К. Екзистенція лемківських переселенців в умовах сучасної України: монографія. Київ : Вид. дім Д. Бураго, 2013. 244 с.
29. Шмайда М. А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини. Братислава; Пряшів, 1992. 52 с.
30. Шевчук О. Матеріали до дослідження польсько-українських зв'язків (фольклористика, етномузикологія). Розділ I. Міжетнічні культурні та наукові контакти. *Проблеми етномузикології*. 2018. Вип. 13. С. 7-57.
31. Wawolak B. Lemkowskie wesele w Swiatkowej Wielkiej. Wydawnictwo ZYZNOWSKI. Swiatkowa Wielka, 2019. 540 s.
32. Golka M. Pogranicza – Transgraniczność – transkulturowość. Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Kontynuacje / Pod red. L.Gołdyki. Zielona Góra: Lubuskie Towarzystwo Naukowe, 1999. S.13-26.
33. Pecuch M. Tozsamosc kulturowa lemkow w zachodniej Polsce I na Ukrainie. Studium porownawcze. Gorzow WLKP, 2009. С. 115.
34. Szczepański M. Na peryferiach systemu światowego? Socjologiczna refleksja wokół miejsca pogranicza kulturowego w układzie globalnym. Pogranicza etniczne w Europie. Harmonia i konflikty. Pod red. K.Krzysztofka, A.Sadowskiego. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2001. S. 35-49.

Reference

1. Bayko M. Antolohiya lemktivskoyi pisni. Lviv: Afisha, 2005. 496 p.
2. Breslavets H. M. Rekonstruktsiia folklornoho tekstu v muzytsi ta yii rol u suchasnomu kulturnomu prostori. Mystetstvo v mizhdystsyplinarnykh doslidzhenniakh. Visnyk KhDADM. Kharkiv, 2014. № 3. S. 68.
3. Varkhol Y. Kalendarsna ta simeina obriadovist ukraintiv Slovachchyny: monohrafiia. Kyiv, vydavnytstvo IMFE, 2019. 265 с.
4. Vakhnina L. Suchasna model identychnosti narodnoi kultury sloviaan v yevropeiskomu konteksti. Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. 2010. Vypusk 1. S. 286.
5. Hoisak V. Movna kartyna svitu, vidobrazhena v narodnykh koliadkakh z Lemkivshchyny. Horlytsi, 2010. 288 s.
6. Horbal M. Rizdvo na Lemkivshchyni: Folklorno-etnohrafichnyi zbirnyk, Lviv, 2004. 215 s.
7. Hrytsa S. Transmissiia folklornoi tradytsii: Etnomuzykoznavchi rozvidky. Kyiv – Ternopil. Aston, 2002. S. 27.
8. Hrytsa S. Folklor u prostori ta chasi: vybrani statii. Ternopil: ASTON, 2000. 228 s.
9. Iefremova L. Naspivy ukrainskykh vesilnykh pisen. Kyiv: Nauk. dumka, 2006. S. 15.
10. Iefremov Ye. V. Doslidzhennia lokalnoi narodnypisnoi tradytsii yak osnova diialnosti vtorynnoho folklornoho ansambliu. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1989. Vyp. 24. S. 3-16.
11. Sobolevskyi M. Lemkivski spivanky. Kyiv, Muzychna Ukraina, 1967. S. 371.
12. Karchova Yu. I. Narodnypisenna vykonavska tradytsiia v konteksti ukrainskoi folklorystyky KhIKh – KhKh st. Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr. Kharkiv, KhDAK, 2013. Vyp. 43. S. 193-203.
13. Kyrchiv R. F. Iz folklornykh rehioniv Ukrainy: [Narysy y statii]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2002. S. 13.
14. Kyrchiv R. Dvadsiate stolittia v ukraïnskomy folklori. Lviv: In-t narodoznavstva NAN Ukrainy, 2010. 536 s.
15. Lemkivshchyna. Istoryko-etnohrafichne doslidzhennia. Dukhovna kultura / red. S. Pavliuk. Lviv, Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2002. T. 2. S. 214.
16. Lemkivske vesillia u zapysakh KhIKh – pochatku KhKh stolittia / uporiad. O. Maslei, V. Pylypovych. Horlytsi, Drukarnia «Kwadrat» Nowz Sacz. 224 s.
17. Madzik I., Maksymovych V. Lemkivske vesilia. Krynycia, «Nasha Zahoroda», 2002. 205 s.
18. Mushynka M. Z hlybyny vikiv: antolohiia usnoi narodnoi tvorchoosti ukraintiv Skhidnoi Slovachchyny. Priashiv, Slovatske pedahohichne vydavnytstvo v Bratislavi. Viddil ukraïnskoi literatury v Priashevi. 1967. 395 с.
19. Mushynka M. Holosy predkiv. Zvukovi zapysy folkloru Zakarpattia iz arkhivu Ivana Pankevycha (1929, 1935). Preshov: Tsentr antropohichnykh doslidzhen, Hromadske obiednannia DIVA. 2002. 256 s.
20. Nikishenko Yu. Poniattia «etnichna kultura» i «tradytsiina kultura» v etnokulturolohii. Naukovi zapysky. Tom 24. Teoriia ta istoriia kultury. 2004. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8253/Nikishenko_Poniattia_etnichna_kultura.pdf
21. Pavlenko I. Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti). Narodoznavchi zoshyty. 2013. №4 (112). S. 725. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf> (data zvernennia: 07.09.2017)

22. Pantso S., Vakariuk L., Lisniak N. Movosvit lemkiwskoi pisni. Monohrafiia. Ternopil: Dzhura, 2021. 624 s.
23. Savaryn T. Lemkiwski wesilni obriadowi pisni v mizhetnichnomu konteksti: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 10.01.07 «Folklorystyka». Lviv: LNU im. Ivana Franka, 2003. 27 s.
24. Fabryka-Prottska O. Pisenna kultura lemkiw Ukrainy (KhKh–KhKhI st.): monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria, 2013. 328 s.
25. Fabryka-Prottska O. Spetsyfika prezentatsii narodnoho muzychnoho mystetstva na folklornykh festyvaliakh ukrainskoho zakhidnoho pohranychchia. Narodoznavchi zoshyty. №1 (145) Lviv, 2019. S. 213.
26. Fabryka-Prottska O.R. Narodna muzychna kultura lemkiw i rusyniv Karpatskoho rehionu: tradytsiia, transformatsiia, identyfikatsiia. Monohrafiia; DVNZ «Prykarp. nats. un-t imeni V. Stefanyka». Ivano-Frankivsk: Suprun V. P., 2020. 496 s., 24 il.
27. Chaplyk K. S. Transformatsiia pisennoho folkloru lemkiwskykh pereselentsiv u Zakhidnu Ukrainu (povoiennyi period): dys. kandydata myst-va: spets. Muzychne mystetstvo 17. 00. 03. Kyiv, 2010. 191 s.
28. Chaplyk K. Ekzytentsiia lemkiwskykh pereselentsiv v umovakh suchasnoi Ukrainy: monohrafiia. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho, 2013. 244 c.
29. Shmaida M. A ishi vam vinchuiu. Kalendarna obriadowist rusyniv-ukraintsiv Chekho-Slovachchyny. Bratyslava; Priashiv, 1992. 52 s.
30. Shevchuk O. Materialy do doslidzhennia polsko-ukrainskykh zviazkiv (folklorystyka, etnomuzykoloheiia). Rozdil I. Mizhetnichni kulturni ta naukovi kontakty. Problemy etnomuzykoloheii. 2018. Vyp. 13 S. 7-57.
31. Bawolak B. Lemkowskie wesele w Swiatkowej Wielkiej. Wydawnictwo ZYZNOWSKI. Swiatkowa Wielka, 2019. 540 s.
32. Golka M. Pogranicza – Transgraniczność – transkulturowość. Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Kontynuacje / Pod red. L.Gołdyki. Zielona Góra: Lubuskie Towarzystwo Naukowe, 1999. S.13-26.
33. Pecuch M. Tozsamosc kulturowa lemkiw w zachodniej Polsce I na Ukrainie. Studium porownawcze. Gorzow WLKP, 2009. S. 115.
34. Szczepański M. Na peryferiach systemu światowego? Socjologiczna refleksja wokół miejsca pogranicza kulturowego w układzie globalnym. Pogranicza etniczne w Europie. Harmonia i konflikty. Pod red. K.Krzysztofka, A.Sadowskiego. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2001. S. 35-49.

UDC 398:784.4(292.452:477.8)J159.923.2-044.922

TRANSMISSION AND TRANSFORMATION OF THE SONG FOLKLORE TRADITION OF THE CARPATHIAN REGION IN THE ENVIRONMENT OF THE ETHNO-CULTURAL BORDERLAND

Fabryka-Prottska Olga – Professor, Doktor of Study of Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, (Ivano-Frankivsk, Ukraine), Presov University in Presov, (Slovak Republic)

The purpose of this article is to characterize the specifics of the revival, preservation, transformation, and transmission of the functioning of spiritual and cultural symbols of the Ukrainian diaspora in the system of folklore tradition.

Research methodology. In the course of the study of this topic, the ethno-cultural experience of Ukrainians was revealed, which, performing important cognitive, educational, and socializing functions in the process of historical development.

Results. It has been proved that the song folklore tradition, which has been preserved in the folk memory, is one of the oldest forms of spiritual culture of Rusyns-Ukrainians and Lemkos of the Carpathian region. Today, folklore tradition is an important factor in cultural identity, a defining form of ethnic consciousness. In the first decades of the twenty-first century, the folklore tradition emerged as a permanent part of contemporary culture, in particular on the concert stage in the repertoire of artistic groups of many directions. The representation of the song folklore tradition in a transformed form can be traced on the border of Ukraine, Slovakia and Poland in the functioning of amateur and professional artistic groups, the development of the festival movement, and is evidenced by the preservation of linguistic dialects in musical genres, their popularization in compositional work and, of course, concert performance. Today, adapting to new forms of existence, song culture in the environment of the ethno-cultural borderland retains the function of a special component of the artistic process.

Novelty. The article attempts to show the processes of transmission and transformation of the Ukrainian song folklore tradition in the environment of the ethno-cultural borderland in the present period.

Practical significance. The information contained in this article will be useful to specialists in the field of art history, folklore and musicology, graduate students and students both in Ukraine and abroad, and to all those interested in the development of contemporary Ukrainian culture.

Key words: folklore, song culture, tradition, lemkos, rusyns-ukrainians, ethno-cultural borderland, regionality, identity.

Надійшла до редакції 15.10.2024 р.

**Розділ IX. КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ВОЛИНЯН У ДІАСПОРІ ТА РЕГІОНІ:
ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ОКРЕМИХ СТОРІНОК**

**Part IX. PRESERVATION AND REFLECTION OF THE LOCAL HISTORY OF VOLYN IN
THE LITERATURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA**

УДК 930.1:94 (477.8)

**КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ВОЛИНЯН У ДІАСПОРІ ТА РЕГІОНІ:
ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ОКРЕМИХ СТОРІНОК**

Шворак Антоніна – здобувачка освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне.
antoninashvorak@gmail.com

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, пофесор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285312>
sergiy_vsv@ukr.net

Досліджується історико-культурна практика Волині та виявляються зусилля представників діаспори у збереженні й популяризації її культурної спадщини. Здійснивши аналіз праць українських учених, вказується на їх внесок у вивчення різних аспектів історії та культури Волині. Виявляється роль представників діаспори у розвіюванні історичних міфів та ретельному документуванні важливих визвольних подій, що слугує одним із вирішальних факторів для збереження ідентичності населення регіону. Наголошується на транснаціональному характері цих зусиль, демонструючи дух співпраці з академічними інституціями та взаємодію з дослідницькими центрами в Україні. Висвітлюється взаємозв'язок між географічною відстанню, збереженням культурної спадщини та прагненням представників діаспори підтримувати історичний зв'язок Волині як невід'ємної частини України. Наведено інформацію й про культурно-мистецьку діяльність та здобутки представників Волині в регіоні в її історичній ретроспективі.

Ключові слова: волинська спадщина, Інститут дослідів Волині, історична ідентичність, збереження культури, Товариство «Волинь», транснаціональна співпраця, українська діаспора, популяризація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Критичне осмислення національної історії, обумовлене останніми світовими подіями та війною рф в Україні, спрямовує дослідницький інтерес до з'ясування окремих сторінок наукової, організаційної та соціокультурної діяльності української діаспори, представники якої упродовж значного періоду знаходження на історичній арені намагалися зберегти та поглибити національний сегмент у науковому пошуку, зміст якого стосувався відтворення власної культурної ідентичності, очищення її від будь-яких інокультурних нашарувань. Розпорошення уродженців Волині за межами країни та подальше створення (чи відновлення) ними низки науково-просвітницьких інституцій, що функціонували свого часу на її теренах, серед яких Наукове товариство ім. Т. Шевченка, а надто, обмежуючись лише вихідцями з Волині, – Товариство «Волинь» й Інститут дослідів Волині, ставить важливу наукову проблему: розуміння їхньої ролі у збереженні культурної спадщини цього регіону та її подальшу популяризацію. Тож актуальність розвідки полягає у з'ясуванні того, як ці наукові організації з представників української діаспори сприяли створенню історичного наративу, розвінчуванню міфів та документуванню важливих історичних подій, наголошуючи на необхідності визнання їхньої наукової і культурної значущості. При цьому акцентуватиметься увага й на культурно-мистецьких здобутках, авторами яких є вихідці з Волині в різні її історичні періоди.

Огляд досліджень та публікацій. У рамках дослідження авторами здійснено аналіз праць вітчизняних науковців у сфері окресленої тематики, зокрема, розвідок Л. Баженова [1], М. Бойка, В. Ворона [2], О. Калішук, В. Дяченко [7], М. Костриці [9-12], О. Цинкаловського [14], [18-19], І. Онуфрійчука [15], В. Є. Рожка [16] та ін., зміст матеріалу яких торкається різних граней організаційної й науково-дослідної та популяризаторської діяльності представників української діаспори, спрямованої на збереження історичної пам'яті (Нагадаємо, принагідно, що у Луцьку сформовано потужний дослідницький волинознавчий осередок із місцевих краєзнавців, серед яких, крім згаданого вище В. Рожка і інших, прізвища яких згадано в тексті, назвемо й Г. Бондаренка, С. Гаврилюк, М. Кучінка, Г. Охріменка), з якими частково і співпрацювали названі особистості.

Сюди додамо й публікацію одного з авторів цього матеріалу [3], в якій наведено інформацію про праці М. Бойка, що зберігаються у бібліотеці архіву КЗ «РОКМ» РОР в окремому зібранні «Фонд М. Бойка», стосовно розмаїтій регіональній культурній (у даному випадку, літературно-критичної, економічної, бібліографічної тощо) спадщини. До цього ряду можна віднести й інші праці регіональних дослідників, де згадуються наукові здобутки М. Бойка вже на посаді керівника Інституту Дослідів Волині [5], зокрема листування з яким (на запит В. Виткалова), він мав у 2000 році. Оприлюднені за допомогою, як зазначено у супровідному листі до матеріалів, надісланих до бібліотеки КЗ «РОКМ» РОР, що зберігається в приватному архіві С. Виткалова, «зіраксу» (ксероксу – С.В.), вони певною мірою дають уявлення про широту фахової компетентності цього дослідника, а також організаційно-фінансові складнощі пошуку та видавничої праці співвітчизників за межами України. Утім підкреслюють і їх щире бажання працювати на результат. Різні за змістом, глибиною розробки обраної проблематики, вони відтворюють здобутки цього автора з опрацювання питань волинознавства, реалізації його дослідницького інтересу стосовно волинських теренів, помітно розширюючи інформацію про цю співпрацю та її конкретні форми. У роботі використано й певний обсяг джерельної бази, представлений пам'ятками сакрального мистецтва, іншими матеріалами, що нині зберігаються у музейних (архівних) установах Волині, а також інтерв'ю одного з авторів цього матеріалу з науковцями та краєзнавцями регіону, причетними до розробки окресленої проблематики.

Цей аналіз цікавий також і з точки зору того, що нинішня українська діаспора світу поступово стає англо- чи франкомовною, втрачаючи дослідницький інтерес до тих питань, які активно студіювалися та популяризувалися їх попередниками. Утім, нині у світі формується нова українська діаспора, поява якої стимульована майже тожними суспільними факторами. Тому слід очікувати появи й відповідних науково-краєзнавчих розвідок, у яких й має бути відтворена ситуація, що склалася з дослідженням окресленої проблематики, зважаючи на доступність до заборонених раніше архівних джерел, а також наявність матеріалів закордонного походження.

Метою розділу є дослідження історичного внеску членів Товариства «Волинь» й Інституту дослідів Волині у документування та поширення волинської культурної спадщини й вирішення наукової проблеми розуміння впливу діаспори на збереження культурної ідентичності. Серед основних її завдань, окрім деталізації мети – з'ясування внеску вихідців із волинських теренів у культурно-мистецьку спадщину України у різні її історичні періоди.

1.1. Наукові, організаційно-методичні та популяризаторські здобутки волинян діаспори другої половини ХХ століття

Виклад основного матеріалу. Дослідження історії регіональної спадщини Волині було б неповним без виявлення та визнання значного внеску уродженців регіону, розсіяних у діаспорі світу. Цей факт (брак різнобічної інформації про культурні здобутки), й не дає можливості для підготовки повноцінної історії вітчизняної культури, якій і нині бракує потужного корпусу документальних джерел саме з діаспори, а надто матеріалів, що висвітлюють складні періоди вітчизняної історії (20-60-ті роки ХХ століття і які перебувають за межами України), зокрема й її публіцистики, наукових здобутків, краєзнавчого сегменту, музикознавчих досліджень у персоніфікованому їх сегменті тощо, в якій також відтворено складні й почасти трагічні сторінки цієї історії, а також накопичено значний фактологічний матеріал стосовно історико-культурного розвитку цього етнорегіону. Адже протягом минулого століття десятки тисяч волинян обрали еміграцію як єдино можливий вихід із ситуації, що склалася під впливом різних факторів, серед яких соціально-економічні умови, політичні сценарії, етнічні міркування, релігійні мотиви, родинні зв'язки тощо. Ці емігранти, об'їхавши весь світ, оселившись згодом у різних містах Західної Європи, Австралії, Південної Америки, США та Канади, продовжили свою культурну діяльність.

Незважаючи на їх географічну віддаленість від батьківщини, найбільш активні та фахово обізнані уродженці Волині намагалися долучитися до вивчення історії і культури регіону. Тому у середовищі діаспори й виникло чимало краєзнавчих товариств, асоціацій та дослідницьких груп, серед яких найвідомішими були згадані вище Наукове товариство ім. Т. Шевченка, Студія пластичних мистецтв (Париж), низка науково-дослідних і науково-педагогічних установ та видавництв (понад 50) у Західній Європі, а також Товариство «Волинь» та Інститут дослідів Волині, штаб-квартира якого знаходилася у Вінніпезі (Канада), обмежуючи наш науковий пошук лише вихідцями з Волині. Ці організації відіграли ключову роль у плеканні спільного національного духу й збереженні культурної ідентичності уродженців Волині. Науковці цих товариств започаткували свого часу й унікальний видавничий проект, реалізований у середині ХХ століття в Парижі (у філії НТШ) – друк 10-ти томної енциклопедії українознавства, що також стала важливою формою національної самоідентифікації та розширення уявлення про Україну як потужну державну структуру у будь-яких напрямках її позиціонування.

Після Другої світової війни історико-краєзнавчі центри української діаспори, у т. ч. й представників Волині, сформувалися майже одночасно у великих мегаполісах, серед яких Нью-Йорк, Клівленд, Буффало, Торонто та Вінніпег, перетворившись на помітні осередки для подальшого дослідження й документування багатой культурної спадщини Волині. Зокрема відділення у Вінніпезі продемонструвало безпрецедентну активність, оскільки саме в цьому канадському місті й було скликано установчі збори організації. Під час цього зібрання, очолюваного інженером М. Бойком, досягнуто одностайного консенсусу щодо об'єднання розпорошених зусиль окремих волинян у структуру, що згодом матеріалізувалася у Товариство «Волинь» [14] із широким розголосом його пошукової та видавничої діяльності у світі.

Під час скликаних організаційних зборів у Колегії св. Андрія інженери М. Бойко, Г. Дучинський, А. Молитеник, С. Миколайчук, К. Щерблюк, Т. Мельник та В. Мельник ухвалили наступну декларацію: «Нижчепідписані збори осіб у Вінніпезі, зібравшись 26 листопада 1949 року у приміщенні Колегії св. Андрія, постановили, після обговорення видати звернення через вільну українську пресу на всіх континентах Західної півкулі» [13].

Це звернення було адресоване співвітчизникам із закликом долучитися до збору матеріалів, що документують розмаїте життя українців на Волині у найбільш складний для неї час: із 1917 по 1949 роки, охоплюючи періоди московської, польської та німецької окупації. Зібрані і критично осмислені матеріали планувалося опрацювати під тематичною назвою «Волинь у боротьбі за волю України» з подальшою публікацією у вигляді монографії, або інших серійних видань в українській вільній пресі. Основною місією цієї роботи стало розвінчання наявних міфів та декомунізація співвітчизників, які емігрували до Канади, США, Аргентини й інших країн у довоєнний час, за допомогою історіографічного підходу.

М. Бойко взяв на себе відповідальність за упорядкування колекції; ним же висловлено колективне прагнення, щоб проект мав виразно національний характер, дотримувався наукової методології та зберігав незалежність від будь-якої організаційної чи політичної приналежності.

Понад півтора року підготовча група працювала над створенням дослідницької установи, яка мала б на меті успадкувати славетну спадщину Волинського наукового товариства, що діяло в Житомирській губернії у 1900-1920 рр. і було створено на базі вже існуючого Товариства за кордоном [13]. 21 липня 1951 року під час загальних зборів Товариства «Волинь», скликаних у Вінніпезі, відбулася офіційна презентація статуту. Одночасно оголошено й про керівництво та адміністрацію новоствореної спільноти уродженців Волині, яка отримала назву «Інститут дослідів Волині». Головою Інституту став доктор Ю. Мулик-Луцик, секретарем обрано М. Бойка, скарбником – М. Подворняка, а референтом – І. Онуфрійчука. Одночасно створено Раду Інституту дослідів Волині, головою якої призначено С. Радчука, який висловив оптимізм щодо викликів стосовно вивчення історичної Волині на відстані, підкресливши потенціал для успіху з огляду на наявність численних живих свідків і багатого джерельного матеріалу.

Фундаментальною метою Інституту дослідів Волині стало виявлення і відстоювання історичного зв'язку Волині як невід'ємної частини України. Тож Інститут прагнув неупереджено документувати визвольні події в регіоні та активно підтримувати ініціативи, спрямовані на консолідацію матеріальних, духовних і наукових ресурсів українського народу для більшого блага України. «Урочиста обітниця», яку взяли на себе волиняни, означала їх відданість спрямувати свої зусилля на справу визволення України і відновлення її культурних здобутків.

Усвідомлюючи виклики, пов'язані з адаптацією до нових параметрів життя в Північній Америці, вони справедливо визнали потенційну небезпеку денационалізації вихідців із Волині у своїх нових поселеннях. У відповідь на це занепокоєння вони доклали чимало зусиль, щоб колективно сприяти українській справі та зберегти всі духовні цінності, успадковані від своєї історії [2]. Інститут також прагнув налагодити широку співпрацю з іншими академічними установами, які у той час займалися вивченням культурних здобутків Волині. Планувалося залучити до співпраці таких видатних діячів культури як У. Самчук, поетеса О. Лятуринська, сестра Лесі Українки І. Косач-Борисова, скульптор Л. Молодожанин (Лео Мол), протоієрей С. Герус, отаман Т. Бульба-Боровець, митрополит Іларіон та інших видатних особистостей волинської діаспори. Щоб підкреслити тісні зв'язки з Товариством дослідників Волині, яке діяло в Житомирі з кінця XIX й до 20-х років XX століття, окремо згадано митрополита Никанора (Абрамовича), дійсного члена Інституту дослідів Волині, який також доклав чимало зусиль для становлення волинознавства як наукового напрямку за кордоном. Нагадаємо його основні організаційно-культурні характеристики.

Никанор Никандрович Абрамович (1883-1969 рр.) відзначився як помітна постать. Він був молодшим братом П. Абрамовича, відомого організатора краєзнавчого руху на Волині в першій третині XX століття. Висвячений на священника після завершення навчання у Волинській духовній семінарії в Житомирі та Київській духовній академії (1910 р.), він служив у Західній Волині.

Його активна громадська діяльність, зокрема допомога біженцям, призвела до того, що за

рекомендацією брата він вступив до Житомирського академічного легіону. У період становлення української державності Н. Абрамович відігравав ключову роль в організації українського церковного життя в Житомирі та обіймав посаду Волинського губернського інспектора народної освіти. Беручи активну участь у діяльності Братства св. Спаса, що мало на меті відродження українських традицій у православній церкві, він редагував культурно-просвітницький місячник «Світоч» у Житомирі (1918 р.) та був співредактором україномовного часопису «Громадянин» (1919 р.). Того ж року він став автором брошури «Освіта на селі». Митрополит Никанор продовжував свою активну громадську діяльність, проживаючи в повоєнний час у Західній Німеччині, де очолював УАПЦ у вигнанні.

Незважаючи на виклики часу, він активно займався громадськими справами. Тож на визнання цих заслуг у 1954 році його було обрано почесним Головою Інституту дослідів Волині. Свої повноваження він у 1961 році передав митрополиту Іларіону (проф. І. Огієнку).

Н. Абрамович є також автором кількох історико-краєзнавчих праць, серед яких «Наші могили» (з детальними інструкціями стосовно розкопок курганів), «Культ предків на Волині», «Історія Дерманського монастиря», «Давні церковні звичаї на Волині» та ін. [11].

Усвідомлюючи ідеологічну заангажованість та класову перспективу, притаманну партійно-контрольованій волинезнавчій науці на батьківщині, волиняни за кордоном ініціювали збір різнопланових матеріалів, що охоплюють документальні, іконографічні, нумізматичні, етнографічні, філологічні та мемуарні джерела. Надаючи пріоритет архівній мемуаристиці в Інституті дослідів Волині, редакційна колегія відібрала для публікації взірцеві праці, які фінансувалися за рахунок внесків членів товариства «Волинь» у США, Канаді, Західній Європі, Австралії та Латинській Америці. Перші публікації включали два випуски «Волинського квартальника» у Нью-Йорку та збірник «Волинь у боротьбі за волю України» у Вінніпезі. Однак обмеження у фінансуванні призвели до консолідації зусиль, що завершилися створенням «Літопису Волині» як всеосяжної інформаційної платформи для волинян з усього світу та авторів, які подають наукові й науково-популярні матеріали з різних регіонів України. М. Бойко наголосив на необхідності єдності для підтримки як збірника, так і журналу під єдиною назвою [13]. Виданий у 1953 році в Аргентині волинським видавцем С. Кравцем, перший випуск «Літопису Волині» містив статті А. Дублянського, Т. Присяжного та Л. Делійського, що охоплювали різноманітні теми, серед яких давня історія регіону, походження назви «Волинь» та сучасні події, зокрема масові розстріли в Луцьку, здійснені військами НКВС.

Наступні випуски лише розширили тематичне розмаїття, охопивши археологію, історію, географію, природничі аспекти, економіку, релігійне життя, художню культуру тощо. Звертаючись до різних професій, історичних подій, періодичність видання була приурочена до знаменних історичних дат. Останнє видання 1992 року, друк якого збігся з річницею державної незалежності України, уособлювало відданість Товариства українській культурі та науці [13].

Слід зазначити, що фінансувалося видання, як і майже всі українські друки та творчі проекти зарубіжжя, виключно за рахунок власних пожертв членів тієї чи іншої структури (що особливо помітно, до прикладу, на україномовному періодичному часописі «Рідна школа» одноіменного освітнього товариства зі США, на останній сторінці яких постійно зазначалася сума і прізвище спонсорів). Це підтверджує й спроба матеріалізації ідеї створення Українського наукового інституту та декількох кафедр (мови та літератури) О. Прицаком (1919-2006 рр.) при Гарвардському університеті (США на початку 70-х років), для заснування яких потрібно було зібрати декілька мільйонів доларів. Утім, це лише об'єднувало небайдужих людей навколо конкретної ідеї чи програми і робило їх більш відповідальними за результат (До речі, наукова Бібліотека цього університету має найбільшу в західному світі колекцію україністики).

Товариство «Волинь» у співпраці з Інститутом дослідів Волині відіграло ключову роль в організації різних форм життя широкої української громади. Серія «Літопис Волині», що налічує 20 томів, а також окремі праці, спогади та публікації, каталогізовані у 1990 році, підкреслюють значний внесок в історію Волині членів Інституту дослідів Волині та Товариства «Волинь». За останнє десятиліття редколегія «Літопису Волині» випустила численні видання, зосередившись, зокрема, на історичних, археологічних та етнографічних працях, пов'язаних із Волинню. Серед найбільш помітних публікацій – «Нарис історії Волинської землі» І. Левковича, «Український рік у народних звичаях» С. Килимника (у 5 т.), а також різноманітні праці О. Цинкаловського, серед яких «Річка Прип'ять та її притоки» і «Стародавні пам'ятки Волині» [8], які не лише зберігають цінну історико-етнографічну інформацію про регіон, але й демонструють науковий потенціал українських науковців діаспори.

М. Бойко, ключова постать першого десятиліття діяльності Інституту дослідів Волині та Товариства «Волинь», відіграв вирішальну роль у їхньому заснуванні. Він зробив значний внесок у заснування Волинської ініціативної групи у 1949 р., що призвело до створення Товариства дослідників Волині, а згодом й Інституту дослідів Волині. М. Бойко, як секретар, брав безпосередню участь у перших публікаціях

«Літопису Волині». Його відданість справі поширилася на співпрацю з редакцією Енциклопедії українознавства та заснування Центру волинської бібліографії у 1967 році, який зосередився на підготовці бібліографічних збірників, що висвітлюють історію Волині, церковне життя та збройну боротьбу. Про тривалий вплив М. Бойка на дослідницький процес свідчить збереження його бібліографій в американських університетах та Бібліотеці Конгресу США, а також повна колекція праць у Рівненському обласному краєзнавчому музеї в Україні [1], [3], [6]. Вагомим внеском до корпусу наукових публікацій з історико-географічного краєзнавства є також двотомний словник проф. О. Цинкаловського «Стара Волинь і Волинське Полісся», надрукований у 1984-1986 рр. [18], [19], який за тематичним наповненням та рівнем опрацювання матеріалу є чи не найповнішим подібним виданням. Потрібно також згадати й про фундаментальні публікації подвижників цього Інституту, відтворені у формі енциклопедичних видань, спрямованих на дослідження окремих історико-етнографічних зон України: Станіславщини, Львівщини та ін., за глибиною розробки матеріалу в яких вони можуть й нині скласти достойну конкуренцію напрацюванням українських дослідників із материка, представлених окремими науковими інституціями.

О. Цинкаловський (1898-1983 рр.), видатний археолог та історик, народився у Володимирі, давній столиці Волині, присвятив свою кар'єру вивченню Волині. Ще під час навчання у Варшавському університеті, працював в Археологічному музеї, згодом став членом Польського археологічного товариства та Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Очолюючи Волинський музей з 1936 року, він старанно збирав матеріали для своєї головної праці – історико-географічного словника Волині. Вважаючи себе наступником відомого краєзнавця М. Теодоровича, О. Цинкаловський опублікував такі розвідки як «Матеріали до передісторії Волині та Волинського Полісся» польською мовою у 1961 році [8]. Незважаючи на завершення рукопису словника обсягом понад тисячу сторінок, фінансові труднощі затримали його публікацію. У середині 1980-х років, за підтримки Товариства «Волинь», словник нарешті побачив світ, хоча О. Цинкаловський помер незадовго до виходу першого тому [15].

Митрополит Іларіон (проф. І. Огієнко), відомий вчений, незважаючи на труднощі еміграції, взявся за вивчення Волині, що привело його в 1947 році до Канади. Зберігаючи інтерес до місцевої історії ще з часів навчання в Київському університеті, І. Огієнко активно досліджував архівні матеріали, зокрема з Воскресенської та Вознесенської церков у Брусиліві. Його краєзнавчі дослідження охоплювали освіту, братства, медицину та різні аспекти життя на батьківщині. Такі відомі нариси як «Брусилівська Воскресенська церква», «Брусилівська братська школа», «Брусилівський братський шпиталь» та «Брусилівське церковне братство» відображають його ретельне використання архівних та літературних джерел. І. Огієнко детально проаналізував географічні назви, легенди та стан освіти в регіоні протягом XVII-XVIII століть, із гордістю розповідаючи про школи, що були майже в кожному селі України. У своїх подяках він згадував Т. Чацького, відомого польського педагога, який наглядав за школами Київської навчальної округи, до якої входила і Волинь і був у числі співорганізаторів (разом із Г. Коллонтаєм) Кременецького ліцею – найпотужнішої освітньо-культурної інституції на Волині свого часу [11].

У нинішній науковій бібліотеці Київського національного університету ім. Т. Шевченка зберігається унікальний примірник праці І. Огієнка «Брусилів та його околиці: Історичний нарис». Це унікальне видання зі шкіряною палітуркою та вклеєними вирізками з повітової газети «Радомишлянин», що вийшла друком у 1913 році, ілюструє ранні краєзнавчі праці І. Огієнка. Незважаючи на обставини, що призвели до його вигнання, І. Огієнко продовжував віддано досліджувати українську історію, культуру та книгодрукування, особливо зосереджуючись на Волині. Серед визначних публікацій канадського періоду його життя – «Словник мови Шевченка», «Етимологічний і семантичний словник української мови», «Дохристиянські вірування нашого народу», «Слово о полку Ігоревім» та «Князь Острозький і його культурна діяльність».

У 1961 році він став почесним головою Товариства «Волинь» та Інституту дослідів Волині, заповівши їм ексклюзивні права на публікацію своєї великої спадщини, що налічує понад 2.000 праць. Зусилля В. Сенчука з організації та опису архіву І. Огієнка у Вінніпезі відіграли вирішальну роль у збереженні цього значного внеску в українську національну культуру [10].

До цієї структури активно залучалися й інші помітні постаті регіону.

Видатний волинський письменник У. Самчук (1905-1987 рр.) також підтримував тісну співпрацю з Товариством «Волинь» та Інститутом дослідів Волині. Завдяки співпраці цих наукових та видавничих установ були опубліковані його романи «Ост» і «Втеча від себе», а також «Чого не гоїть вогонь» і «На твердій землі». Крім того, У. Самчук написав краєзнавчі нариси та спогади, серед яких «На білому коні», «На вороному коні», повість про Голодомор «Марія», а також Волинську трилогію. У 1980 році У. Самчук був номінований на Нобелівську літературну премію, а в 1994 році опубліковано його краєзнавчий нарис «Волинь незабуття» (вийшов друком у збірнику праць Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині) [16].

Інакше кажучи, Каталог видань Інституту дослідів Волині та Товариства «Волинь» виходить далеко за межі лише наукових та краєзнавчих праць, охоплюючи літературні твори й, навіть, ювілейні марки. Ці марки, зокрема, присвячені знаменним подіям – ювілеям Інституту дослідів Волині і Товариства «Волинь», 1000-літтю хрещення України-Русі, сторіччю переселення українців до Канади, а також видатним діячам української культури – митрополиту Іларіону, У. Самчуку, А. Кримському, О. Лятуринській та О. Стефановичу та ін. Листівки в Каталозі розкривають різноманітні теми, зокрема Різдво, Великдень, релігійні мотиви, мальовничі краєвиди території Почаївської лаври та Волинської Божої Матері. Деякі листівки спеціально присвячені таким особистостям як І. Огієнко, Леся Українка та І. Франко. Крім того, підготовлена спеціальна сувенірна колекція марок і листівок, присвячена першому президенту України Л. Кравчуку [9].

Узагалі видавнича діяльність представників української діаспори має чимало оригінальних аспектів, зокрема й у мовному сегменті, зберігаючи літературні (мовні) кліше переважно 20-30-років ХХ століття, за якими нині можна прослідкувати еволюцію мовного чинника. Тотожне зауваження можна висловити і стосовно форми представлення наявного візуального матеріалу, як це, до прикладу, помітно у фахових часописах із питань образотворення представників діаспори – «Нотатки з мистецтва» – часопис українських незалежних мистців у Філадельфії (США), чи «Рідна школа» (Товариства «Рідна школа», США, очолюваного чимало років Є. Федоренком), колекція яких також зберігається в КЗ «РОКМ» РОР, науковій бібліотеці РДГУ й частково, в одного з авторів цього матеріалу.

Та й у перші роки державної незалежності України саме діаспорні організації забезпечували східні терени нашої держави україномовною (переважно методичною) літературою, яка надсилалася в мережу ЗОШ безкоштовно. Не можна не згадати й фактично фундаментальне видання «Літопис УПА» (31 т.), опубліковане у 70-ті роки (Канада) і надіслане до України на початку 90-х років, відкривши для широкого загалу читачів чимало невідомої інформації не лише про сторінки національного військового спротиву, але й розмаїту організаційно-культурну діяльність української військової опозиції в її персоніфікованому відтворенні. Це можна стверджувати і про якісні, професійно підготовлені видання «Українське слово» (хрестоматія з української літератури у 4-х томах, середини 90-х років), наклад якого у 100.000 примірників також склав помітний внесок у методичне забезпечення освітнього простору країни новітньої доби. Сюди можна віднести й 300-томне видання «Історія української літератури» (в автентичному викладі та перекладі на сучасну літературну мову), друковане спільними зусиллями групи організаційних структур діаспори США та Канади із залученням до його підготовки сотень фахівців тощо. Принагідно відзначимо, що й перші 35 видавничих проєктів Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України від середини 90-х років ХХ століття також розгорталися завдячуючи спільним зусиллям науковців діаспори та материкової України.

Утім, повертаючись до окресленої вище проблеми, слід наголосити, що тривала діяльність Інституту дослідів Волині та Товариства «Волинь» значною мірою сприяла відданому керівництву ключових постатей, серед яких Ю. Мулик-Луцик, М. Бойко, М. Боровський, І. і Ф. Онуфрійчуки, С. Радчук, С. Ярмусь та деякі ін. Доктор Ю Мулик-Луцик (1913-1991 рр.) став одним із перших архітекторів цих поважних волинських дослідницьких інституцій.

Нагадаємо, що він народився в Татаринцях на Крем'янецьчині, навчався у Львівському та Варшавському університетах, брав активну участь у збройному опорі проти нацистських окупантів на Волині. У повоєнний час учений проживав у різних країнах Європи, зокрема у Польщі, Чехословаччині, Австрії та Німеччині. У 1948 році під керівництвом проф. Ю. Шевельова в Мюнхені захистив докторську дисертацію на тему «Психотранспозиція в українському синтаксисі». Згодом викладав в Українській богословсько-педагогічній академії в Мюнхені.

Ю. Мулик-Луцик переїхав до Вінніпегу в 1948 році, зробивши значний внесок у керівництво Волинським науково-дослідним інститутом та Товариством «Волинь». Його творчий доробок охоплює численні наукові й публіцистичні праці, серед яких «Філософські та психологічні аспекти ономастики», «За мислячий підхід до політики» та ін. [12].

Протягом 50-річного періоду наукової та краєзнавчої діяльності волинян у Канаді, І. Онуфрійчук, інженер родом із Ковеля (1911-1999 рр.), вирізнявся як видатна постать. Після «великого переселення» української еміграції по завершенні Другої світової війни, родина Онуфрійчуків оселилася в Канаді. І. Онуфрійчук швидко став активним організатором у Товаристві «Волинь» та Інституті дослідів Волині. Обійнявши посаду заступника Голови (1958 р.), він згодом став його керівником, спрямувавши свої основні зусилля на створення потужної видавничої фундації. Його підхід передбачав активне налагодження зв'язків із різними фондами співвітчизників, організацію пожертвувань, сприяння поширенню опублікованих праць та залучення нових авторів. І. Онуфрійчук підтримував міцні зв'язки зі своєю історичною батьківщиною, активно співпрацюючи з науковими центрами на Волині, зокрема

Луцьку, Рівному та Житомирі, де проводили свої дослідження волинські вчені. Ці зв'язки значно поглибилися після здобуття Україною державної незалежності.

Починаючи від 1992 року, І. Онуфрійчук постійно підтримував тісні стосунки з дослідниками та науковцями в Україні, незважаючи на географічну відстань, сприяючи регулярному обміну листами та посилками [11].

До молодшого покоління фахівців, пов'язаного з Інститутом дослідів Волині та Товариством «Волинь», належить доктор С. Радчук, останній Голова Інституту. Життя С. Радчука віддзеркалює життя багатьох західних волинян. Він народився в 1926 році у селі Березовичі Володимир-Волинського району; в 1944 році разом із батьками емігрував до Німеччини, а в 1947 році оселився в Канаді. У 1975 році д-р Радчук продовжив навчання в Українському вільному університеті в Мюнхені, де успішно захистив докторську дисертацію на тему «Нова канадська Конституція та етнічні меншини».

Будучи Президентом Конгресу Українців Канади у 1974-1981 роках, він був нагороджений Орденом Канади (1985 р.), найвищою офіційною державною відзнакою цієї країни. У червні 1996 року д-р Радчук разом з І. Онуфрійчуком отримали звання почесних професорів від Ученої ради Волинського державного університету ім. Лесі Українки під час їх візиту до України.

Плани щодо спільних зусиль будувалися й надалі, але втрутився час.

Остання спільна зустріч членів Товариства «Волинь» та Інституту дослідів Волині відбулася у Вінніпезі в грудні 1999 року. Вона була одночасно святковою й ностальгічною. Розмірковуючи про 50 років досягнень, С. Радчук визнав, що обидві інституції, члени яких займаються дослідженням Волині, ефективно виконали свою історичну місію і завершують власну діяльність із почуттям виконаного обов'язку. Зважаючи на те, що багато перших засновників цих структур відійшли у вічність, а нові покоління україномовних канадців асимілювалися в північноамериканську культуру, С. Радчук висловив радість, що робота діаспори продовжується завдяки сучасним дослідникам та краєзнавцям й наголосив на новому статусі України як держави.

Таким чином, на оптимістичній ноті опустилася завеса над унікальною історією волинської інституції за океаном, створеної самовідданою працею численних патріотів, які вклали свою енергію, кошти та час, щоб передати естафету вже новим поколінням дослідників у молодій українській державі [9].

1.2. Сторінки художньої спадщини вихідців із Волині в історичній ретроспективі

Характеристика культурних здобутків волинян була б не повною без згадки про її художню складову, яка також заслуговує на увагу. Тому, розширюючи напрями окресленої проблематики, відзначимо, що у новій філії згаданого вище КЗ «РОКМ» РОР, на який неодноразово подано посилання у цьому розділі, нині також формується оригінальний центр збереження інформації про розмаїту культурну спадщину волинян, що знаходилася чимало часу за межами країни.

У цьому контексті потрібно також згадати й про творчість відомого регіонального художника, педагога та громадського діяча Георгія Петровича Косміади (1886-1967 рр.) (творчість, організаційно-культурна та педагогічна діяльність якого чимало років не була предметом наукового зацікавлення через ідеологічні міркування), який до 1943 року жив і працював на Рівненщині та Луцьку, чимало часу проводячи й у Варшаві. Сформований завдяки подвижницькій праці його дочки – Надії Георгіївни Саннов-Косміади (1924-2022 рр.), яка до 2018 року постійно проживала в Німеччині (і повернувшись до Рівного, на власні кошти придбала просторе приміщення в центрі міста, профінансувала його капітальний ремонт і створила в ньому специфічну музейну локацію, що нагадує колишній робочий кабінет її батька – «Арт-ательє Г.П. Косміади», невдовзі заповівши його названій вище комунальній структурі, яка й перетворила його на свою філію), цей осередок, разом із приватною галереєю «Євро-Арт», в якій також знаходиться чимало творів видатних українських митців, зокрема й емігрантів та книг і документів, пов'язаних із творчістю, до прикладу, У. Самчука, є нині переконливим свідченням помітних здобутків регіональних художників та надзвичайно складного їхнього життя на чужині, в еміграції [4]. А згодом, неподалік музею, за її ж ініціативи й організаційній підтримці доцента кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету Л. Костюк, урочисто встановлено й опатну стелу з профілем цього митця, меморіальну дошку та облаштовано невеличкий майданчик, сформувавши таким чином затишний меморіальний простір. Ними ж було ініційовано та міською Радою затверджено регіональну премію за художні здобутки місцевим митцям його імені, експертом Оргкомітету якої є один з авторів цієї статті та згадана вище Л. Костюк. Тотожне меморіальне середовище місцевою владою створено і на увічнення пам'яті видатного волинянина У. Самчука.

Нагадаємо також, що до «Арт-ательє Г.П. Косміади» та, частково, до інших установ культури й освіти області (КЗ «Сарненський історико-етнографічний музей», КЗ «РОКМ» РОР, галерея «Євро-Арт» і ін.), вона передала й майже 5.000 картин цього художника, а також чимало артефактів, пов'язаних з його

життєдіяльністю в Рівному, Луцьку та, згодом, у Західній Європі, що тривалий час зберігалися в Гамбурзі (Німеччина), серед яких і об'ємне листування з відомими діячами культури зарубіжжя у 40-60-ті роки, крізь сторінки якого також можна зрозуміти основні параметри становлення вітчизняних особистостей за межами України та їхні наукові й художні уподобання, роль в інокультурному середовищі тощо.

Упорядковані й систематизовані доцентом згаданої вище кафедри РДГУ Л. Костюк за участі здобувачів вищої освіти спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» РДГУ, названі матеріали являють нині ще одну переконливу документальну сторінку організаційного та громадсько-культурного подвизництва наших співвітчизників у складний період вітчизняної історії. Сьогодні цей матеріал також відкритий для ґрунтовного опрацювання й популяризації. А художня, організаційно-культурна та документальна спадщина цього митця втілилася в не менш оригінальному двотомнику, присвяченому творчості і громадській діяльності цієї постаті, відзначеному нещодавно як краще поліграфічне видання міста, одним з авторів якого є також Л. Костюк [17].

Підсумовуючи, потрібно віддати належне країнам, які надали прихисток українцям, керівництво яких добре розуміло, що наявність інокультурного елемента у просторі їх духовного життя лише розширюватиме власний інтелектуальний потенціал цих держав, збагатить їхніх культурних діячів новою науковою методологією, специфічним досвідом, стимулюватиме до його успадкування та народженню нових оригінальних ідей.

Подібне (виявлення ролі регіональних митців у культурному просторі країни – авт.) можна стверджувати, розширюючи часові межі та тематичний ряд художніх пам'яток, й про не менш яскраву структуру (відділ) – «Музей Волинської ікони» в КЗ «РОКМ» РОР, де зберігається одна з найстаріших ікон в Україні – Богородиця-Одигітрія з с. Дорогобуж (Дорогобузька Богоматір) (XIII ст.), що належить до групи іконописних пам'яток, віднайдених у регіоні у 1970-1980-х роках під час наукових експедицій, організованих Волинським обласним краєзнавчим музеєм (Луцьк), керівником яких був відомий мистецтвознавець, професор Павло Жолтовський. Йдеться, зокрема й про 5 ікон, серед яких Христос Пантократор» кінця XV – початку XVI ст. та «Покрова Богородиці» XV ст. (із с. Річиця Заріченського району), «Старозавітна Трійця» (з с. Острівці, 1694 р. маляра Семена Степанського) та «Христос Вседержитель» (1592 р. із с. Великі Цепцевичі), що стали важливим орієнтиром при подальшому датуванні й атрибуції ікон із Північної Волині. Цей ряд у вказаний вище період поповнили «Богородиця з пророками» (з с. Любиковичі, 1595 р., виконана свого часу на замовлення дубровицької княгині Ганни Гольшанської), царські врата та надвратна ікона з «Свхаристією та Спасом Нерукотворним» кінця XVI століття (с. Клесів) тощо. Упродовж 1982-1991 років місцева музейна колекція поповнилася творами сакрального мистецтва XVII-XVIII століть, віднайдених у південних районах Рівненщини [20].

Інакше кажучи, за майже 30 років надзвичайно складної пошукової експедиційної діяльності, організованої у час панування комуністичної ідеології та атеїстичної пропаганди (1972-1990-й рр.), працівниками нинішнього КЗ «РОКМ» було зібрано понад 160 ікон, сотні стародруків, інкунабул, чудові зразки дерев'яної різьби та скульптури, у т.ч. й мармурові скульптури волинянина Т.О. Сосновського, зокрема й низку «народних» ікон, зосереджених нині в окремій залі музею, з інформацією про культурне середовище їх творення та окремих майстрів-авторів, введених згодом до культурного обігу [20], що помітно розширило сприйняття Волині як потужного сакрального центру Західної України.

Додамо до цього інформаційного ряду й специфічний, спеціально створений музейний комплекс Волинської ікони у Луцьку (понад 600 ікон та 2.500 зразків сакрального мистецтва (предмети металопластики, декоративна різьба та скульптура), у т.ч. й вершина професійного ікономалярства Волині, ікони Йова Кондзелевича – ченця Білостоцького Хрестовоздвиженського монастиря поблизу Луцька), введених до культурного обігу також професором П. Жолтовським, який, як згадувалося вище, очолював наукові експедиції Волинського краєзнавчого музею на цих теренах в останній третині XX століття з питань виявлення, вивчення й збирання історичних та культурних пам'яток у храмах й монастирях Волині.

Безцінною перлиною згаданої волинської збірки є й Холмська Чудотворна ікона Божої Матері, унікальна пам'ятка візантійського мистецтва XI-XII століть, передана до музею приватною особою, для експонування якої створено навіть окрему залу, в якій нині проводяться не лише екскурсії, але й богослужіння. У музеї також зберігається й унікальна колекція надбрамних хрестів XVII-XX століть, сформована працівниками у 2001-2008 роках. Саме в цьому музеї влаштовуються експонування іконописного мистецтва з фондів інших музейних установ країни та приватних колекцій, а також унікальних пам'яток XVIII-XIX століть й церковного начиння, вилученого на волинських митницях. Є тут і оригінальна колекція стародруків, започаткована з дарчих зразків (понад 400 од.) духовенства (митрополита Варфоломея) з м. Рівне. А все це разом формує потужну колекцію волинської іконописної школи чи загалом сакрального мистецтва цього регіону в Україні.

Відреставровані у Національному науково-дослідному реставраційному Центрі України (Львів), ці артефакти стали предметом подальшого вивчення та позиціонування культурної спадщини країни в світі. Співробітники названих установ є дослідниками цієї спадщини, постійно публікуючи напрацьовані матеріали у відповідних часописах Рівного, Луцька та далекого зарубіжжя.

Серед відомих дослідників волинської культурно-мистецької спадщини і введення її до наукового обігу – П. Жолтовський, П. Білецький, В. Овсійчук, Д. Крвавич. Згодом до цього процесу долучилися й місцеві науковці та краєзнавці – П. Ричков, Н. Стоколос, Б. Прищепа, О. Михайлишин, О. Прищепа, В. Войтович, В. Мушировський, Я. Бондарчук, Р. Шеретюк, В. Луц, А. Українець, В. Бондарчук, Т. Пономарьова, М. Федоришин і ін.

Комп'ютерна каталогізація і фотофіксація – предмет особливої їх уваги в нинішніх умовах.

Не можна не згадати й про подвижницьку діяльність керівництва нинішнього приватного Музею сучасного українського мистецтва родини Корсаків (Луцьк, із 2018 р.), який нині позиціонується як унікальний конгломерат зі збереження, популяризації та *творення* культурної спадщини регіону, позаяк у ньому на понад 12.500 м² музейної площі, що охоплює 4 поверхи, розміщено 15 експозиційних зал, в яких не лише зберігаються десятки тисяч зразків культурної спадщини, зосереджених у групі експозиційних структур установи (Художньо-меморіальному музеї М. Кумановського, Музею промислового дизайну, Музею науки і техніки, Галереї стріт-арту «Поліхрома», Молодіжної артплатформи «ENTER», Арт-кафе «Вандервіль», Бібліотеки мистецької літератури та сувенірний магазин із понад 1000 унікальних художніх витворів), але й реалізується низка майже унікальних проєктів, здатних якісно позиціонувати Волинь у культурному просторі країни [21]. Йдеться, зокрема й про найбільшу у світі картину (понад 2000 м²), художній проєкт під назвою «Космогонія», що виконується у музеї знаковим митцем В. Антипом, і претендує на введення цього арт-зразка до Книги рекордів Гіннеса. Нині ця структура репрезентується як «музейна інституція, що змінює минуле, рефлексує теперішнє і творить майбутнє, що сприятиме розвитку духовності нації та популяризуватиме українське мистецтво в світі». Лише за перші три роки її функціонування понад 60.000 відвідувачів стали учасниками майже 800 різноманітних подій [21].

Повертаючись до розгляду окресленої проблематики, згадаймо й сформовану декілька років тому, з метою дослідження регіонального сегменту культурної творчості при КЗ «РОКМ», ще одну його філію у статусі відокремленого структурного підрозділу – «Інститут дослідів Волині», яку певний час очолювала випускниця названої вище кафедри А. Обарчук (саме вона здійснила вивчення локальних культурно-мистецьких особливостей Межиріччя Корецького, втіливши свій науковий пошук в оригінальному окремому історико-краєзнавчому виданні), провідна мета діяльності якого й полягає у продовженні розробки історико-культурної проблематики своїх попередників початку ХХ століття з Житомира та далекого зарубіжжя й популяризація цієї спадщини у регіоні.

До речі, саме ця структура стала ініціатором перевидання відомої праці М. Теодоровича «Историко-статистическое описание церквей и приходо́въ Во́лынской епархіи» (т. II – Узды Ровенській, Острожській и Дубенській. Почаевъ, 1889 р.), спонсором публікації якої виступило подружжя Міненків, зокрема випускниця вище названої кафедри, а нині старший науковий співробітник, завідувачка сектору мистецтв КЗ «РОКМ» РОР Т. Міненко та її чоловік Р. Міненко.

І цей ряд яскравих свідчень наукових та художніх надбань волинян, що поступово реставруються, відновлюються та повертаються до культурного обігу, можна продовжувати. Шкода лише, що брак фінансування, а також креативних особистостей та війна не дають змоги повністю систематизувати та критично осмислити не лише історико-культурну спадщину, втілену у творчій праці волинян, але й навести лад у галузі культури її регіонального рівня (основний напрям якого, на думку авторів, полягає у розробці та дотриманні чітких критеріїв оцінки результатів діяльності кожного), яка все впевненіше позиціонує себе як важливий сегмент української культурної дипломатії в світі. І хоча завдання названих вище структур уже інші, зібрання, критичне опрацювання та осмислення, а також оцифрування й популяризація цієї спадщини залишається не менш актуальним завданням у нинішніх умовах.

Висновки. Отже, збереження та відображення краєзнавчої історії Волині у спеціальній літературі української діаспори, як і її культурно-мистецьких здобутків, висвітлює багаторічне прагнення волинян, розсіяних по всьому світу. Мотивовані безліччю чинників, десятки тисяч людей взяли свого часу на себе колективну місію і відповідальність за збереження та вивчення історії і культури рідного краю. Такі інституції як Товариство «Волинь» та Інститут дослідів Волині стали ключовими центрами, що сприяли формуванню спільної ідентичності й активно поширювали наукові праці про ці терени і найбільш помітних їх представників. Ці організації відіграли вирішальну роль у розвінчуванні історичних міфів, декомунізації наративів та документуванні ключових етапів визвольних подій.

Відданість діаспори українській справі проявлялась у різноманітних її ініціативах – від друку літературних видань до ювілейних марок, що демонструють цілісний підхід до збереження та

поширення багатой спадщини Волині. А співпраця з академічними установами та взаємодія з дослідницькими центрами в Україні підкреслює транснаціональний характер цієї діяльності, розширює межі та потенціал національної культури.

Художні здобутки волинян і в діаспорі, і в регіоні також не менш оригінальні, розмаїті й вагомі, утім і вони потребують систематизації й глибокого наукового студіювання, популяризації, оцифрування та широкого введення до наукового обігу.

Перспективи подальшого дослідження вбачаються авторами у нових студіюваннях наукових та художніх напрацювань представників Волині, які з'являються за межами України й у нинішній час, що пов'язано з її євроінтеграційними процесами країни, широкою міжкультурною комунікацією, новими засобами досліджень та міграційними чинниками, обумовленими війною, адже чимало нинішніх закордонних громад сформували власні громадські організації, фонди, спілки та асоціації, спрямовані на підтримку України, а також тими матеріалами, що публікуються в середовищі нинішньої діаспори, однак поява їх стимульована вже іншими суспільно-політичними обставинами, хоча сутність їх діяльності майже тотожна.

Список використаних джерел та літератури

1. Баженов Л. Регіональні дослідження України істориками західної української діаспори (1921-2001 рр.). *Історія України: маловідомі імена, події, факти*. Донецьк, 2001. С. 237–243. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Istoriia_Ukrainy_Malovidomi_imena_podii_fakty/Vypusk_16.pdf (дата звернення: 16.12.2023).
2. Бойко М., Ворон В. Волинознавство у Північній Америці (1949-1994 роки). *Волинь і волинське зарубіжжя* : тези доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16–18 черв., 1994 р. Луцьк, 1994. С. 20–24.
3. Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету): моногр.-довідк. вид. / автор – С.В. Виткалов. Рівне : ФОП «А. Брегін», 2021. 550 с., іл.
4. Виткалов С. В. Родина Косміади як культурний феномен Волині. *Волинь*, 2017. № 1337. 15 верес. С. 2; він же: Черговий вияв патріотизму : або художні твори Г.П. Косміади в історико-етнографічному музеї м. Сарни. *Волинь*, 2018. № 1373. 25 трав. С. 2; Виткалов С. В. «Солодкий смуток» : виставка творів художників-емігрантів у м. Рівне («Євро-Арт»). *Волинь*, 2018. № 37 (1389). 14 верес. С. 3.
5. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття: монографія. Вид. друге, уточн. і доп. Рівне : Вертекс, 2004. С. 154-156, 296, 299 [640 с.]. Розділ IV (фонд «Архів М. Бойка» у КЗ «РОКМ» РОР, кн. 19417, кн. 16250, 1961, 2003 рр.).
6. Див. також: Бойко М. Праця на тимчасових зупинках у Західній Європі. Блумінгтон. Індіана, 1989; Крем'янецький зб.: причинки до історії Волині. Блумінгтон. Індіана : «Волинь», 1982; Бойко М. Економічні і соціальні проблеми Волині. Блумінгтон, Індіана, 1971; Українська бібліографія за кордоном. 1922-1982. *Бібліографія Волині*. Блумінгтон, 1989; Бойко М. Українська бібліографія Материка і діаспори: Вид-во Медичного архіву УЛТПА. Блумінгтон. Індіана, 1989. С. 89-102 та ін. *Фонд «Архів М. Бойка» в КЗ «РОКМ» РОР*. Кн. 19417, Кн. 16250; «Український історик»: орган Українського історичного т-ва (Німеччина, США), неповні річні комплекти, 1969-1973 рр., що зберігаються у КЗ «РОКМ» РОР; фонд «Архів М. Бойка» (бібліотека).
7. Каліщук О. М., Дяченко В. М. Олександр Цинкаловський – видатний дослідник Волині та Волинського Полісся. 2015. С. 1–6. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kalischuk/Oleksandr_Tsynkalovskiy_vydatnyi_doslidnyk_Volyni_ta_Volynskoho_Polissia.pdf (дата звернення: 17.12.2023).
8. Каталог книжок Інституту Дослідів Волині і Товариства Волинь у Вінніпезі. Вінніпег : Ін-т Дослідів Волині і Т-во Волинь у Вінніпезі, 1990. 18 с. URL: [//diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24691/file.pdf](https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24691/file.pdf) (дата звернення: 18.12.2023); Верига В. Українські книгозбірні в Канаді: до початку славістичних студій. *Українська книга*, 1978.
9. Костриця М. Краєзнавча діяльність української діаспори у вивченні Волині. С. 1–10. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kostrytzia_Mykola/Kraieznavcha_dialnist_ukrainskoi_diaspory_u_vyvchenni_Volyni.pdf
10. Костриця М. Краєзнавчі студії в епістолярній спадщині І.І. Огієнка. 2001. URL: <https://studentam.net.ua/content/view/7192/97/> (дата звернення: 17.12.2023).
11. Костриця М. Роль діаспори у становленні сучасного Волинознавства. *Історія української географії*. 2010. № 22. С. 38–44. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusk/istor_geograf/IUG_22.pdf
12. Костриця М. Роль Товариства «Волинь» та Інституту дослідів Волині у Вінніпезі (Канада) у становленні наукового Волинознавства. С. 95–109. URL: shron1.chtyvo.org.ua/Kostrytzia_Mykola/Rol_tovarystva_Volyn_ta_Institutu_doslidiv_Volyni_u_Vinnipezi_Kanada_u_stanovlenni_naukovoho_volyneznnavstva.pdf
13. Літопис Волині. Вінніпег : Ін-т дослідів Волині у Вінніпезі, 1961. 177 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24003/file.pdf> (дата звернення: 17.12.2023).
14. Олександр Цинкаловський та праісторія Волині / Г. Охріменко і ін. Луцьк : Друк., 2007. 374 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Okhrimenko_Hryhorii/Oleksandr_Tsynkalovskiy_ta_praistoriia_Volyni.pdf
15. Онуфрійчук І. Літопис Волині. Вінніпег : Ін-т дослідів Волині у Вінніпезі, 1999. 353 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24272/file.pdf> (дата звернення: 17.12.2023).
16. Рожко В. Є. Архів Інституту дослідів Волині та Товариства «Волинь» у Вінніпезі : архів. Луцьк : ПрАТ «Волин. обл. друк.», 2017. 58 с. volyn.archives.gov.ua/Publicat/Rojko.pdf (дата звернення: 18.12.2023). Див. також: Документ доби : публіцистика Уласа Самчука 1941-1943 років / Упоряд. А. Жив'юк. Рівне, 2008. 456 с., іл.

17. Тарасевич Н., Костюк Л. Георгій Косміади: життя і творчість в документах. Зб. документів. У 2 тт. Рівне : ПП «ДМ», 2009. Т. 1. 304 с.; Т. 2. 355 с., іл.
18. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся : *Краєнав. Слов. – від найдавніших часів до 1914 року*. Вінніпег : Ін-т дослідників Волині, 1984. Т. 1. 601 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Tsynkalovskyi_Oleksandr/Stara_Volyn_i_Volynske_Polissia_Tom_1.pdf (дата звернення: 17.12.2023).
19. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся : *Краєнав. Слов. – від найдавніших часів до 1914 р.* Вінніпег : Ін-т дослідників Волині, 1986. Т. 2. 580 с. URL: history.org.ua/LiberUA/StVol_1986/StVol_1986.pdf
20. <https://monitorwolynski.com/uk/news/668-khudozhnya-kolektsiya-rivnenskogo-kraeznavchogo-muzeyu>; див., також : Войтович В. М. Томаш Оскар Сосновський: скульптура класицизму. Рівне, 2023. 785 с., іл.
21. Cosmogony: the Korsaks vuseum of Ukrainansan modern art.

References

1. Bazhenov L. Rehionalni doslidzhennia Ukrainy istorykamy zakhidnoi ukrainskoi diaspory (1921-2001 rr.). *Istoriia Ukrainy: malovidomi imena, podii, fakty*. Donetsk, 2001. S. 237–243. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Istoriia_Ukrainy_Malovidomi_imena_podii_fakty/Vypusk_16.pdf (data zvernennia: 16.12.2023).
2. Boiko M., Voron V. Volynoznavstvo u Pivnichnii Amerytsi (1949-1994 roky). *Volyn i volynske zarubizhzhia : tezy dop. ta povidoml. Mizhnar. nauk. konf., m. Lutsk, 16–18 cherv., 1994 r.* Lutsk, 1994. S. 20–24.
3. Vyscha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi dyskurs (kriz pryzmu diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeiznavstva Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu): monohr.-dovidk. vyd. / avtor – S.V. Vytkalov. Rivne : FOP «A. Brehin», 2021. 550 s., il.
4. Vytkalov S. V. Rodyna Kosmiadi yak kulturnyi fenomen Volyni. *Volyn*, 2017. № 1337. 15 veres. S. 2; *vin zhe: Cherhovyi vyiv patriotyzmu : abo khudozhni tvory H.P. Kosmiadi v istoryko-etnohrafichnomu muzei m. Sarny. Volyn*, 2018. № 1373. 25 trav. S. 2; Vytkalov S. V. «Solodkyi smutok» : vystavka tvoriv khudozhnykiv-emihrantiv u m. Rivne («Yevro-Art»). *Volyn*, 2018. № 37 (1389). 14 veres. S. 3.
5. Vytkalov V. H. *Ukrainska kultura: storinky istorii KhKh stolittia: monohrafiia*. Vyd. druhe, utochn. i dop. Rivne : Verteks, 2004. S. 154-156, 296, 299 [640 s.]. *Rozdil IV (fond «Arkhiv M. Boika» u KZ «ROKM» ROR, kn. 19417, kn. 16250, 1961, 2003 rr.)*.
6. *Dyv. takozh: Boiko M. Pratsia na tymchasovykh zupynkakh u Zakhidnii Yevropi*. Bluminhton. Indiana, 1989; *Kremianetskyi zb.: prychnyky do istorii Volyni*. Bluminhton. Indiana : «Volyn», 1982; Boiko M. *Ekonomichni i sotsialni problemy Volyni*. Bluminhton, Indiana, 1971; *Ukrainska bibliohrafiia za kordonom. 1922-1982. Bibliohrafiia Volyni*. Bluminhton, 1989; Boiko M. *Ukrainska bibliohrafiia Materyka i diaspory: Vyd-vo Medychnoho arkhivu ULTPA*. Bluminhton. Indiana, 1989. S. 89-102 ta in. *Fond «Arkhiv M. Boika» v KZ «ROKM» ROR*. Kn. 19417, Kn. 16250; «Ukrainskyi istoryk»: orhan Ukrainskoho istorychnoho t-va (Nimechchyna, SShA), nepovni richni komplekty, 1969-1973 rr., shcho zberihaiutsia u KZ «ROKM» ROR; fond «Arkhiv M. Boika» (biblioteka).
7. Kalishchuk O. M., Diachenko V. M. Oleksandr Tsynkalovskyi – vydatnyi doslidnyk Volyni ta Volynskoho Polissia. 2015. S. 1–6. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kalishchuk/Oleksandr_Tsynkalovskyi_vydatnyi_doslidnyk_Volyni_ta_Volynskoho_Polissia.pdf (data zvernennia: 17.12.2023).
8. *Kataloh knyzhok Instytutu Doslidiv Volyni i Tovarystva Volyn u Vinnipezi*. Vinnipeh : In-t Doslidiv Volyni i T-vo Volyn u Vinnipezi, 1990. 18 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24691/file.pdf> (data zvernennia: 18.12.2023); *Veryha V. Ukrainski knyhozbirni v Kanadi: do pochatku slavistychnykh studii*. Ukrainska knyha, 1978.
9. *Kostrytisia M. Kraieznavcha diialnist ukrainskoi diaspory u vyvchenni Volyni*. S. 1–10. URL: shron1.chtyvo.org.ua/Kostrytisia_Mykola/Kraieznavcha_diialnist_ukrainskoi_diaspory_u_vyvchenni_Volyni.pdf (data zvernennia: 18.12.2023).
10. *Kostrytisia M. Kraieznavchi studii v epistoliarnii spadshchyni I.I. Ohienka*. 2001. URL: <https://studentam.net.ua/content/view/7192/97/> (data zvernennia: 17.12.2023).
11. *Kostrytisia M. Rol diaspory u stanovleni suchasnoho Volynoznavstva. Istoriia ukrainskoi heohrafii*. 2010. № 22. S. 38–44. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/istor_geograf/IUG_22.pdf (data zvernennia: 17.12.2023).
12. *Kostrytisia M. Rol Tovarystva «Volyn» ta Instytutu doslidiv Volyni u Vinnipezi (Kanada) u stanovleni naukovooho Volynoznavstva*. S. 95–109. shron1.chtyvo.org.ua/Kostrytisia_Mykola/Rol_tovarystva_Volyn_ta_Institutu_doslidiv_Volyni_u_Vinnipezi_Kanada_u_stanovleni_naukovoho_volynoznavstva.pdf (data zvernennia: 18.12.2023).
13. *Litopys Volyni*. Vinnipeh : In-t doslidiv Volyni u Vinnipezi, 1961. 177 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24003/file.pdf> (data zvernennia: 17.12.2023).
14. *Oleksandr Tsynkalovskyi ta praiistoriia Volyni / H. Okhrimenko i in.* Lutsk : Druk., 2007. 374 s. shron1.chtyvo.org.ua/Okhrimenko_Hryhorii/Oleksandr_Tsynkalovskyi_ta_praistoriia_Volyni.pdf (data zvernennia: 16.12.2023).
15. *Onufriichuk I. Litopys Volyni*. Vinnipeh : In-t doslidiv Volyni u Vinnipezi, 1999. 353 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24272/file.pdf> (data zvernennia: 17.12.2023).
16. *Rozhko V. Ye. Arkhiv Instytutu doslidiv Volyni ta Tovarystva «Volyn» u Vinnipezi : arkhiv*. Lutsk : PrAT «Volyn. obl. druk.», 2017. 58 s. URL: <https://volyn.archives.gov.ua/Publicat/Rojko.pdf> (data zvernennia: 18.12.2023). *Dyv. takozh: Dokument doby : publitsystyka Ulasa Samchuka 1941-1943 rokiv / Uporiad. A. Zhyviuk*. Rivne, 2008. 456 s., il.
17. *Tarasevych N., Kostiuk L. Heorhii Kosmiadi: zhyttia i tvorchist v dokumentakh*. Zb. dokumentiv. U 2 tt. Rivne : PP «DM», 2009. Т. 1. 304 с.; Т. 2. 355 с., іл.
18. *Tsynkalovskyi O. Stara Volyn i Volynske Polissia : Kraieznav. Slov. – vid naidavnishykh chasiv do 1914 roku*. Vinnipeh : In-t doslidnykiv Volyni, 1984. Т. 1. 601 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Tsynkalovskyi_Oleksandr/Stara_Volyn_i_Volynske_Polissia_Tom_1.pdf (data zvernennia: 17.12.2023).

19. Tsynkalovskyi O. Stara Volyn i Volynske Polissia : Kraieznnav. Slov. – vid naidavnishykh chasiv do 1914 r. Vinnipeh : In-t doslidnykiv Volyni, 1986. T. 2. 580 s. URL: http://history.org.ua/LiberUA/StVol_1986/StVol_1986.pdf (data zvernennia: 17.12.2023).

20. <https://monitorwolynski.com/uk/news/668-khudozhnya-kolektsiya-rivnenskogo-kraeznavchogo-muzeyu>; dyv., takozh : Voitovych V. M. Tomash Oskar Sosnovskyi: skulptura klasysyzmu. Rivne, 2023. 785 s., il.

21. Cosmogony: the Korsaks vuseum of Ukrainisan modern art.

PRESERVATION AND REFLECTION OF THE LOCAL HISTORY OF VOLYN IN THE LITERATURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA

Shvorak Antonina – Applicant for higher education with a Master's degree, specialty 027 «museology mnemonics», Rivne State University for the Humanities, Rivne

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

This comprehensive article thoroughly explores the multifaceted history of Volyn and the significant efforts of its diaspora in preserving and popularizing its rich cultural heritage. By conducting an in-depth analysis of the major works of Ukrainian scholars, this study sheds light on their invaluable contributions to various aspects of Volyn's history and culture. The study emphasizes the key role of the diaspora in dispelling historical myths and thoroughly documenting important liberation events, which serves as one of the crucial factors for preserving the region's identity. The article also emphasizes the transnational nature of these efforts, demonstrating a spirit of cooperation with academic institutions and engagement with research centers in Ukraine. The study highlights the complex relationship between geographical distance, cultural heritage preservation, and the diaspora's desire to maintain the historical connection of Volyn as an integral part of Ukraine.

Key words: Volyn heritage, Institute of Volyn Studies, historical identity, cultural preservation, Volyn Society, transnational cooperation, Ukrainian diaspora, Ukrainian scholars.

UDC 930.1:94 (477.8)

PRESERVATION AND REFLECTION OF THE LOCAL HISTORY OF VOLYN IN THE LITERATURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA

Shvorak Antonina – Applicant for higher education with a Master's degree, specialty 027 «museology mnemonics», Rivne State University for the Humanities, Rivne

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The aim of this article is to examine the historical contribution of the Volyn Society and the Institute for Volyn Studies, emphasizing their role in documenting and disseminating Volyn's heritage and addressing the scholarly challenge of understanding the impact of the diaspora on the preservation of cultural identity.

The results of the study illuminate the multifaceted efforts of the Volyn diaspora in upholding the historical connection of Volyn as an integral part of Ukraine. Through the lens of the Volyn Society and the Institute of Volyn Studies, the research uncovers a rich tapestry of initiatives, from literary publications to commemorative stamps, showcasing the diaspora's commitment to debunking historical myths, decommunizing narratives, and documenting key liberation events.

The novelty of this study lies in its systematic approach to examining the cultural and scholarly activities of the Volyn Society and the Institute of Volyn Studies. By highlighting their role as key centers for fostering a common identity and actively promoting the dissemination of scholarly works, the study contributes to a nuanced understanding of the diaspora's impact on preserving the rich heritage of Volyn.

The research methodology for this study involves a rigorous examination of the cultural and scholarly endeavors of the Volyn diaspora, specifically focusing on the Volyn Society and the Institute of Volyn Studies. The approach encompasses a thorough literature review, analyzing works by Ukrainian scholars associated with these institutions, scrutinizing documents, periodicals, and archival materials. It includes conducting interviews and oral history sessions with key figures or their descendants, employing a comparative analysis of diaspora organizations, and assessing transnational collaborations. The interdisciplinary approach integrates insights from history, sociology, cultural studies, and diaspora studies, aiming for a comprehensive understanding of the diaspora's impact.

The practical significance of this study extends beyond academia, offering valuable insights into the transnational nature of the diaspora's activities. By emphasizing collaboration with academic institutions and interaction with research centers in Ukraine, the research underscores the enduring relevance of these initiatives in shaping the cultural and historical narrative of Volyn.

Key words: Volyn heritage, Institute of Volyn Studies, historical identity, cultural preservation, Volyn Society, transnational cooperation, Ukrainian diaspora, Ukrainian scholars.

Надійшла до редакції 28.01.2024 року.

Розділ Х. МІЖНАЦІОНАЛЬНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ У СФЕРІ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФАКТОР ПІДТРИМКИ БОРОТЬБИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ПРОТИ РОСІЙСЬКОГО ВОРОГА

Part X. INTERNATIONAL CULTURAL PRACTICES IN THE FIELD OF ACADEMIC MUSICAL ART AS A FACTOR IN SUPPORTING THE STRUGGLE OF THE UKRAINIAN PEOPLE AGAINST THE RUSSIAN ENEMY

УДК 78.071.2

МІЖНАЦІОНАЛЬНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ У СФЕРІ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФАКТОР ПІДТРИМКИ БОРОТЬБИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ПРОТИ РОСІЙСЬКОГО ВОРОГА

Карась Ганна Василівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285399>
karasg@ukr.net

Окреслено ключові аспекти та форми участі українських митців, передусім музикантів, у створенні міжнародного іміджу сучасної України, у налагодженні дієвих контактів зі світовою культурною спільнотою. Представлено панораму та надано характеристику низки мистецьких проєктів, актуальних із цієї точки зору. *Методологія дослідження* спирається на низку методів, зокрема таких як описовий, методи емпіричного дослідження (спостереження, порівняння), системний метод та метод узагальнення. *Наукова новизна* розділу полягає у введенні до наукового обігу інформації щодо музичних проєктів, композиторської та виконавської творчості, представлених крізь призму сучасної соціокультурної ситуації, а також в актуалізації ролі музики та музикантів у праві культурної дипломатії України на нинішньому етапі.

Ключові слова: диригентка Кері-Лінн Вільсон, культурні практики, сучасні комунікативні стратегії, культурна дипломатія, соціокультурний контекст, медіапростір, творчий проєкт, композиторська та виконавська творчість, музична критика.

Актуальність дослідження. «У ситуації глобалізації та вторинної модернізації національні культури перетворюються на відкриті культурні простори, виходячи за межі європейського культурного кола й розширюючи сфери свого впливу» [12; 85]. Це твердження Н. Отрешко особливо актуалізується на початку ХХІ століття, коли стабільність і мир у світі загрожено. Боротьба українського народу проти російського ворога, який віроломно напав на нашу землю, знаходить відлуння у серцях людей більшості країн світу. Ця підтримка має різні форми вияву, однією з них є культурні практики у сфері академічного музичного мистецтва. Особливу увагу привертають міжнародні культурні практики, до участі в яких залучені не лише українці, а й представники інших народів. Використовуючи міжнародну музичну мову, такі практики слугують не тільки містком до порозуміння між людьми різних етносів, а й стають дієвим фактором підтримки боротьби українського народу проти російського ворога. Вивчення і осмислення міжнародних культурних практик у сфері музичного мистецтва в умовах російсько-української війни є вельми актуальним завданням для культурологів.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Вивчення таких культурно-мистецьких явищ як сучасні міжнародні культурні практики у сфері музичного мистецтва – особливе завдання для дослідника. Оскільки в Україні та світі у ХХІ столітті відбуваються трансформаційні процеси в культурі, то їх осмислення, здійснене О. Копієвською, слугує теоретичною базою для розуміння місця культурних практик у цих процесах [9]. Спроби аналітично осмислити культурні практики як явища знаходимо у працях Л. Скокової [18] та В. Судакової [19]. Якщо перша дослідниця здійснює цілісну генералізовану концептуалізацію теоретичних і емпіричних підходів до вивчення культурних практик у сучасному суспільстві, верифікована у дослідженнях культурної участі різних соціокультурних груп населення України з позицій соціології, то друга досліджує актуальні проблеми модернізації системи культурних практик у соціокультурному середовищі суспільства модерну та постмодерну, здійснює аналіз радикальних соціальних змін у глобалізованому світі, які суттєво трансформують культуру життєдіяльності людей та їхні культурні практики, з'ясовує пізнавальну специфіку базових категорій новітнього культурологічного знання, проводить концептуалізацію феномена повсякденного життя та ідентифікацію культурних практик повсякденності, досліджує суперечності культурних практик самоізоляції в умовах пандемій. Онтологічна специфіка культурних практик виявляється авторкою у

протиставленні повсякденних та публічних взаємодій і комунікацій, нею досліджено важливі культурні практики в просторі публічного спілкування, якими є феномени етикету та філантропії.

У прикладній культурології, її теоретично-понятійній репрезентації О. Копієвською запропоновано авторське визначення поняття «культурна практика» під якою вона розуміє «...предметно-практичну діяльність людини/людей, пов'язану зі створенням, поширенням або споживанням культурних продуктів. Культурна практика пов'язана зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-сислового горизонту» [8; 52].

О. Берегова розглядає з позицій імагології різножанрові зразки українського та світового академічного музичного мистецтва, створені на межі ХХ–ХХІ ст. [2]. Вона доводить, що імагологічний підхід робить можливим виявлення специфіки образного сприйняття Іншого представниками різних культур, розкриття уявлень учасників культурного діалогу один про одного, віднайдення ефективних механізмів позитивної репрезентації культури України у світі.

Оскільки ці праці надруковано до початку повномасштабного вторгнення росії до України, то культурні практики в умовах війни цими авторами не досліджувалися.

Професорка університету в Бірмінгемі (Велика Британія) Жанін Наталія Кларк (Clark, Janine Natalya) у статті про рефлексії на війну в Україні підкреслює, що музика є невід'ємною частиною культурної тканини нашої країни, а приклад України сьогодні є корисною ілюстрацією як культура відіграє значну роль «у формуванні реакції на лиха», як ефективно «перетворює» слухачів і виконавців музики на «активних агентів», які діють на акустичні та звукові «структури» війни [23; 158, 163].

Статті І. Маслікової про міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект [10], Л. Шумейко про феномен творчості в умовах війни крізь призму екзистенціалізму [20], І. Тукової про музичне мистецтво і війну (український кейс 2022) [31], В. Реді про музику в культурній дипломатії сучасної України [16], О. Наумової про часові «розломи» сакрального тексту на прикладі творчості Вікторії Польової і Франсіса Пуленка [29] допомагають науково осмислити культурні події сьогодення. Частково порушена проблема висвітлена у нашій статті [5], однак вона написана в перший рік війни і з того часу проекти Кері-Лінн Вілсон розширилися і потребують більш прискіпливого аналізу. Джерельною базою для узагальнень слугують матеріали на просторах Інтернету, сайти менеджерських організацій, персональні сайти.

Мета розділу – продемонструвати міжнаціональні культурні практики у сфері академічного музичного мистецтва як фактор підтримки боротьби українського народу проти російського ворога на прикладі реалізації проєктів генерального продюсера Метрополітен-опери Пітера Гельба і його дружини – канадсько-американської диригентки Кері-Лінн Вілсон.

Методологія дослідження визначається його метою і спирається на низку методів і підходів, зокрема: транскультурний підхід допомагає фокусуватися на зв'язках і стосунках між спільнотами та суб'єктами, які представляють різні народи і культури; інформаційно-аналітичний (інформаційний скринінг відео-контенту на вебсайтах провідних оперних театрів, концертно-філармонійних організацій України і світу, персональних інтернет-ресурсах окремих діячів музичної культури тощо); описовий метод, методи емпіричного дослідження (спостереження, порівняння), системний метод та метод узагальнення.

Виклад основного матеріалу дослідження. На початку ХХІ століття в Україні, як і зрештою в усьому світі, відбуваються трансформаційні процеси в культурі. Це поняття О. Копієвська трактує як «...цілісний, поступально-перетворювальний процес, спрямований на новий вектор культурного розвитку, що містить у собі такі моделі трансформації: політичну, інформаційну, економічну, суб'єктну, ціннісну, мистецьку» [9; 48]. Нової динаміки він набув із початку російсько-української війни, що стала тригером багатьох культурних практик. В епоху глобалізму неможливо повноцінно здійснювати їх локально, оскільки процеси проникнення глобального в локальне, і навпаки відбуваються інтенсивно. Такий процес взаємопроникнення, як наголошує О. Олійник, характеризується: максимальною відкритістю локальної культури щодо дії глобальних інститутів та інформаційних потоків; співіснуванням локальної культури та глобальних культурних форм без суттєвих проявів взаємовпливу й інтеграції; адаптацією та трансформацією глобальних процесів унаслідок потужної локальної реакції, що зумовлює виникнення гібридних форм; захистом локальної культури від глобалізаційних процесів [11; 7–8].

В. Судакова трактує культурну практику як інформаційно наповнену взаємодію, тобто простір мінливих, рухливих і, водночас, відтворюваних «правил» відносин, стійку взаємодію на підставі історично закріпленого поведінкового коду в умовах суспільного (колективного) життя [19; 29]. Науковиця вважає, що на цій підставі можна «...формувати різні концептуальні моделі багатоманіття усталених форм діяльності, взаємодій та обов'язкової присутності в структурах публічних (соціальних, групових, у великих родинях тощо) та повсякденних комунікацій у вимірі просторового та часового континуумів» [19; 29].

Н. Отрешко, розглядаючи питання транскультурності у сучасному світі (методологічні повороти, теорії і практики), підкреслює: «Поняття практики, що використовується в сучасній культурологічній науці авторами, які працюють в руслі різних теоретичних підходів, має одну істотну перевагу – воно дає змогу певною мірою знімати дихотомію суб'єкта/об'єкта в аналізі соціокультурної реальності. Будучи місцем зустрічі суб'єкта із соціальними структурами і різними варіантами можливостей/обмежень соціальних дій, практика уможливорює синтезувати концепції об'єктивізму і суб'єктивізму» [12; 53].

Розглянемо культурні практики у сфері академічної музики на прикладі реалізації проєктів генерального продюсера Метрополітен-опери Пітера Гельба і його дружини – канадсько-американської диригентки Кері-Лінн Вілсон. Саме їм належить *культурно-дипломатична місія з промоції сучасної української академічної музики у світі*.

Метрополітен-опера – не лише провідний театр у США, а й найавторитетніша культурна інституція такого типу у світі. Вже півтора століття (від 1883 р.) це один із центрів світової музичної культури, тому вивчення досвіду менеджменту цього театру, особливо в сучасних умовах, є вельми корисним і для вітчизняних управлінців у сфері культури. Майже двадцять останніх років генеральним продюсером Метрополітен-опери (від 2006 р.) є Пітер Гельб (1953 р. н.). Він має тісні контакти з багатьма театрами світу, спільно здійснюючи постановки опер. Перед самим початком російсько-української війни П. Гельб знаходився у Москві, переглядав костюмовану репетицію опери Р. Вагнера «Лоенгрін», яка восени наступного року мала бути показана у Нью-Йорку. На прем'єру він не залишився, оскільки мав повернутися до США. На репетиції були присутні російські журналісти і П. Гельб, усвідомлюючи загрозу війни, говорив їм, що навіть у часи великої політичної напруги культурний обмін переважав будь-які політичні розходження, особливо між США і СРСР. До речі, менеджер працював у Росії в часи так званої «холодної війни», «перебудови», «гласності», здійснюючи різні культурні проєкти. Багато з них мали велике політичне значення. П. Гельб був менеджером відомого піаніста В. Горовиця, якого привіз у 1986 р. до Радянського Союзу з його першим концертом і фактично повернув його на батьківщину, адже відомо, що піаніст походив з України. Наступного дня, прилетівши до Нью-Йорка, П. Гельб дізнався про вторгнення росії в Україну. В ці хвилини він зрозумів, що ні про яке мистецтво в цій ситуації мова йти не може, адже вже йдеться не про політику, а про вбивства людей і знищення цивілізації. Менеджер повністю змінив свій підхід до росії, незважаючи на те, що там у нього залишалось чимало друзів-артистів. Він вважає, що неможливо працювати ні з однією організацією, яку спонсорує В. Путін, тому були розірвані всі угоди і співпраця зі всіма, хто тим чи іншим чином пов'язаний з Президентом росії, зокрема з Анною Нетребко. Її заміна на драматичне сопрано Людмилу Монастирську в опері «Турандот» Дж. Пуччіні стала справедливим актом, тим більше, що українська співачка раніше виступала на цій сцені. Ця опера 7 травня 2022 року транслювалася наживо на «Українському Радіо» та «Радіо Культура».

Враження від новини про війну в Україні було шокуючим і жахливим для П. Гельба і хоча Президент США Д. Байден попереджав про початок цієї агресії, однак ніхто не вірив, що це станеться. Метрополітен-опера з перших днів стала на підтримку України, а П. Гельб – моральним компасом для багатьох культурних інституцій. Він діяв як ніхто інший у світі, здійснюючи ряд акцій. П. Гельб переконаний, що мистецтво завжди відіграє велику роль у суспільстві, а в росії воно завжди було політичним і пропагандистським інструментом. Менеджер не розглядає мистецтво як засіб пропаганди, а як засіб змінити життя людей на краще. Як одна з найбільших виконавських кампаній в США і світі, Метрополітен-опера, сповідуючи почуття соціальної відповідальності, повинна була реагувати. Треба були вийти з шокового стану і діяти, оскільки дія говорить сама за себе. Це – артистична організація, тому мистецтво можна використати як дієвий засіб підтримки України. Українському народу важливо було знати, що у нього є друзі у всьому світі – не лише у Європі, а й США.

Першим проявом цієї солідарності стало відновлення концертного сезону, який відкривався оперою «Дон Карлос» Дж. Верді. П. Гельб вирішив перед початком опери виконати Національний гімн України «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького. Український 24-річний співак (бас-баритон) В. Буяльський (Vladyalaw Buialskyi) із Бердянська, учасник програми молодих артистів, який працює в Метрополітен-опері [35], навчав артистів правильної вимови українського тексту. Для цього була проведена спеціальна репетиція. Під час виконання Гімну 28 лютого 2022 р. Владислав стояв у центрі хору, поклавши руку на серце. Все це було відзнято і розповсюджено у соціальних мережах. Якщо погуглити термін «Український національний гімн» англійською мовою (the Ukrainian national anthem), то першим буде саме це виконання [34]. У цього сюжету – мільйонні перегляди. На думку П. Гельба, мабуть, це стало найпопулярніше виконання українського гімну за всю історію, оскільки одразу ж було підхоплене всіма новинними програмами Америки і світу. Це початок серії заходів, які Метрополітен-опера здійснила на підтримку України. До речі, мама В. Буяльського в цей час знаходилась в Україні, оскільки не могла виїхати, маючи на руках маму похилого віку і це було актом підтримки як її, так і її сина.

14 березня 2022 р. Метрополітен-опера організувала концерт на підтримку України [22]. Працівники театру зустрічали гостей в синьо-жовтих масках, а на її фасаді було вивішено великі прапори України. На концерті були присутніми представники ООН із 35 країн світу. Програма концерту передбачала виконання Національного гімну України, «Молитви за Україну» В. Сильвестрова, Адажіо для струнних С. Барбера (Samuel Barber), хор «Va, pensiero» з опери Дж Верді «Набукко», Чотири останні пісні Р. Штрауса та фінал IX симфонії Л. ван Бетховена.

Планування в Метрополітен-опері здійснюється за 4–5 років наперед, тому П. Гельбу потрібно було змінити свої підходи до планування і концерт відбувся всього за три тижні після початку агресії росії в Україні. Проведено консультації з послом України в ООН С. Кислицею і останній відповідав за запрошення своїх колег з ООН, які підтримували його і Україну. Всі вони знаходились у центральній ложі театру як почесні гості. Квитки для глядачів було доступні і не дорогі, щоб якомога більше людей змогли прийти на цей концерт, і тому вони реалізовувалися миттєво. Це – масова демонстрація підтримки українського народу і людям в Україні була важливою ця підтримка. Приміщення Метрополітен-опери задрапіровано у синьо-жовті кольори, прапор шириною 12 метрів вивішено на авансцені над оркестром, люди, що приходили на концерт, теж огорталися українським прапором. Чимало глядачів у залі плакали. Здійснено радіотрансляцію концерту по всьому світу.

Проект Метрополітен-опери «Тур свободи», ідея якого належить дружині Пітера Гельба, канадсько-американській диригентці – Кері-Лінн Вілсон, є вельми оригінальним [32].

Кері-Лінн Вілсон (Keri-Lynn Wilson, 1967 р. н.) має українське походження [27]. Вона з Вінніпегу (Канада), де проживає найбільше українське населення Північної Америки. З раннього дитинства пані Вілсон навчалася грі на флейті, фортепіано та скрипці. Як студентка Джульєрдської школи музики, вона працювала асистенткою всесвітньо відомого диригента Клаудіо Аббадо на Зальцбурзькому фестивалі, отримала стипендію від музичного центру Тангльвуд. Після здобуття ступеня магістра з флейти та диригування її призначили асоційованим диригентом Далласького симфонічного оркестру. Згодом вона співпрацювала з багатьма оркестрами світу, зокрема в Україні (Одеса, Київ, Львів).

Міжнародна диригентська кар'єра Кері-Лінн Вілсон триває понад двадцять років. Маєстро диригувала найпрестижнішими оркестрами світу, такими як Філармонія Лос-Анджелеса та Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, виступає в найкращих оперних театрах світу, зокрема в Королівському оперному театрі Covent Garden (Велика Британія), Баварській державній опері та Віденській державній опері. Газета «The New York Times» оцінила роботу диригентки як «яскраво сформовану та нюансовану», а «The Telegraph» – як «елегантно пронизливу» [26]. Пані Вілсон була номінована як диригент року від Opus Klassik 2020 за її запис «Sigismondo» Д. Россіні з Bayerische Rundfunk.

Український дебют Кері-Лінн Вілсон відбувся у 2004 році – диригувала в Національній філармонії та Національній опері України; чимало часу вона дружить з українськими музикантами. Згодом виступала в Києві 2008 і 2009 років. Її двоюрідний брат (полковник) воює на фронті в Донецьку з 2014 р., а вона кожен день із початку повномасштабного вторгнення росіян контактує з головним хормейстером Національної опери України Б. Плішем.

Побачивши масове переміщення біженців з України в Польщу, Кері-Лінн запропонувала створити з них оркестр. Це була її відповідь на вторгнення росії в Україну. Свою місію Кері-Лінн Вілсон так окреслює: «Від початку вторгнення я знала: маємо сказати світові, що українська музика сильна, життєдайна і жива. Тож я почала вивчати музику українських композиторів, шукати твори, які б хотіла виконати з Ukrainian Freedom Orchestra, – і обрала Сьому симфонію Сильвестрова для першого туру оркестру. Це було бажання допомогти, а один зі способів підтримки – “надати слово” українським композиторам. І показати Путіну і росіянам: ні, ви не можете скасувати українську культуру, ви не зможете замовкнути цих музикантів» [14]. П. Гельб сконтактував із В. Домбровським (Waldemar Piotr Dąbrowski), який очолює Національну оперу Польщі, і ця ідея була підтримана ним, а також тодішнім Міністром культури та інформаційної політики України О. Ткаченком і Міністерством культури Польщі.

Метрополітен-опера та Національна опера Польщі у 2022 році організували «Ukrainian Freedom Orchestra» («Український оркестр свободи»). До його складу залучили музикантів із різних міст України (Київської Національної опери, Національного симфонічного оркестру, Львівського філармонічного оркестру, інших оркестрів) і тих, що вже працюють на Заході. 75 музикантів зібралися 18 липня 2022 року у Варшаві, протягом десяти днів мали репетиції під керівництвом Кері-Лінн Вілсон, а потім концертували та брали участь у престижних фестивалях.

Перший тур пролягав із Варшави (28 липня) до Лондона, Мюнхена, Оранжа (Франція), Берліна, Амстердама (Голландія), Гамбурга, Нью-Йорку, а заключний концерт відбувся у Кеннеді-центрі у Вашингтоні 20 серпня. Програму туру склали твори українських композиторів, зокрема В. Сильвестрова (його симфонія № 7 відкривала програму 28 липня у Варшаві). Тур транслювався телебаченням [33].

Після відомих турів у 2022 і 2023 роках оркестр продовжив демонстрацію українського музичного мистецтва в боротьбі нації за свою свободу. Літній тур оркестру 2024 року з ІХ симфонією Л. ван Бетховена «Ода до радості» українською мовою приурочений 200-річчю написання твору. Він пройшов країнами Європи і США. В липні і серпні концерти відбулися в соборах та концертних залах Парижу, Лондона, Нью-Йорка, Вашингтона, Варшави. 23 липня оркестр виступив у залі діючої верфі Гданська (Польща) у присутності колишнього президента Польщі Леха Валенси, оскільки резонанс «Солідарності» під його провідом у боротьбі польського народу проти радянського гноблення відлунював і в Україні. У Парижі хвилюючі слова Шиллера українською мовою виконував хор французької армії, яких їх навчив український хормейстер біженців. У соборі Святого Павла в Лондоні до оркестру приєднався хор «Пісні для України» Королівського оперного театру, що складається з українських біженців та членів української діаспори Лондона, які постраждали від війни. У статті «Коли Путін вторгся в мою країну, я не могла взяти до рук зброю – я підняла диригентську паличку» в газеті «The Guardian» диригентка пише про редагування тексту Шиллера: слово Freude (Радість) замінили на «Слава», від фрази, яка стала звичною в усьому світі як заклик українського опору проти безжальної російської агресії, Slava Ukraini (Слава Україні) [28]. Отож, оркестр виступає на захист української мистецької спадщини на культурному фронті у кранах світу.

Закономірно виникає запитання: «Чому провідний менеджер Метрополітен-опери і його дружина так чуйно зреагували на біду в Україні?». Відгадка криється в генетичному коді українців. Виявляється, в жилах менеджера тече українська кров – його батько і предки походили із Закарпаття. Його двоюрідним дідусем був Яша Хейфіц – відомий російсько-литовсько-американський скрипаль-віртуоз. На запитання журналістки А. Нельсон, чи він має відчуття приналежності до цієї частини світу, П. Гельб відповів, що він – творіння Східної Європи, адже мама приїхала до США з Литви – це, власне, сторона Я. Хейфіца; її батько походив із Румунії. В культурному сенсі П. Гельб вважає себе громадянином світу, оскільки працював над своїми проектами в Європі, росії [4]. Так, що підтримка ним України має особистісне забарвлення.

За два з половиною роки війни проект «Тур свободи» спонукав Кері-Лінн Вілсон до реалізації інших проектів для підтримки України.

У всесвітньо відомій концертній залі Carnegie Hall у Нью-Йорку 28 квітня 2024 р. Національний ансамбль солістів «Київська камерата» за участю диригентки Кері-Лінн Вілсон, *меццо-сопрано Джойс ДіДонато, українського хору з Нью-Йорка «Думка» та українських солістів Б. Півненко, Д. Таванця та К. Супрун* представив американській аудиторії програму прем'єр із творів виключно українських композиторів. Цей концерт знищує стереотипи про те, що українська музика не є настільки якісною, щоб повноцінно звучати у великому концерті. Кері-Лінн Вілсон говорила: «Це був неймовірний успіх! Всі присутні підтримували Україну і українську музику! Для багатьох було просто цікаво: а що ж це за така українська музика? Мені здається, що це взагалі було вперше, коли звучав тільки український репертуар в Карнегі Голл! Коли ваша віртуозна скрипалька Богдана Півненко запропонувала мені продиригувати цей концерт, я з радістю погодилась. А вона надала мені свободу самій обирати твори для цієї програми. Звісно, я могла за традицією розпочати із світової класики: Моцарт, Дворжак... Але я сказала: «Ні, Богдано! Звучатиме тільки українська музика!» Моя місія – показати величезні таланти українських композиторів. І я щаслива, що три автори, наші сучасники, були присутні в залі: Золтан Алмаші, Вікторія Польова, з якою я була і раніше в дружніх стосунках, і Олександр Щетинський, який написав прекрасний «Реквієм». Для мене було дуже важливо виконати цей «Реквієм». І тому я всіляко заохочувала нью-йоркців прийти і послухати. І дуже добре, що вони відчули потужність вашої музики» [1].

Українська скрипалька, продюсерка, викладачка, солістка та генеральна директорка-художній керівник Національного ансамблю солістів «Київська камерата» Б. Півненко так відгукнулася про цю подію: «Американська аудиторія чуттєво сприйняла незнайомі для себе шедеври сучасної української музики. Ми відчували, як наша музика резонувала в слухачів. Українська музика може запропонувати чимало шедеврів, про які меломани світу й не здогадуються. Багато українських творчих долі було покалічено країною-агресоркою протягом сторіч. І про ці сторінки нашої історії варто у різний спосіб розповідати світові. Не бідкатися, а констатувати факти й талановито представляти твори світового рівня, які народжувалися попри всі репресії та заборони українськими митцями. І такі твори найвищої творчої проби, всупереч, а, можливо, й завдяки нинішнім випробуванням, народжуються й сьогодні» [15].

30 травня ансамбль повторив свою гастрольну програму у Києві [7]. У ній прозвучали експресивний віртуозний скрипковий концерт В. Зубицького, крихка «Мелодія» М. Скорика, оригінальний «Concerto Rutheno» О. Козаренка, у якому – сплав романтичної виразності, модерного пориву, гуцульських мотивів та постмодернічної маски композитора, «Гірська легенда» Є. Станковича для альту з камерним оркестром, «No man is an Island» (2006 р.) – камерна кантата В. Польової на текст

Д. Донна для мецо-сопрано (жіночого хору), струнних і фортепіано, щемкий твір З. Алмаші для камерного оркестру, присвячений Маріуполлю – «Місто Марії», «Реквієм» для хору і струнного оркестру О. Щетинського, «Молитва за Україну» В. Сильвестрова для хору. Разом з ансамблем «Київська камерата» програму виконували камерний хор «Київ» (художній кер. – М. Гобдич), солісти – Б. Півненко (скрипка), Д. Таванець (фортепіано), К. Супрун (альт), М. Головка (сопрано).

Диригентку надихає приклад українців: «Тому, що ви – герої, ви маєте мужність залишатись у країні, яку постійно обстрілюють і руйнують. Це демонструє вашу неймовірну силу духу. Весь демократичний світ має вас підтримувати. І це одна з головних причин, чому я приїхала до Києва диригувати «Камератою»! Тому що і цей оркестр і інші є представниками українського народу. Як і багато українських музикантів-біженців, які є зараз в європейських оркестрах. Це така суміш долі! Ці люди пережили два роки жахів. І коли я як диригент дивлюся в їхні очі, я бачу їхні душі, і це додає мені сили і енергії. Виникає величезне бажання якимось чином розділити їхню долю і виконувати музику разом!» [1].

У концерті з нагоди Міжнародного дня захисту дітей під куполами Софійського собору в Києві 31 травня 2024 р. об'єдналися кращі колективи: Національний ансамбль солістів «Київська камерата», Камерний хор «Київ» (художній керівник та диригент – М. Гобдич) та Хор хлопчиків Музичного Лицею ім. М. Лисенка (художня керівниця та диригентка – М. Коваль). Диригувала колективами запрошена гостя – всесвітньо відома диригентка Кері-Лінн Вілсон (США–Канада) [6]. Під її орудою прозвучали твори: «Місто Марії» З. Алмаші за участю автора (2022 р.), «Allegro» Ю. Мейтуса (1965 р.) – солістка Б. Півненко (скрипка), «Хорал» (різновид музичного покайного плачу) Г. Гаврилець для струнного оркестру (2005 р.), «Тиха музика» В. Сильвестрова (2002 р.), «Agnus dei» О. Родіна (2009 р.), солістка – С. Чахоян (сопрано), «Мелодія для голосу і струнних» Б. Лятошинського (1950-ті), солістка – С. Чахоян (сопрано), «Мелодія» М. Скорика (1982 р.), солісти – С. Чахоян (сопрано), Б. Півненко (скрипка), «Молитва за Україну» В. Сильвестрова (2014 р.) – всі колективи. Організаторами заходу були Dom Майстер Клас та Національний заповідник «Софія Київська» за підтримки USA Embassy в Україні.

Від початку вторгнення росіян до України Кері-Лінн Вілсон тричі побувала у Львові. Як рішучий прихильник української свободи, Вілсон виконала «Реквієм» Дж. Верді у Львівській опері в лютому 2023 р. на вшанування першої річниці вторгнення. У грудні 2023 р. вона повернулася до Львова, щоб виконати IX симфонію Бетховена з новою версією «Оди до радості» українською мовою, яку вона створила для останнього туру Ukrainian Freedom Orchestra, а в травні 2024 р. вона диригувала оперою «Украдене щастя» Ю. Мейтуса у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, в яку закохалася. Вона вважає, що необхідно зробити студійний запис опери і буде намагатися просувати цю оперу в інших театрах світу.

Відповідаючи на запитання, чи їй не страшно їхати до України, диригентка відповіла: «Я хотіла висловити свою солідарність з Україною і показати, що сюди не варто боятися їхати. А також показати Західному світові, що життя тут триває, концерти й оперні вистави йдуть» [14].

Диригентка високо оцінює професійний рівень українських музикантів: «Звісно, мені подобаються українські оркестри, бо українці відчують музику так, як я відчуваю. Таке трапляється не часто. Це – дуже професійні оркестри, це – віртуози. Але коли диригент стає перед оркестром, він повинен відчувати цей зв'язок, відчуття єдності... Це важко описати словами... Але коли ви дихаєте разом, коли ваші душі об'єднані, то я насправді відчуваю це, проявляється первинний сенс музики. Зрештою, я відчуваю себе вдома, серед своїх! А рівень українських музикантів дуже високий. У вас дуже налагоджена система освіти. І я помітила, що всі дуже дисципліновані, сконцентровані на творчості і постійно намагаються вдосконалюватись. Це все є свідченням дуже високої якості виконання» [1].

Основою творчих практик у сфері академічної музики є репертуар. Відповідаючи на запитання журналістки Н. Писанки про *улюблену українську музику*, Кері-Лінн Вілсон говорить: «Та, яка нагадує мені про дитинство: це українські народні танці, якими я захоплювалася змалку. Мої прабабуся і прадідусь із Чернівців, вони не розмовляли англійською, тож я чула вдома українську мову, ми святкували традиційні українські свята: Різдво, Великдень. Я рік ходила на українські народні танці, коли мені було 10. Тож я добре відчуваю цю ритміку, коли диригую, наприклад, Скрипковим концертом Зубицького або «Гірською легендою» Станковича» [14].

Диригентка підкреслює свій глибокий зв'язок із музикою сучасних українських композиторів. Так, у музиці Олександра Козаренка підкреслює «...екзотичний слов'янський колорит. І я справді почуваюся, як вдома, диригуючи цією музикою, – вона тече у моїй крові. <...> А ось Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Золтан Алмаші, – їхня музика для мене глибша, вона дарує мені насолоду. Я щаслива, що зараз у моєму репертуарі так багато різних композиторів» [14]. Відповідаючи на запитання: «Чому у Вас є таке зацікавлення українською музикою в час

повномасштабної війни?», диригентка наголошує: «Це дуже важливо для вас. І для нас теж. Це момент в історії, який показує, хто є героями. Героями є українці, які борються за Україну. Ми маємо цей шанс зараз або не матимемо його ніколи більше – підтримати українську культуру як голос України. Як символ її стійкості. Кожен з нас має цей особистий шанс! Я хочу додати свого голосу до того, що путін і росія нищать вас. І це те, що відбувається у світовій історії. Тому я тут, і я солідарна з вами. І я борюся на культурному фронті» [1].

Серед сучасних композиторів, до творчості котрих звертається Кері-Лінн Вілсон, є, насамперед, В. Сильвестров (1937 р. н.). Із початку війни вісімдесятичотириохрічний композитор врятувався втечею до Німеччини й став там музичним речником своєї країни. *Пітер Шмельц свою статтю у газеті «Нью-Йорк Таймс» (23 травня 2022 р.) назвав «Найвідоміший із сучасних українських композиторів став біженцем»*. У ній пише: «Його “Молитва за Україну” була центральним твором на благодійному концерті, що відбувся цього місяця в Метрополітен-опера. За останні тижні його Четверту симфонію виконав Лондонський філармонічний оркестр; його Восьму симфонію – оркестр Литовської національної опери; його цикл «Тиха музика» в неділю прозвучав на концерті заради миру, організованому Берлінською філармонією. Наразі вже заплановано десятки нових виконань його творів» [30].

Якщо в радянський час цей яскравий представник музичного авангарду тримався подалі від політики, то після здобуття Україною незалежності 1991 р., й особливо після Помаранчевої революції 2004 р. та протестів проти російського впливу на Майдані 2014 р., В. Сильвестров відкритіше звернувся до політичних та релігійних тем. Він відгукнувся на події Майдану, створивши цикл пісень для хору а капела «Майдан-2014». Тринадцята пісня з цього циклу – та сама «Молитва за Україну», яку було виконано в Метрополітен-опера в 2022 р. і під час концертів Кері-Лінн Вілсон у 2024 р. Свою сьому симфонію (2002–2003 рр.) В. Сильвестров жартома називає «Закінчена незакінчена симфонія», «...бо там є незакінченість як стиль» [3; 247]. Для глибшого розуміння твору «Тиха музика» для струнного оркестру (2003 р.) В. Сильвестрова варто звернутися до його відповіді на запитання про те, що для його музики і філософії життя є спокій, тиша і мовчання: «...може бути тиха музика в буквальному сенсі: щось тихо грає. Мені цікаве інше. Є музика, яка підкреслює минущість, невловимість і говорить про вислизання.<...> музика, закорінена в тиші, в мовчанні – оце ось дуже важливо» [3; 282].

Жанрово-інтонаційну основу тематизму «Гірської легенди» Є. Станковича для альту і струнних (2003 р.), на думку М. Ощепкова, «...складає український, а саме карпатський, гуцульський фольклор. Причому представлений розмаїтою жанровою палітрою, яка включає в себе пісню, танець та інструментальну музику» [13; 115]. Автором виявлено, що цей твір написаний спеціально для Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака (Київ, 2004 р.) у якості обов'язкової п'єси і мав презентувати Україну для музичної спільноти з різних країн, присутніх на цьому конкурсі. Тобто, композитор апелював до міжкультурного діалогу.

Композитор, віолончеліст З. Алмаші в інтерв'ю М. Довгун розповів, що з початку російсько-української війни у 2022 р. він був у творчому ступорі: «...у мене був злам свідомості. Дуже серйозний. Мені момент позамузичний, момент от такого... повідомлення є важливішим, ніж, власне, музика. Я трошки попустився гординею творця, бо є важливіші речі. Відбувається якийсь екзистенційний перелом. Постає питання існування людства. Якщо людство не знищить саме себе зі страшної зброї, якою воно володіє, то етична проблема постає радикальна. І ця етична проблема важливіша, ніж музика і мистецтво. Це моя головна хімічна зміна в організмі – я перестав вважати мистецтво чимось надважливим. Є речі важливіші, є етика. От етика важливіша, ніж естетика» [24]. Вихід із творчого заціпеніння був інспірований пропозицією написати твір для струнного оркестру. В результаті композитор написав твір «Місто Марії», присвячений місту Маріуполь. Він наголошує, що для нього «... назва і присвята є важливішими за власне твір. Людство все дуже швидко забуває. Забуває факти страшних злочинів і їх треба нагадувати. Кожен нормальний музикант цікавиться назвою, присвятою, а там і буде ключ» [24]. Тобто, З. Алмаші розцінює свій твір не лише як відгук на страшні події цієї війни, а й як послання майбутнім поколінням.

Композиторка В. Польова (1962 р. н.) працює у симфонічному, хоровому, камерно-інструментальному жанрах. Ранній період її творчості пов'язаний з естетикою авангарду та полістилістикою. З кінця 1990-х музика композиторки стилістично тяжіє до так званого «сакрального мінімалізму». Значний період творчості В. Польової пов'язаний з вивченням та втіленням у музиці богослужбових текстів. «No man is an Island» («Немає людини, яка була б як острів», 2006 р.) – камерна кантата на текст Джона Донна для мецо-сопрано (жіночого хору),

струнних і фортепіано, була виконана Національним ансамблем солістів «Київська камерата» 2024 р. у США і Україні.

Постмодерніст, структураліст Олександр Щетинський (1960 р. н.) належить до композиторів, які прагнуть знайти метастиль, що поєднує стилістичні елементи різних епох – від барокових, класичних і пізньоромантичних алюзій до жорсткого атоналізму, сонористики. Його «Реквієм» для мішаного хору і струнного квінтету (1991–2004 рр.), за слова автора, технічно складний твір навіть для професійного хору. «Ідея стильового синтезу оригінально вирішується О. Щетинським в Реквіємі. Автор створює дві редакції (два варіанти виконання): для мішаного хору із струнним оркестром, або для хору з органом. Це є традиційно-літургічний твір на канонічний латинський текст; підкреслимо, що композитор використовує такий самий текст, як і в Реквіємі Моцарта» [17; 125]. У розгорнутій передмові-анотації до партитури твору О. Щетинський підкреслює, що він продовжує «розробку нової метамови, що включає стилістичні елементи різних періодів: григоріанський спів і раннє багатоголосся, фігури бароко, оперні мелодії XIX століття, модерністські інновації XX століття» [21]. П. Рудь узагальнює, що «... ідея винайдення універсальної музичної мови та стильового синтезу, який виникає на ґрунті переосмислення знакових для духовної традиції музичних елементів, реалізовується у хоровому жанрі» [17; 125]. Твір складається з шести частин: I. Requiem; II. Dies irae; III. Offertorium; IV. Sanctus; V. Benedictus; VI. Agnus Dei, і є чи не єдиним в українській музиці «...прикладом заупокійної меси в «чистому “вигляді”» [17; 126].

І. Тукова класифікує доробок українських композиторів, творений з початку російського вторгнення, за трьома категоріями: 1) твори, у яких автори передають власний досвід воєнного часу за допомогою коментарів до композицій або їхніх назв; 2) твори, у яких осмислення досвіду війни відбувається завдяки відтворенню її звукового пейзажу (приміром, звуки сирен повітряної тривоги та вибухів); 3) твори, що ґрунтуються або включають у себе задокументовані факти російських злочинів, а відтак, можуть розглядатися як прямі політичні маніфестації [31; 196]. Виходячи з цієї класифікації, твір З. Алмаші «Місто Марії» (2022 р.) та симфонічний опус В. Польової «Буча. Lacrimosa» (2022 р.) можна віднести до третьої категорії, хоча елементи перших двох теж присутні в ньому.

У своїй творчості Кері-Лінн Вілсон звертається до творів композиторів середини (Б. Лятишинський, Ю. Мейтус), кінця (М. Скорик) XX ст., сучасних митців – Г. Гаврилець, О. Родіна, В. Польової, О. Щетинського. Диригентка вважає їх високовартісними і прагне продемонструвати їх світові. Використовуючи діалог культур як творчий метод, як діалог із духовними традиціями української музичної культури XX – першої чверті XXI століття, Кері-Лінн Вілсон презентує її народам світу.

Висновки. Перспективи подальших досліджень. Організація генеральним продюсером Метрополітен-опери Пітером Гельбом, який є одним із ста найвпливовіших людей у світі за версією журналу «Time», та його дружиною, диригенткою Кері-Лінн Вілсон знакових культурних акцій на підтримку українського народу у його боротьбі проти російського ворога (виконання Національного гімну України «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького всім складом співаків театру, концерту на підтримку України, присвята сезону 2022 р. у Метрополітен-опері України, створення «Ukrainian Freedom Orchestra» («Українського оркестру свободи»), концерти Національного ансамблю солістів «Київська камерата» в Carnegie Hall (Нью-Йорк) та Києві, диригування оперою «Украдене щастя» Ю. Мейтуса у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької) засвідчують їх високий менеджерський талант та емпатію, демонструють силу мистецтва у боротьбі за свободу України, переконують, що міжнародні культурні практики у сфері академічного музичного мистецтва є фактором підтримки боротьби українського народу проти російського ворога.

Список використаної літератури та джерел

1. Бабій Г. «Я борюсь за Україну на “культурному фронті”» – диригентка Кері-Лінн Вілсон. *Українське радіо. Програма «На часі»*. 30.05.2024. URL: <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=104423>.
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.; іл.
3. Валентин_Сильвестров. Дочекатися музики. Лекції – бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 376 с.
4. Директор Метрополітен-опери – о своих украинских корнях, Анне Нетребко и оркестре беженцев. *Голос Америки*. 7 травня 2022 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pXBZLmvAedc>.
5. Карась Г. Менеджмент Метрополітен-опери як фактор підтримки боротьби українського народу проти російського загарбника. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*: зб. наук. пр. Ін-ту муз.

мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [заг. ред. та упоряд. А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Банська Бистриця : Посвіт, 2022. Вип. 8. С. 38–43.

6. Концерт із нагоди Міжнародного дня захисту дітей. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tVmtcLcRqnA>

7. Концерт Національного ансамблю солістів «Київська камерата». Диригент: канадсько-українська диригентка Кері-Лінн Вілсон. Київ, 30.05.2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5XF3KPJSA0c&list=PLBsh2YO6ZT4rLi8YSMuG2vqLyOJarM_Ty

8. Копієвська О. Культурні практики в дискурсі cultural studies. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 2. С. 49–53. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.175374>

9. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 296 с.

10. Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії* : наук. журн., 2023. Вип. 12 (1). С. 4–9.

11. Олійник О. М. Глокалізація як соціокультурний феномен: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.03 / Запорізьк нац. ун-т. Запоріжжя, 2010. 16 с.

12. Отрешко Н. Транскультурність у сучасному світі: методологічні повороти, теорії і практики: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 256 с.

13. Ощепков М. «Гірська легенда» для альтя і струнних Є. Станковича: історія, композиція, драматургія. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2023. № 4 (61). С. 108–120.

14. Писанка Н. «Росіяни не зможуть скасувати українську культуру». Засновниця американського Ukrainian Freedom Orchestra Кері-Лінн Вілсон. *Українська правда*. 2024, 18 черв. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/dirigentka-keri-linn-vilson-pro-ukrajinsku-muziku-302150/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMT EAAAR3htfW2raoB73Wis0cqtFsuVM32RsiDnPGQfOXBDr7fgTi8-LANDJ0MVVs_aem_kivuaw5LGY1x0td5Vaqtng

15. Півненко Б. «Концерт прем'єр» в Карнегі-хол: світ відкриває сучасну академічну українську музику. *Українська правда*. 2024, 2 трав. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/bogdana-pivnenko-pro-koncert-kijivskojikamerati-v-karnegi-hol-301354/?fbclid=Iwzxh0bgnhzw0cmteaar0xln7iqivluor9nkosmm-fewfb3eaff4wtqoilocvp1travk2v-sncreg_aem_j-hh4octecdvpipzocknfg

16. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 48 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. ред. наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. С. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764>

17. Рудь П. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. 285 с.

18. Скокова Л. Культурні практики в сучасному суспільстві: теоретичні підходи та емпіричні виміри. Київ : Ін-т соціології НАН України, 2018. 334 с

19. Судакова В. Культурні практики в повсякденних та публічних комунікаціях: тенденції соціального відтворення та модернізації: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2022. 192 с.

20. Щумейко Л. Феномен творчості в умовах війни крізь призму екзистенціалізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. (напряма «Культурологія»). Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 43. С. 50–56.

21. Щетинський О. Реквієм [Ноти]: для мішаного хору і струнного оркестру (1999/2004): партитура. Рукопис. 48 с.

22. A Concert for Ukraine. *The Metropolitan Opera*. URL: <https://www.metopera.org/season/2021-22-misc/a-concert-for-ukraine/>

23. Clark Janine Natalya. Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology*, 2023, Vol. 18 (1), p. 150–170. DOI: <https://doi.org/10.1177/17499755231151216>

24. Dovhun M. Віолончеліст і композитор Золтан Алмаші: Етична проблема важливіша, ніж музика і мистецтво. *The Claquers*. 01.02.2024. <https://theclaquers.com/posts/author/dovhun-mariia> URL: <https://theclaquers.com/posts/12632>

25. Keri-Lynn Wilson. Сайт. URL: <https://www.keri-lynnwilson.com/>

26. Keri-Lynn Wilson. Conductor. CSAM: Centre Stage Artist Management. URL: <https://centrestagemanagement.com/en/artists/dirigent/keri-lynn-wilson/?bio=full#fullbio>

27. Keri-Lynn Wilson: Official YouTube Channel. URL: <https://www.youtube.com/@Kerilynnwilsonconductor>

28. Keri-Lynn Wilson. When Putin invaded my country, I couldn't take up arms – I raised my conductor's baton instead. News website of the year: *The Guardian*. Mon. 29, Jul. 2024. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/article/2024/jul/29/culture-ukrainian-freedom-orchestra-russia-putin-keri-lynn-wilson>

29. Naumova O. Temporary «faults» of the sacred text: Victoria Poleva – Francis Poulenc. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej. 2022. № 6 (50). P. 39–44. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.6.7>.

30. Schmelz P. Ukraine's Most Famous Living Composer Is Now a Refugee. *The New York Times*. March 30, 2022. URL: https://www.nytimes.com/2022/03/30/arts/music/valentin-silvestrov-ukraine-war.html?auth=login-google1tap&fbclid=IwAR27yVmwmPLIZyom_e_yxFKcNjB_gYcJsn7yXKT-LGipVIDFnk-vYDhoz5w&login=google1tap&referringSource=articleShare

31. Tukova I. Art music and war: Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, Issue 2. P. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>.

32. Ukrainian Freedom Orchestra. URL: <https://www.keri-lynnwilson.com/ukrainian-freedom-orchestra-1>

33. Ukrainian Freedom Orchestra formed to tour Europe and U.S. this summer in artistic defense of their country. URL: <https://www.metopera.org/about/press-releases/ukrainian-freedom-orchestra-formed-to-tour-europe-and-u.s.-this-summer-in-artistic-defense-of-their-country/>
34. Ukrainian National Anthem. *Metropolitan Opera*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mUfwy3f3R4s>.
35. Vladyslav Buialyski. Bass-baritone. *The Metropolitan Opera*. URL: <https://www.metopera.org/about/auditions/lindemann-young-artist-development-program/2020-21-roster/vladyslav-buialyski/>

References

- Babii H. «Ia borius za Ukrainu na “kulturnomu fronti”» – dyryhentka Keri-Lynn Vilson [«I am fighting for Ukraine on the “cultural front”» – conductor Keri-Lynn Wilson]. *Ukrainske radio. Prohrama «Na chasi»*. 30.05.2024. URL: <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=104423>
- Berehova O. Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi [Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe]: monohrafiia. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2020. 304 s.; il.
- Valentyn Sylvestrov. Dochekatysia muzyky. Leksii – besidy. Za materialamy zustrichei, orhanizovanykh Serhiem Piliutykovym [Valentin Sylvestrov. Wait for the music. Lectures - conversations. Based on the materials of the meetings organized by Serhiy Pilyutykov]. Kyiv: DUKh I LITERA, 2011. 376 s.
- Direktor Metropoliten-operu – o svoih ukrainskih kornyah, Anne Netrebko i orkestre bezhentsev. *Golos Ameriki*. 7 travnya 2022 r. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pXBZLmvAedc>
- Karas H. Menedzhment Metropoliten-opery yak faktor pidtrymky borotby ukrainskoho narodu proty rosiiskoho zaharbynyka [Management of the Metropolitan Opera as a factor supporting the struggle of the Ukrainian people against the Russian invader]. *Muzychne mystetstvo XXI stolittia – istoriia, teoriia, praktyka: zb. nauk. prats in-tu muz. mystetstva Drohobyskoho derzh. ped. un-tu imeni Ivana Franka / [zah. red. ta uporiad. A. Dushnoho]*. Drohobych – Keltse – Kaunas – Almaty – Banska Bystrytsia: Posvit, 2022. Vyp. 8. S. 38–43.
- Kontsert z nahody Mizhnarodnoho dnia zakhystu ditei [Concert on the occasion of International Children’s Day]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tVmtcLcRqNA>
- Kontsert Natsionalnoho ansambliu solistiv «Kyivska kamerata». Dyryhent: kanadsko-ukrainska dyryhentka Keri-Lynn Vilson [Concert of the National Ensemble of Soloists «Kyivska Camerata». Conductor: Canadian-Ukrainian conductor Keri-Lynn Wilson]. Kyiv, 30.05.2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5XF3KPJSA0c&list=PLBsh2YO6ZT4rLl8YSMuG2vqLyOJapM_Ty
- Kopiiivska O. Kulturni praktyky v dyskursi cultural studies [Cultural practices in the discourse of cultural studies]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv, 2019. № 2. S. 49–53. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.175374>
- Kopiiivska O. R. Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM, 2014. 296 s.
- Maslikova I. Mizhnarodne spivrobotnytstvo u sferi kultury v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: kulturolohichni aspekt [International cooperation in the field of culture in the conditions of the Russian-Ukrainian war: cultural aspect]. *Ukrainski kulturolohichni studii : nauk. zhurn*. 2023. Vyp. 12 (1). S. 4–9.
- Oliinyk O. M. Hlokalizatsiia yak sotsiokulturnyi fenomen [Glocalization as a sociocultural phenomenon]. avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk: 09.00.03 / Zaporizkyi nats. un-t. Zaporizhzhia, 2010. 16 s.
- Otreshko N. Transkulturalnist u suchasnomu sviti: metodolohichni povoroty, teorii i praktyky [Transculturalism in the modern world: methodological turns, theories and practices]: monohrafiia. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2021. 256 s.
- Oshchepkov M. «Hirska lehenda» dlia alta i strunnykh Ye. Stankovycha: istoriia, kompozytsiia, dramaturhiia [«Mountain legend» for viola and strings by E. Stankovych: history, composition, dramaturgy]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 2023. № 4 (61). S. 108–120.
- Pysanka N. «Rosiiiany ne zmozhut skasuvaty ukrainsku kulturu». Zasnovnytsia amerykansko-h Ukrainian Freedom Orchestra Keri-Lynn Vilson [«The Russians will not be able to abolish Ukrainian culture». Keri-Lynn Wilson, the founder of the American Ukrainian Freedom Orchestra]. *Ukrainska pravda*. 2024, 18 chervnia. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/dirigentka-keri-linn-vilson-pro-ukrajinsku-muziku-302150/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3htfW2raoB73Wis0cqtFsuVM32RsiDnPGQfOXBD7fgTi8LANDJ0MVVs_aem_kivuaw5LGY1x0td5Vaqtnq
- Pivnenko B. «Kontsert premier» v Karnegi-khol: svit vidkryvaie suchasnu akademichnu ukrainsku muzyku [«Concert premiere» in Carnegie Hall: the world discovers modern academic Ukrainian music]. *Ukrainska pravda*. 2024, 2 travnia. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/bogdana-pivnenko-pro-koncert-kijivskoji-kamerati-v-karnegi-hol-301354/?fbclid=Iwzxh0bgnhzw0cmteaar0xln7iqiv1uor9nkosmm-fewfb3eaff4wtqoilocvp1travk2v-sncreg_aem_j-hh4octecdvpipzocknfg
- Redia V. Muzyka v kulturnii dyplomatii suchasnoi Ukrainy [Music in cultural diplomacy of modern Ukraine]. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb. Vyp. 48 / uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkalov ; redkol.: H. P. Chmil, V. H. Vytkalov, P. E. Herchanivska ta in. ; nauk.-bibliohr. redahuvannia naukovoi biblioteky RDHU*. Rivne: RDHU, 2024. S. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764>
- Rud P. Evoliutsiia kompozytorskoho styliu Oleksandra Shchetynskoho [The evolution of Oleksandr Shchetynskyi’s compositional style]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kharkiv: Kharkivskiy nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, 2021. 285 s.

18. Skokova L. Kulturni praktyky v suchasnomu suspilstvi: teoretychni pidkhody ta empirychni vymiry [Cultural practices in modern society: theoretical approaches and empirical dimensions]. Kyiv: Instytut sotsiologii NAN Ukrainy, 2018. 334 s.
19. Sudakova V. Kulturni praktyky v povsiakdennykh ta publichnykh komunikatsiakh: tendentsii sotsialnoho vidtvorennia ta modernizatsii [Cultural practices in everyday and public communications: trends of social reproduction and modernization]: monohrafiia. Kyiv: Instytut kulturologii NAM Ukrainy, 2022. 192 s.
20. Shumeiko L. Fenomen tvorchosti v umovakh viiny kriz pryzmu ekzystentsializmu [The phenomenon of creativity in the conditions of war through the prism of existentialism]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. (napriam Kulturologiia). Rivne : RDHU, 2023. Vyp. 43. S. 50–56.
21. Shchetynskyi O. Rekviiem [Requiem] [Noty]: dlia mishanoho khoru i strunnoho orkestru (1999/2004): partytura. Rukopys. 48 s
22. A Concert for Ukraine. *The Metropolitan Opera*. URL: <https://www.metopera.org/season/2021-22-misc/a-concert-for-ukraine/>
23. Clark, Janine Natalya. Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology*, 2023, Vol. 18 (1), p. 150–170. DOI: <https://doi.org/10.1177/17499755231151216>
24. Dovhun M. Violonchelista i kompozytor Zoltan Almasi: Etychna problema vazhlyvisha, nizh muzyka i mystetstvo [Cellist and composer Zoltan Almasi: The ethical problem is more important than music and art]. *The Claquers*. 01.02.2024. URL: <https://theclaquers.com/posts/12632>
25. Keri-Lynn Wilson. Сайт. URL: <https://www.keri-lynnwilson.com/>
26. Keri-Lynn Wilson. Conductor. CSAM: Centre Stage Artist Management. URL: <https://centrestagemanagement.com/en/artists/dirigent/keri-lynn-wilson/?bio=full#fullbio>
27. Keri-Lynn Wilson: Official YouTube Channel. URL: <https://www.youtube.com/@Kerilynnwilsonconductor>
28. Keri-Lynn Wilson. When Putin invaded my country, I couldn’t take up arms – I raised my conductor’s baton instead. News website of the year: *The Guardian*. Mon. 29, Jul. 2024. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/article/2024/jul/29/culture-ukrainian-freedom-orchestra-russia-putin-keri-lynn-wilson>
29. Naumova O. Temporary «faults» of the sacred text: Victoria Poleva – Francis Poulenc. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej. 2022. № 6 (50). P. 39–44. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.6.7>
30. Schmelz P. Ukraine’s Most Famous Living Composer Is Now a Refugee. *The New York Times*. March 30, 2022. URL: https://www.nytimes.com/2022/03/30/arts/music/valentin-silvestrov-ukraine-war.html?auth=login-google1tap&fbclid=IwAR27yVmwmlIZyom_e_yxFKcNjBg_yCJsN7yXKT-LGipVIDFnk-vYDhoz5w&login=google1tap&referringSource=articleShare
31. Tukova I. Art music and war: Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, Issue 2. P. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>
32. Ukrainian Freedom Orchestra. URL: <https://www.keri-lynnwilson.com/ukrainian-freedom-orchestra-1>
33. Ukrainian Freedom Orchestra formed to tour Europe and U.S. this summer in artistic defense of their country. URL: <https://www.metopera.org/about/press-releases/ukrainian-freedom-orchestra-formed-to-tour-europe-and-u.s.-this-summer-in-artistic-defense-of-their-country/>
34. Ukrainian National Anthem. *Metropolitan Opera*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mUfwy3f3R4s>
35. Vladyslav Buialskyi. Bass-baritone. *The Metropolitan Opera*. URL: <https://www.metopera.org/about/auditions/lindemann-young-artist-development-program/2020-21-roster/vladyslav-buialskyi/>

UDC 78.071.2

INTERNATIONAL CULTURAL PRACTICES IN THE FIELD OF ACADEMIC MUSICAL ART AS A FACTOR IN SUPPORTING THE STRUGGLE OF THE UKRAINIAN PEOPLE AGAINST THE RUSSIAN ENEMY

Karas Hanna – Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of Methods of Music Education and Conducting, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The study is devoted to international cultural practices in the field of musical art as a factor in supporting the struggle of the Ukrainian people against the Russian enemy. The purpose of the study is to demonstrate international cultural practices in the field of academic musical art as a factor in supporting the struggle of the Ukrainian people against the Russian enemy on the example of the implementation of the projects of the Metropolitan Opera General Producer Peter Gelb and his wife, Canadian-American conductor Keri-Lynn Wilson.

The research methodology is determined by its purpose and is based on a number of methods and approaches, including: the transcultural approach helps to focus on the connections and relations between communities and subjects representing different peoples and cultures; information and analytical (information screening of video content on the websites of leading opera houses, concert and philharmonic organizations in Ukraine and the world, personal Internet resources of individual figures of music culture, etc.); descriptive method, methods of empirical research (observation, comparison), systematic method of generalization.

The theoretical basis of the research is based on the works of cultural scientists (O. Berehova, O. Kopyyevska, L. Skokova, V. Sudakova), sociologists (Clark, Janine Natalya) and musicologists (O. Naumova, V. Redia, P. Rud, I. Tukova), in which the raised problem is understood.

It was found that the organization of significant cultural events in support of the Ukrainian people in their struggle against the Russian enemy by Peter Gelb, General Producer of the Metropolitan Opera, who is one of the hundred most influential people in the world according to the version of «Time» magazine, and his wife, the conductor Keri-Lynn Wilson, demonstrates their high managerial talent and empathy, demonstrate the power of art in the struggle for the freedom of Ukraine, and convince us that international cultural practices in the field of academic musical art are a factor in supporting the struggle of the Ukrainian people against the Russian enemy.

The novelty of the study consists in the summarizing of the experience of international cultural practice on the example of the implementation of the projects of the Metropolitan Opera General Producer Peter Gelb and his wife, the Canadian-American conductor Keri-Lynn Wilson.

The practical significance. This study can be useful for culturologists, art critics and managers of academic music to develop a strategy for further development of international cultural practices and promoting of works of Ukrainian composers in the world cultural space.

Key words: international cultural practices, academic musical art of Ukraine, conductor, Peter Gelb and Keri-Lynn Wilson projects, struggle of the Ukrainian people against the Russian enemy, USA, Canada.

Надійшла до редакції 6.07.2024 р.

**Розділ XI. ВТІЛЕННЯ СЛОВА І МЕЛОДІЙ ЛЮБОМИРА РИХТИЦЬКОГО
(СТЕПАНА ЛЮБОМИРСЬКОГО) В МУЗИЦІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО**

**Part XI. THE EMBODIMENT OF THE WORDS AND MELODIES OF LIUBOMYR
RYKHITYTSKYI (STEPAN LIUBOMYRSKYI) IN THE MUSIC OF MYKOLA LASTOVETSKYI**

УДК 78.071.1(477):821.161.2.09(092)

**ВТІЛЕННЯ СЛОВА І МЕЛОДІЙ ЛЮБОМИРА РИХТИЦЬКОГО (СТЕПАНА ЛЮБОМИРСЬКОГО)
В МУЗИЦІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО**

Німилович Олександра Миколаївна – доцент кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний
педагогічний університет ім. Івана Франка, м. Дрогобич
<https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285434>
olnim@ukr.net

Стаття розкриває творчість двох видатних особистостей – українського письменника, художника, редактора, журналіста, видавця, кіносценариста, композитора, кіноактора з діаспори (США) Любомира Рихтицького і визначного сучасного українського композитора, музиколога і педагога Миколи Ластовецького (Україна, Дрогобич), а також особливості втілення слова і мелодій Л. Рихтицького в музиці М. Ластовецького. Зроблено спробу вперше здійснити музично-естетичний аналіз трьох хорових композицій (аранжувань), написаних у 2023 році М. Ластовецьким на основі поетичного тексту і мелодичної лінії Л. Рихтицького. Виявлено риси, притаманні багатогранній творчості митців, а популяризація їхнього доробку сприятиме збереженню історичної пам'яті, патріотичному вихованню, гармонійному та професійному становленню молодого покоління.

Ключові слова: Любомир Рихтицький (Степан Любомирський), Микола Ластовецький, письменник, композитор, синтез поезії й музики, аранжування, хорові твори

Актуальність дослідження. Доля кожного справжнього митця тісно пов'язана з історією рідного краю. Його творчість допомагає зрозуміти рівень національної культури. Це, насамперед, стосується тих культурних діячів, які стоять на традиціях народності й сягнули вершин національного професійного мистецтва. До таких митців належать, поза сумнівом, письменник, художник, редактор, журналіст, публіцист, видавець, кіносценарист, композитор, кіноактор, палкий патріот України, уродженець Дрогобича, який не лише словом, а й зі зброєю в руках боровся за волю рідного народу – Любомир Рихтицький (1921-1983 рр.); він залишив чималу творчу спадщину, ще маловідому в Україні, але добре знану в українській діаспорі; та визначний сучасний український композитор Микола Ластовецький, творчість якого відома як в Україні, так і за її межами, в особі якого дивовижним способом поєднуються творча енергія й активність із педагогічною та адміністративною діяльністю.

Огляд останніх публікацій. У 1994 році з'явилася одна з перших публікацій про письменника Л. Рихтицького (Степана Любомирського) в Україні пера В. Грабовського [4; 2]. У той же час дрогобицький журналіст, краєзнавець Р. Пастух збирав відомості про митця й 1996 р. вийшов друком його нарис [16; 2]. Згодом до висвітлення життєвих і творчих стежин митця з діаспори долучилися інші дослідники. У цьому ж 1996 р. побачили світ спомини «Пройденими шляхами» Л. Турканика [27] (двоюрідного брата Л. Рихтицького) – дивізійника, чотового УПА, в'язня Мордовських таборів), в яких автор розкрив історію своїх життєвих випробувань крізь призму родинних стосунків і політичної ситуації середини ХХ ст. Це й були перші згадки на Батьківщині про багатогранну творчість митця з Дрогобича – Любомира Рихтицького.

У 2021 р. до 100-річчя Л. Рихтицького в Дрогобичі побачила світ книжка «Талант, офіруваний Україні: Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці» [26], до якої ввійшли матеріали, що презентують його багатогранну творчість. Ювілейне видання ввібрало наукові статті про життєпис і мистецьку спадщину Л. Рихтицького, його видавничу працю і зусилля над випусками Підпільної Пошти України, творцем і натхненником якої був митець, а також спогади і відгуки на його літературні твори пера О. Керч, В. Гоцького, О. Малицького, В. Мацька, Т. Денисової. Тут вперше зібрано статті й рецензії, окремі публіцистичні й науково-публіцистичні праці Л. Рихтицького, розсіяні в окремих діаспорних виданнях та числах журналів і часописів.

Життєпис і композиторський доробок М. Ластовецького частково окреслюються в довіднику «Композитори України та української діаспори», упорядкованому доктором мистецтвознавства А. Мухом, а також у праці Л. Соловей і О. Дмитрієвої «Штрихи до творчого портрета Миколи Ластовецького». Серед публікацій, що розкривають окремі аспекти творчості митця статті І. Бермес, Л. Ластовецької, Н. Мойсеєнко,

3. Ластовецької-Соланської, О. Фрайт, Б. Пиц, А. Онищак. До аналізу хорових, фортепіанних і камерно-вокальних композицій М. Ластовецького на вертають праці І. Бермес, Л. Ластовецької, І. Рудзінської, Л. Путятницької, О. Дзік, О. Німілович, Н. Семків, Н. Синкевич. Заслужують на увагу чимало вступних статей, поданих науковцями до нотних видань композитора, серед яких публікації Н. Дикої, Р. Сов'яка, Л. Ластовецької, В. Грабовського, С. Дацюка, З. Ластовецької-Соланської.

Вклад основного матеріалу розділу. Що ж поєднує творчість цих особистостей? Насамперед обставини, адже роки життя, творчої діяльності як Л. Рихтицького, так і сучасного композитора М. Ластовецького пов'язані з різними етапами визвольної боротьби українського народу (1940-ві роки і сучасний віроломний напад росії на Україну); любов до України та українського народу, яка проявляється у помислах, духовних цінностях та творчій діяльності митців. А ще почуття обов'язку своєю творчістю – словом і музикою – підіймати дух народу, оспівувати його славу.

Нещодавно, у 2024 р., побачило світ видання «Любомир Рихтицький (Степан Любомирський). Прометей вогонь» [22], яке задумувалось із перспективи ознайомлення читачів із широким обрієм творчої діяльності Л. Рихтицького (псевдо Степан Елерсон, Степан Любомирський, Микола Хортиця) і особливо його музичної творчості. Вона стала продовженням його літературної праці й тематично музичні композиції перегукуються з провідними думками художніх і публіцистичних праць Л. Рихтицького – героїчною визвольною боротьбою за незалежність України, за її свободу і волю, її відстоювання у боротьбі з ворогом і тоталітарним комуністичним режимом. Герої численних романів письменника врівноважені, стримані, запалені боротьбою, пристрасні, віддані особистості, завжди готові віддати життя задля процвітання української справи. У своїх творах Л. Рихтицький дивним чином передбачає розпад тюрми народів – советського союзу («Слідами заповіту»), закликає українців до пробудження після тривалих років неволі й зростання патріотизму, національної самосвідомості, гідності й однастайності народу у спротиві ворогам України.

Символічно, що у такий складний для України час воєнного протистояння нашого народу російському окупантові, час прояву неймовірної стійкості і звитяги українського воїнства виходить друком збірка музичних творів Л. Рихтицького, суголосна нашому сьогоденню.

Ще на початку 1990-х років дружина Л. Рихтицького, відома поетеса Дарія Рихтицька-Мельникович (1928-2017 рр.) здійснила чимало творчих подорожей в Україну, насамперед до рідного Рожнятова й різноманітних куточків України, а також і до Дрогобича, звідки походив її чоловік Любомир Рихтицький. У 1994 р. Д. Рихтицька вперше завітала до Франкового міста, де відбувся її творчий вечір, ініційований музикознавцем, головою Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України В. Грабовським. Із цього часу такі відвідини стали традиційними, в Дрогобичі побачили світ дві її поетичні збірки: «Спалах іскри» («Відродження», 2006 р.) і «Без Тебе – з Тобою» («Посвіт», 2009 р.), тут відбулися презентації цих видань за участю поетеси. 1999 р. Дрогобич відвідала наймолодша донька Ксенія Рихтицька зі своїм чоловіком Володимиром Горобченком. У 2009 р. мисткиня прибула до Дрогобича разом із донькою Тамарою Сливинською, а 2019 р. тут побували діти Любомира і Дарії Рихтицьких – син Нестор і донька Тамара. Особливо приємними й пам'ятними стали такі зустрічі й спілкування з Д. Рихтицькою для авторки цієї публікації та усієї нашої родини, адже з Любомиром Рихтицьким нас пов'язує спорідненість походження. Приємно, що сьогодні збірки поетеси, розійшлися Україною і знаходяться у вільному доступі в найбільших книгозбірнях. Д. Рихтицька постає у пам'яті авторки статті особистістю незламною і гордою, вишуканою і ніжною, жіночною і піднесеною, творчою, щирою і люблячою світ, людей і Україну. Такі ж добрі спогади закарбувалися з дитинства в моїй пам'яті з розповідей рідних (хоч і говорилося на такі теми в 1970-80-ті роки майже пошепки і доволі рідко), й про Л. Рихтицького, його мужність, відвагу, талант і цілеспрямованість. Примітно, що чимало членів родини Рихтицьких успадкували літературний дар батьків, адже донька Ксенія Рихтицька-Горобченко – відома поетеса, письменниця, журналістка, авторка низки поетичних та прозових збірок («Crossing the Border: Stories» («Перетинаючи кордон: Оповідання»), «A Sky Full of Wings» («Небо, повне крил» та ін.), а внучка Віра Сирота (донька Тамари Сливинської) – молода поетеса, яка 2023 р. презентувала свою нову книжку «We Bow To No One» («Нікому не вклоняємось»). Обидві мисткині публікуються у різноманітних престижних світових виданнях.

Л. Рихтицький народився у Дрогобичі 21 квітня 1921 р. у родині Осипа Рихтицького (вояк УГА) і Євгенії Божемської-Рихтицької (сестра милосердя УГА), тут вчився у польській та українській гімназії, по закінченні якої вступив до Львівського університету й навчався хімії й лісництва [16].

У часі Другої світової війни майбутній митець, відчуваючи потребу своєї участі в боротьбі за незалежну Україну, пройшов військовий вишкіл у Дивізії (підстаршинська й старшинська школи), де й утвердилися його ідеали. Згодом митцеві довелося пройти через табори для переміщених осіб у Німеччині, опанувати журналістику у Регенсбурзі, пройти англійський полон в італійському м. Ріміні.

Проте Л. Рихтицький і надалі всю свою енергію і талант скеровував на популяризацію України в світі й прискорення її визволення у мистецький спосіб. Ось як описав свою першу зустріч з Л. Рихтицьким у Ріміні поет і письменник М. Вірний: «Аж ось входить хор. Любомир Рихтицький. Високий, стрункий. Пристійний. ... був одним із найпрацьовитіших в таборі та й після звільнення з табору. Він був з тієї когорти, які стають бойовими офіцерами не випадково і яким в інших обставинах судилося бути генералами» [23; 167-168]. Про літературний талант Л. Рихтицького дослідник М. Шкандрій з Університету Манітоби зазначив, що серед найвидатніших авторів у Ріміні були прозаїки та поети: Віталій Бендер (Дончак, Донченко, Бен д'Е), Євстахій Загачевський, Богдан Бора, Андрій Легіт, Юрій Форис, Степан Любомирський (Рихтицький, Елерсон), Олексій Запорожець (О. Девлад, Дід Пасічник) [28, 19]. Тут, у Ріміні, Л. Рихтицький був головним редактором газети «Життя в таборі» [29; 31].

Музикознавець В. Грабовський зазначає, що перші літературні спроби Л. Рихтицького 1940-х років «переросли у продуктивну літературну працю вже за океаном, у США – численні оповідання, романи, сценарії до кінофільмів, які незабаром реалізувалися кіностудіями Канади» [4]. Митець став автором збірки оповідань «Сон літньої ночі», романів «Жорстокі світанки», «Хай розсудить меч», «Плем'я вовків», «Між славою і смертю», «Доба страхіть», «Під молотом війни», «Прометеїв вогонь», «Ніколи не забуду», «Слідами заповіту», «Армія нескорених», а також сценаріїв фільмів «Ніколи не забуду» (знято у Канаді 1969 р., режисер Б. Паздрій), «Жорстокі світанки» (знято у Канаді 1966 р., режисери О. Наконечний, І. Красний) і «За шуміла Верховина» (1977 р., режисер О. Ковальський) [4]. Більшу частину емігрантського життя Л. Рихтицький впродовж усього емігрантського періоду життя Л. Рихтицький проживав у Детройті та Чикаго в США. Інтенсивну творчу працю митця обірвала несподівана смерть 16 липня 1983 р.

Пророкою, як і чимало інших літературних і публіцистичних праць Л. Рихтицького, виявилася стаття «Думки під Різдво», написана напередодні 1980 р. Ця публіцистична праця має яскраві ознаки поєднання документальних фактів реальної дійсності з художніми паралелями, порівняннями, авторськими міркуваннями і образами, які покликані захоплювати й ідейно-емоційно вражати читача. Наприкінці 1979 р. Л. Рихтицький у заворожуючий багатий на відчуття святкового дива передріздвяний час ставить риторичне запитання, суголосне сьогodenню: «Чи відійде чорна, російська хмара з наших земель і чи залунають наші коляди на другий рік вже вільно, радісно, з почуттям, що його так страшно довго ми вже не відчуваємо: з почуттям свободи, з віддихом волі, зі сльозами щастя, що ми вже вільні...?!». Передаючи реальні події того часу, зазираючи в майбуття і користуючись передчуттями стосовно розпаду радянської імперії і подальшої агресії росії автор зауважував, що «Є потужний агресор... З кожною новою подією ростиме напруження і зростатиме свідомість, що ніякі чемні жести не затримають агресора. Всі «прості люди» – це розуміють, чому тоді цього не розуміють політичні експерти? Помалу, крок за кроком, агресор буде штовхати світ до стіни, аж нікуди вже буде відступати і тоді світ рішиться на велику війну, щоб агресора стримати» [19; 9-10]. Проте автор проводить паралелі з крихітними унікальними ніжними сніжинками, які «стають інакші і що вони можуть зробити, коли вони тримаються разом...!» [19; 9-10], закликаючи і українське суспільство, і світових лідерів догуртування і глибшого розуміння загроз, які несе в собі агресор (СРСР чи сьгодні росія), сили якого розтягнені по всьому світі. Як гучно лунають ці заклики сьгодні в часі війни, в часі кривавого протистояння двох цивілізацій і боротьби українського народу за своє остаточне визволення!

Одна з останніх статей Л. Рихтицького «Нам треба боротись» [20; 1; 4], яка надійшла до редакції часопису «Шлях перемоги» напередодні його відходу в засвіти подає приклад проголошення Акту відновлення української державності 30 червня 1941 р. у Львові й сприймається неначе заповіт для нових поколінь українців, які, як слушно зауважував автор, схильні до неповного усвідомлення як перемог, так й історичних помилок в минулому, до угодовства, поступництва, примирення з ворогом. Автор проголошує заклик до боротьби за ідею, свободу і незалежність, які можна вибороти лише згуртовано і з твердою вірою у нашу велику справу.

Коли ж проявилися музичні вподобання і талант Л. Рихтицького? Звичайно у дитячому віці, а згодом під час навчання у Дрогобицькій гімназії. Про це також довідуємося з праці Л. Турканика, який зазначав, що його тіточний брат Любомир Рихтицький «був надзвичайно здібний хлопець; грав чудові марші на мандоліні, вмів рисувати гарні узорі для вишивання, ... писав вірші» [27; 7]. Він чудово грав на популярному того часу інструменті – мандоліні, а виконувати любив військові марші як українські, так і зарубіжних композиторів. Мандоліна (італ. mandolino) – струнно-щипковий інструмент, поява якого сягає часів відважних лицарів і, насамперед, пов'язується з італійською музичною культурою. Звук мандоліни насичений, теплий, ніжний і м'який, а гра переважно відбувається за допомогою медіатора. Інструмент став популярним не лише в Італії, але і в Австралії, Латинській Америці, більшості європейських країн, Ізраїлі, Японії та США. Розквіт популярності в Європі припав на початок ХХ ст., коли організовувалися ансамблі й оркестри мандоліністів та їхні гастролі, що відбувалися також і на території України. Подібні

колективи створювалися й на теренах нашої країни, особливо у її західних регіонах, де мандоліна широко побутувала у шкільному та гімназійному середовищі й стала улюбленим інструментом молоді.

За спогадами дітей (Тамари Сливинської, Нестора Рихтицького і Ксені Рихтицької-Горобченко) батько здійснював записи різноманітних музичних творів на магнітних стрічках і залишив їх чимало, як також рекордував власний спів та гру на мандоліні. В еміграції митець працював на мандоліні стилю Кау, виготовлений у США, яка зберігається у родинному архіві Рихтицьких.

Л. Рихтицький вправно танцював, а навчився цього мистецтва, коли вперше зацікавив свою дружину й не вміючи танцювати, записався на лекції, щоб здобути її увагу. Згодом пара вирізнялася своїми майстерними танцями на різноманітних вечорах і прийняттях. Також за спогадами Ориси Коссака Л. Рихтицький любив співати народних пісень і маршів з її батьком Ярославом Коссаком (кузен Л. Рихтицького) під час родинних зустрічей і з нагоди різноманітних святкувань.

Будучи шанувальником музичного мистецтва, Л. Рихтицький зібрав велику колекцію платівок, серед яких записи класичних маршів у виконанні американських, німецьких, французьких, японських, польських та українських гуртів і оркестрів. Серед них чимало записів американського композитора Джона Філіпа Суза (1854-1932 рр.), відомого автора військових маршів (понад 130), оперет, увертюр, сюїт і фантазій. Військові урочисті марші були одним з улюблених жанрів Л. Рихтицького, якого полонила бойова магія цих композицій.

Попри те, митець любив слухати різножанрову і різностилеву музику – класичну, опери, оперети, танцювальну музику. Серед платівок значна добірка творів композиторів-класиків – Гайдна, Моцарта і Бетговена, чимало записів української музики – опери, твори для бандури, народні й патріотичні пісні.

Неодноразово музичні вподобання письменника і публіциста ставали змістовим доповненням його літературних праць, як от у нарисі «Закурилась доріженька...» [18; 39], опублікованому в 1963 р. У його назві та завершальних думках автор використовує дещо перефразовані рядки відомої козацької пісні: «Гей, гук, мати, гук, / Де козаки йдуть, / І веселая та доріженька / Куди вони йдуть» [3; 71]. Л. Рихтицький цікаво і реально описав події, що відбувалися в Дрогобичі в часі Другої світової війни, а саме у 1939-1943 рр., розкривши історію початку свого військового шляху і бажання стати на захист рідної землі, обравши долю дивізійника. Як образно і красномовно описує письменник миті прощання молодих вояків із близькими і рідним краєм, вирушаючи в незвідане героїчне майбуття. Всі ці спогади закреслені на музичному супроводі подій, які відбувалися у 1943 р. у рідному місті. Автор згадує велелюдний парад-пробігу української молоді на звитязну боротьбу за незалежну державу, коли на повну силу зазвучав марш «Задзвенімо разом браття» (слова і музика С. Воробкевича), двічі виконаний славним Дрогобицьким Бояном «на відкритому повітрі, на Дрогобицькому Ринку, при тисячних масах народу» [18; 39].

Кілька днів потому на залізничній станції дивізійників проводжало все місто. Л. Рихтицький описав ці миті, передаючи власні емоції, переживання, віру в свої переконання і правильність своїх дій: «Ми звисали з вагонів, як спілі грона, готові на експорт. Ми співали «Не пора», ми співали «Ще не вмерла», ми співали все, що тільки знали. Ми були п'яні першою, дійсно рішальною, хвилиною нашого життя. Але наші матері були тверезі. Вони всі плакали. Вони знали краще, як ми, куди ми їхали і на що. Вони бачили очима душі вже тепер це все, що ми пізніше пережили. Але звук оркестри, ліс прапорів, завітчаний дівчатами перон змішали всі поодинокі відчуття .у перші звуки нової для нас симфонії і наші серця керувались вже до посмаку зброї. Ми почали усвідомляти, що оце ми справді залишаємо дома, залишаємо своїх рідних і відходимо в щось цілком незнане, в майбутність, що її ще ніхто і ніколи не розгадав наперед. Наш поїзд рушив і по сьогоднішній день залишилися позаду наші заплакані матері, наші квіти-дівчата, наше місто і всі його радощі та журби. На дорожньому переїзді розігнаний поїзд зняв туман куряви за собою і ковтаючи мої власні сльози прощання з рідними сторонами, пригадав я стару українську вояцьку пісню: «...Закурилась тая доріженька / Куди вони йдуть...!» [18; 40].

Згодом, у 1951 році, в газеті «Вісті» Братства колишніх Вояків 1 Української Дивізії Української Національної Армії з'явилася ще одна стаття Л. Рихтицького з назвою, запозиченою з відомої стрілецької пісні авторства Р. Купчинського «Як з Бережан до Кадри». Автор, проводячи паралелі з січовими стрільцями, які під час Першої світової війни добиралися до Кадри (збірного пункту) у статті змальовує шлях дивізійників-побратимів через Брно до Гайделягра на свій перший вишкіл. Описуючи свої відчуття, побут і політично-воєнну ситуацію, автор чимало пише і про те, як у цих умовах вони – патріотична молодь, вояки – любили і вміли співати, підіймати свій бойовий дух і заявляли про себе і Україну в світі: «Йдучи у місто, ми вже співали, розуміється, українських пісень. Нас було у колоні біля чотирьохсот і стільки ж виявилось пісень, так, що досить довго тривало, заки ми погодилися на одну із них. Але коли погодилися, тоді гукнули здорово, аж чехи на вулицях задубіли. Просто ставали і дивилися на нас, а ми співали. Ах, як ми співали! На повні груди, наче хотіли за цей короткий марш втовкмачити чехам, що ось, ми українці, зголосилися до участі у другій світовій війні» [17; 3].

Неодноразово Л. Рихтицький виступав зі святочними доповідями у програмах святкувань пам'ятних подій і дат, як от 9 квітня 1983 року в концерті з нагоди 40-річчя Української Дивізії, організованому чоловічим хором «Сурма» та Станицею Братства 1 УД УНА в Чикаго. Вечір відбувся у переповненій залі школи Шопена за участю майже 1200 присутніх. Під криптонімом ЛР 3 травня 1983 року в часописі «Свобода» з'явився відгук Л. Рихтицького на цю урочисту подію під назвою «40-річчя Української Дивізії. Хор «Бурлака» в Чикаго», з якого довідуємося про чудовий виступ хору «Бурлака» з Торонто під керівництвом диригента Олега Хміля з фортепіанним супроводом Михайла Бубни. Незвичайно вдалий вечір залишив незабутнє враження серед української чикагської громади своєю добірною програмою та її мистецьким виконанням.

Примітно, що чимало видань Підпільної Пошти України (ППУ), засновником якої і творцем багатьох екземплярів був Любомир Рихтицький, присвячені українській музичній культурі та її яскравим представникам. У статті Олександра Малицького знаходимо повний огляд видань марок і пропам'ятних блоків закордонного поштового відділу Підпільної Пошти України, в якій стверджується, що окремі випуски ППУ «належать до найкращих видань української недержавної філателії (ерінофілії) взагалі» [11; 16].

Чільним постатям української музики присвячені марки і блоки Микола Лисенко (1962 і 1972 рр.), Микола Леонтович (1971 р.) до ювілеїв композиторів, а також широко представлені у виданнях ППУ теми і гасла, які пропагували відданість рідній Україні й покликані популяризувати українську культуру й музичну зокрема: «Плекайте українську музику!», «За волю і культуру України!», «Тиждень української культури», «Державний гімн», «Плекайте українську культуру!», «Плекайте українські традиції!» тощо.

Музичний талант митця проявлявся і в написанні пісень до власних текстів, до того ж містка літературна й публіцистична праця в умовах еміграції підкріплювалася ще й роботою художника, кресляра, видавця в друкарні, а також викладанням у Школі Українознавства. Всі композиції, люб'язно надані авторці статті дітьми Л. Рихтицького, подані в рукописному записі мелодичної лінії з підкладанням поетичного тексту (машинопис) та позначенням характеру, темпу, розміру, динаміки, фразових і штрихових особливостей вокальної лінії. В архіві митця збереглося 18 музичних композицій.

Музичні твори Л. Рихтицького віддзеркалюють бадьорість і силу духу, безстрашність, готовність до боротьби за незалежність України. Ці думки зливаються доцільно з його патріотичною музикою, яка своїми палкими словами та музичним ритмом закликає весь український народ до великої боротьби за вільну Україну. Маршова музика, написана Л. Рихтицьким, впливає як рушійна сила до подальшої дії, підбадьорює слухачів та подає запал до боротьби.

Такі головні думки проступають як в його романах, так і в музичних творах. Сучасні українські композитори М. Ластовецький, Р. Никифорів та Д. Василик, захопившись мелодичною красою творів, їхньою патріотичною наснаженістю, створили чудові аранжування для хорів, вокальних ансамблів та вокалістів-солістів. Це композиції: «Прометеїв Вогонь» (Д. Василик), «Кримський Марш», «Карпатські вірли», «Знам'я Свободи» (М. Ластовецький), «Святослав», «Чумаки», «Прапор свободи» (Р. Никифорів), «Прощання», «Марш Молодих» (О. Німилевич).

Тож три пісенні композиції Л. Рихтицького зазнали майстерного аранжування М. Ластовецького – сучасного українського композитора, який яскраво розкрився у багатогранній палітрі музичної творчості як автор творів для симфонічного та камерного оркестрів, численних камерно-інструментальних, хорових композицій, солоспівів, вокальних ансамблів, музики до драматичних вистав.

Як педагог, він продовжує себе в талановитих учнях, а кероване ним упродовж багатьох років (1984-2015 рр.) Дрогобицьке музичне училище ім. В. Барвінського (сьогодні музичний коледж) є одним із кращих мистецьких навчальних закладів України.

У всіх ділянках – як композитор, диригент, педагог, науковець, громадський діяч – М. Ластовецький сягає справжніх вершин. Активна композиторська діяльність Заслуженого діяча мистецтв України – це пошук тем, ідей, образів, нових засобів музичної мови та композиційних рішень. Його музика сучасна в найкращому розумінні слова. Вона не залишає байдужими ні професіоналів, ні найширші кола шанувальників.

Народився Микола Ластовецький 14 серпня 1947 р. у м. Дунаївці Хмельницької обл. у родині медиків. Рідний край щедро обдарував майбутнього композитора, адже атмосфера подільської землі сприяла активному виявленню його творчих здібностей. Музикою займався з дитинства, проте, як нерідко буває, композитор не одразу обрав професію музиканта. Після закінчення школи з золотою медаллю М. Ластовецький навчався у Хмельницькому технологічному та Львівському політехнічному інститутах. Та, очевидно, музика вабила його так владно, що він покинув навчання. Велика любов до мистецтва, чудовий слух та пам'ять, тонка музикальність визначили його майбутню долю і професійний шлях [2; 48]. У 1967 р. за порадою і рекомендацією композитора Л. Ревуцького та скеруванням Міністерства культури

України вступив до Хмельницького музичного училища на теоретичне відділення, де прагнув не лише до теоретичного засвоєння музичної науки, але й намагався досягнути складний процес композиторської творчості. Через три роки навчання і завершення училища з відзнакою молодий талановитий педагог розпочав працю у нововідкритій Дунаєвській середній школі. Все ж музичне мистецтво вабило, творчий запал і натхнення спонукали до вдосконалення майстерності і 1971 р. М. Ластовецький вступив до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Навчання у класі Р. Сімовича – вихованця Празької консерваторії, одного з кращих фахівців з інструментування та гармонії, відомого музикознавця, педагога, автора низки величних музичних творів – поглиблювало розуміння суті мистецтва й композиції, ствердило майстерність і художню зрілість молодого композитора. Як згадує сам М. Ластовецький: «Це був митець високого авторитету, який визначив мою долю» [15]. Р. Сімович зумів відчувати у допитливому, захопленому музикою, працьовитому і наполегливому учневі неабиякі здібності та вміло сприяв усебічному розкриттю його обдарування. М. Ластовецькому поталанило мати таких незабутніх учителів, як С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, О. Теплицький, В. Флис, Я. Якуб'як, Е. Кобулей.

У роки навчання в консерваторії М. Ластовецький не стояв осторонь бурхливого, багатого мистецькими подіями музичного життя Львова. Вільний час, якого було обмаль, витрачав на відвідування картинних галерей, музеїв, оперних спектаклів, симфонічних концертів, намагаючись «вбирати» найрізноманітніші художні враження, систематично слухати шедеври світової та української класики, сучасну музику – все це стало для молодого музиканта школою професіоналізму, вдосконалення, надбання нових знань високої музичної культури.

Після закінчення композиторського факультету М. Ластовецький вже майже п'ятдесят років (від 1976 р.) працює викладачем музично-теоретичних дисциплін Дрогобицького музичного училища ім. В. Барвінського (нині – музичного коледжу). Від 1984 до 2015, понад 30 років, успішно обіймав посаду директора цього навчального закладу, водночас працюючи викладачем, а від 2000 до 2020 р. – доцентом Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

За вагомий внесок у розвиток національної культурної спадщини, високий професіоналізм 14 вересня 1996 року М. Ластовецькому указом Президента України присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України», а за особливі успіхи в роботі та творчі звершення композитор неодноразово нагороджений почесними грамотами Міністерства культури і мистецтв України «За досягнення у розвитку культури і мистецтв» (2002 р.), медаллю «Незалежність України» в номінаціях IX Міжнародного академічного рейтингу «Золота фортуна» (2003 р.) [13]. М. Ластовецький член музично-фольклористичної секції НТШ, член Спілки театральних діячів України, лауреат премій ім. С. Гулака-Артемовського, ім. С. Людкевича, ім. Ю. Дрогобича, В. Косенка, які свідчать про вагомість мистецького доробку та визнання заслуг митця перед українською музичною культурою і освітою.

М. Ластовецькому належить активна участь в увічненні пам'яті українського композитора В. Барвінського. Його вагома праця з клопотання про присвоєння його імені Дрогобицькому музичному училищу увінчалася успіхом у рік 50-річчя навчального закладу (1995 р.). Він – один з ініціаторів та засновників, Голова Науково-культурологічного товариства ім. В. Барвінського (1998 р.), яке веде активну роботу у справі вивчення, дослідження й популяризації творчості композитора [8; 57].

Окрему сторінку професійної діяльності М. Ластовецького становить керівництво камерним оркестром «Кредо» (1996-2000 рр.), де він удосконалював себе як диригент та композитор. Цей колектив став творчою лабораторією митця, адже в його репертуарі були авторські роботи композитора («Гаївки», «Сюїта в старовинному стилі» та ін.).

У 1997 р. у Дрогобичі з ініціативи музикознавця та педагога В. Грабовського створений осередок Львівської спілки композиторів України, що стало важливою подією в культурному житті міста. А вже в 2005 р. створено Дрогобицьку організацію НСКУ [14; 31]. Роль М. Ластовецького у діяльності Спілки важко переоцінити. Його композиції часто звучать у концертах престижних музичних фестивалів «KyivMusicFest», «Прем'єри сезону», «Золотоверхий Київ»; у програмах регіональних музичних форумів та авторських концертів у Дрогобичі, Львівській обласній філармонії ім. С. Людкевича, зі сцен Києва, Львова, Борислава, Стрия, Самбора, Трускавця, репрезентують здобутки української національної музики в країнах світу – Румунії, Польщі, Англії, Австрії, Канаді тощо. Від 2005 р. М. Ластовецького обрано членом правління НСК України.

Серед важливих сторінок життєпису М. Ластовецького – музикознавчий доробок, адже він автор ґрунтовних статей, розвідок, нарисів про життя і творчість видатних українських композиторів, діячів культури. Його наукові і публіцистично-критичні праці торкаються багатьох проблем мистецького життя України минулого та сьогодення. Вони цікаві за змістом, позначені яскравою образністю мови, різняться оригінальністю і глибиною думки. Високий професіоналізм, музикознавча інтуїція, вміння охоплювати,

аналізувати, узагальнювати різні явища музичного життя в історичній перспективі – це ті професійні складові, які визначають його музикознавчу діяльність.

Музиколог по-новому, з цікавими акцентами розглядає окремі сторінки творчості М. Лисенка, М. Колесси, С. Людкевича, В. Барвінського [9; 86-89], які залишалися поза увагою вчених, зокрема, розкриває деякі питання творчого становлення М. Колесси та окремі різночитання біографії С. Людкевича, репрезентує призабуті сторінки про празьких учителів М. Колесси, Р. Сімовича, С. Туркевич-Лісовської-Лукіянович – В. Новака та О. Шіна, висвітлює життєпис Галини Грабець – бранки ГУЛАГу і учениці В. Барвінського та дрогобицького митця Ю. Корчинського, розкриває жанрово-тематичні особливості творчості Б. Фільц, архітектоніку варіаційних форм класичної і романтичної епох, ділиться своїми міркуваннями, поглядами на творчість українських композиторів, розкриваючи їх значимість у контексті розвитку українського музичного мистецтва.

М. Ластовецький у своїх працях розглядає проблеми методики викладання музично-теоретичних дисциплін, музичної критики які широко застосовуються у навчальному процесі музичного виховання: «Про деякі особливості викладання предмету інструментознавства та інструментування в музичному училищі», «Заняття з основ композиції як дійовий засіб розвитку творчого потенціалу студента» тощо.

Композиторський доробок М. Ластовецького, насамперед, повниться важливими для українського народу і мистецтва темами, образами, жанрами та формами, зберігаючи традиції, опираючись на надбання львівської композиторської школи. Творчості М. Ластовецького притаманне дотримання канонів української класики, основної її стильової риси – опори на українську народну пісню та інструментальний фольклор, з відтворенням характерної метроритміки, інтонаційного зерна субетнічних виявів (Бойківщина, Поділля тощо). «Саме в народній пісні вбачає композитор єдине й справжнє джерело своєї композиторської творчості. Трактуючи фольклорного матеріалу наділене й рисами експерименталізму. Є в ній елементи експресії, драматизму, монологізму, що досягається музично-полістилістичними засобами, майстерним застосуванням здобутків гармонії та поліфонії. Його музика – це втілення найбагатших образно-емоційних полів: це радість і страждання, історико-епічні, героїчні та ліричні почуття, це жарт, гумор, чисто побутові, пісенно-танцювальні мотиви і суворі наспіви церковного походження» [24]. Не оминув М. Ластовецький у своїй творчості й релігійної тематики. Його кантата «Псалми Давида» створена з нагоди 2000-ліття від Різдва Христового. Є у доробку композитора і «Біблійна поема» для фортепіано

Уже сам перелік творів свідчить про невичерпну багатогранність духовного світу композитора. Особливий інтерес виявляє митець до театральної музики. Напевно це результат безпосередньої участі самого композитора у творчому житті музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича. М. Ластовецький створив музику до 30 театральних вистав різних жанрів (п'єси, водевілі, мюзикли, музичні драми, комедії та казки) за творами Р. Іванчука, В. Канівця, І. Карпенка-Карого, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Стельмаха, М. Коцюбинського, І. Франка, У. Шекспіра та ін., прем'єри яких з успіхом відбуваються у Хмельницькому, Івано-Франківському, Тернопільському та інших музично-драматичних театрах [25].

У творчому доробку М. Ластовецького композиції для симфонічного оркестру посідають чільне місце, адже митець значну увагу і зацікавлення надає можливостям розвитку великих форм (симфонії, симфонічної поеми, кантати). З цього огляду жанрова палітра митця повниться симфонічними творами: «Sinfonia rustica», «Пам'яті героїв Крут» (симфоніста), «Галичина» (поема), «Лірична поема», «Бойківська» (увертюра), «Пісня про Кармелюка» (симфонічний прелюд), «Елегія пам'яті В. Барвінського», а також вокально-симфонічними композиціями – кантатами: «Повернення Дрогобича» на вірші Р. Пастуха, Ф. Малицького та М. Ластовецького, написання і перше виконання якої відбулося з нагоди відкриття пам'ятника славному дрогобичанину Юрію Котермаку, «Псалми Давида» на канонічні біблійні тексти, «Заспів» на слова В. Чумака, «Пісня про Черновола» на слова М. Шалати, створеної до події надання Дрогобицькій центральній міській бібліотеці імені видатного політика [24]. Примітно, що більшість із них створена на вірші дрогобицьких митців із присвятою 2000-літтю християнства та дедикацією відомим постатям української історії (Ю. Дрогобичу (Котермаку) і В. Черноволу) [2; 50]. Ці монументальні полотна стали вагомим внеском до скарбниці сучасної української музичної культури. У творчому ужитку митця є і твори для струнного оркестру – Adagio, Сюїта, Гаївки, Квартет для 4-х тромбонів, соната «Романтична» для скрипки та фортепіано і сюїта «Дрогобицькі сурми» для 4-х труб, що стала візитівкою міста і звучить із вежі Ратуші у святковий час й на День міста, що припадає на релігійне свято Різдва Пресвятої Богородиці.

Отже, багатий композиторський доробок М. Ластовецького знаходить своє втілення у численних збірках, а музичні твори, все частіше виходять друком, стаючи більш доступними, («Повернення Дрогобича. Кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру», «Пісня про Черновола. Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів», «Чоловічі хори без супроводу на слова Віктора Романюка», «Чотири мішані хори на слова Петра Перебийноса»), «Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу)» (2016 р.), «Не забудь юних днів. Хори на вірші Івана Франка» (2017 р.),

«Contra spem spero! (жіночі хори)» (2018 р.), «Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка)» (2018 р.), «Жнивварські пісні» (2019 р.), «Бог. Україна: Слава Україні! – Героям слава! Народ» (2024 р.) й поповнюють високохудожніми зразками педагогічний та концертний репертуар.

Чимало у доробку М. Ластовецького і вокальних композицій до віршів Лесі Українки, П. Тичини, В. Самійленка, П. Грабовського, О. Олеся, В. Симоненка, Я. Купали й інші.

Фортепіанна музика посідає провідне місце у багатобарвній жанровій палітрі М. Ластовецького. Для фортепіано створено чимало композицій: сонати, прелюдії, варіації, поеми, рондо, скерцо, цикли мініатюр. Написані вони як з орієнтацією на образний і духовний світ дитини, на її подальший професійний піаністичний розвиток, так і для зрілих виконавців.

Упродовж останнього десятиліття М. Ластовецький опублікував п'ять збірників (зошитів, як називає їх композитор) фортепіанних творів під загальною назвою «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва». До першого зошита (2008 р.) ввійшли цикли «Веснянки», «Бойківські образки», «Бойківське весілля», «П'ять прелюдій і постлюдія», «Два скерцо», спрямовані на знайомство з фольклорними пластами – календарно-обрядовими та бойківськими народними зразками і допомагають розвивати багатогранні сторони інтелектуальних та виконавських проявів учнів [12; 27]. У другому збірнику (2015 р.) міститься сім циклів мініатюр – альбом «Дитячий калейдоскоп» із десяти різнохарактерних п'єс розміщених у порядку зростання виконавських труднощів, три Маленькі старовинні вальси (№ 1-3), дві «регтайм стилізації», міні-цикли по дві п'єси – орієнталії, рондо, скерцо, поеми. Третій зошит (2016 р.) наповнений великою кількістю цікавих мініатюр, також скомпонованих у фортепіанні цикли як от: Два маленькі бойківські танці, Музичні обрії (30 п'єс), Маленька «сонечкова» сюїта, Про короля Данила..., три Маленькі старовинні вальси (№ 4-6), два романтичні експромти, концертна фантазія «Поклоніння Дажбогу – Сонцю», а завершується збірка публікацією фортепіанної Сонати d-moll.

У 2018 р. вийшов друком четвертий збірник фортепіанних творів М. Ластовецького, до якого ввійшли два особливо цікаві цикли: «Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок» (37 п'єс) і «Раціональні ескізи» – 12 композицій, написаних у додекафонній техніці з присвятою першовиконавиці циклу піаністці Яні Гордельяновій та окремі твори «Веселий галоп» і «Строгі» варіації.

П'ятий зошит вийшов друком у 2019 р. й містить п'ять циклів, серед яких «Десять мелодій легеньких для віртуозів маленьких», «П'ятдесят поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень» дві Ліричні рок-балади і два Vasso-ostinato, а також 15 маленьких старовинних танців.

За своєю мистецькою значущістю фортепіанні твори М. Ластовецького продовжують посідати вагоме місце в українській музиці. Вони приваблюють виразністю музичної мови, нерідко заснованої на українських народнопісенних інтонаціях, а також зворотах, притаманних бойківському, гуцульському, подільському фольклору, розробкою ритмічних і ладових ознак народних танців, зв'язком з живописом, кіномистецтвом та театром. У своїй творчості, зокрема фортепіанній, композитор прагне висвітлити теми, пов'язані з долею та історією українського народу, сьогоденням, з любов'ю відтворює народний побут, захоплююче змальовує красу рідного краю. Музична мова фортепіанних композицій М. Ластовецького характеризується мелодичністю пластів, філігранною поліфонізацією фактури, колоритною гармонією. Вони вимагають і блискучого розвитку пальцевої техніки, специфічних прийомів виконання мелізмів, комбінацій подвійних нот. Значне місце займає й октавно-акордова музична тканина у творах бравурного характеру. Варто зауважити, що об'єднані в цикли фортепіанні п'єси є довершеними композиціями і можуть виконуватись як самостійні твори. М. Ластовецький у фортепіанній творчості зумів проявити риси індивідуального стилю, що ґрунтується на своєрідному трактуванні традиційних форм із переосмисленням і залученням фольклорних інтонацій, оригінальної ритміки, ладотональних знахідок, на сучасному й особистісному трактуванні класичних, романтичних принципів і застосуванні додекафонної техніки. «Творчість М. Ластовецького є важливим здобутком української музичної культури, вона сформувалася в контексті національно-європейських традицій та культурно-мистецьких процесів кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [1; 58].

Композитор у своїй творчості спирається на український пісенний мелос, на його інтонаційні нюанси, ладове забарвлення та метроритміку і разом з тим втілює індивідуальні авторські риси, закодовані у зміні барвотонів, звукових ефектів, колориті, експресії та емоційності його музики. У доробку композитора чимало обробок українських народних пісень для різних типів хорових колективів, у яких композитор застосовує «методи, які ґрунтуються на глибинному проникненні в суть фольклорного первня, з якого, як із зернини колосок, народжується твір» [7; 12].

Подібні методи композитор застосовував і в аранжуванні пісенних творів Л. Рихтицького (Степана Любомирського), адже це не звичайна гармонізація чи аранжування мелодичної лінії, написаної письменником, а оригінальні, майстерні, органічні, глибокі і змістовні твори з багатою гармонічною

мовою, чуттям хору і його виразових можливостей, як і багатства викладу фортепіанної партії, збагачення її оркестровим колоритом.

Музична творчість Л. Рихтицького захопила композитора М. Ластовецького глибиною думки поетичного тексту, щирістю почуттів мелодичної лінії, патріотизмом, національною спрямованістю. Серед аранжованих М. Ластовецьким пісенних композицій Л. Рихтицького – твір, присвячений чорноморській і кримській тематиці, яка неодноразово з'являлася у літературній, філателістичній, публіцистичній та музичній творчості Л. Рихтицького. Насамперед варто звернути увагу на низку видань Підпільної Пошти України, присвячену підняттю українського державного прапора на Чорноморському флоті 29 квітня 1918 р. На згадку цієї величної події ППУ випустила пам'ятні серії марок і два поштові блоки в 1951, 1953, 1958 роках.

Як зазначає дослідниця Т. Денисова «1951 р. в Німеччині з'явився перший блок на відзначення 33-річчя підняття українського державного прапора на кораблях Чорноморського флоту. Автором проекту був Любомир Рихтицький (1921-1983) – натхненник, ініціатор і організатор усіх видань, керівник поштового відділу ППУ» [5; 97].

У 1979 р. у журналі «Українське козацтво» з'явилася стаття Л. Рихтицького «Чорне море, українське море!», в якій автор виводить історію українського мореплавства з легендарних часів Аскольда і Дира, княжої, королівської козацької доби до відродження української державності в 1918 році й піднесенні українських національних прапорів на Чорноморському флоті 29 квітня 1918 р. Автор подає різносторонню інформацію про Чорне море, про його оспівування у думах і піснях, літературних і поетичних творах, розкриває значення моря і власного флоту в безпекових, економічних питаннях, плеканні військово-морських традицій народу й вихованні молоді. Л. Рихтицький зазначає: «Закон про українізацію Чорноморської Фльоти, ухвалений Центральною Радою 14 січня 1918 і проголошений 13 березня цього ж року виконано святочно 29 квітня, коли то на 66 великих кораблях та підводних човнах: замайоріли прапори України. Чорному Морю присвятив свою велику поему «Гамалія» Т. Шевченко, Чорне Море оспівували українські поети й письменники, з яких вибився О. Влизько, розстріляний большевиками за український патріотизм 15 грудня 1934 р. Українська Повстанська Армія й Карпатські Січовики оспівували це багате на історичні події море, і на сьогодні Чорне Море – це наче продовження української території, натуральне поле розвитку української економії, культури і політики, нерозривно зв'язане із свідомістю нашого народу, нерозривно вплетене в наш національний побут і його культурні прояви» [21; 132] У сьогоднішній ситуації, коли бойовими діями московія намагається відірвати Україну від Чорного моря, думки і праці Л. Рихтицького звучать особливо значимо.

«Кримський марш», написаний в липні 1976 р., зі словами і музикою С. Любомирського саме й присвячений подіям 1918 р.

В аранжуванні мелодичної лінії Л. Рихтицького, композитор М. Ластовецький, зберігаючи пісенно-маршову основу першоджерела, шляхом поступового насичення хорової фактури і емоційного забарвлення досягає величі у звучанні поетичного і музичного тексту: «На щоглах воєнних важких кораблів / Пишаються наші прапори, / І вся Україна вітає щодня / Своє українське море». В аранжуванні М. Ластовецького приспів сприймається як урочистий гімн українському чорноморському флоту. Фортепіанна партія характерна застосуванням акордово-октавної фактури, що мелодично і гармонічно підтримує хорову канву. Композиція переливається з мінорних в мажорні барви (g-moll – B-dur). У закінченні твору, М. Ластовецький підсилює урочистість звучання раптовою зміною мінорної тональності в мажорну і завершує композицію на піднесенні.

Мелодична канва до твору «*Карпатські вірли*» написана Степаном Любомирським у серпні 1962 р., а в 2023 р. його аранжування для мішаного хору в супроводі фортепіано здійснив М. Ластовецький.

Вірли (орли) – птахи, які символізують силу і мужність. У фольклорних зразках образ орла символізує молодого, сильного, відважного парубка, козака: «Орел, а не козак!»; «А козак, як орел, Як побачив, так і вмер» тощо). Також орли (вірли) в українській літературі й поезії символізують волю, передусім свободу українського народу. У композиції Л. Рихтицького карпатські вірли знаменують сильних, мужніх воїв-повстанців, які ставали на нерівну боротьбу за незалежність з московським ворогом у середині ХХ ст. й сьогодні текст твору актуальний до подій, які відбуваються в Україні. Адже й тепер хоробрі воїни Збройних Сил України: «З-під хмар, що густо-чорно вкрили рідний край, / шляхом шулік спадають вниз на ворогів, / Вірли карпатські, борці за правду, волю, честь, / Борці за вільну, нову Україну, за рідну землю прабатьків!».

М. Ластовецький на основі мелодичних зворотів теми, творить шеститактовий маршовий, насичений і емоційний інструментальний вступ, який приводить до початкової теми, в основі якої лежать гамоподібні хроматизовані низхідні пасажі у жвавому темпі, що сприймаються як стрімкий

політ гордих вірлів з вершин карпатських гір для помсти за жертви своїх полеглих побратимів. Зберігаючи мелодичну лінію Л. Рихтицького, композитор цікаво відтворює цей зображальний епізод, передаючи тематичні низхідні пасажі в хоровій партії у терцієвому викладі з вищого регістру жіночих голосів у низькі регістри чоловічих хорових партій. У той час фортепіанний супровід, підтримуючи хоровий виклад, насичений октавно-акордовою фактурою з домінуванням ланцюжків ламаних октав, густих акордових каскадів, довершує образно-поетичну канву епізоду.

Наскрізність розвитку музичної тканини, притаманного для вокальної музики, дозволяє автору розгортати музичний матеріал таким чином, що він цілковито підпорядковується розвитку суті поетичного тексту.

Наступний епізод будується на запитальних інтонаціях, підтримуючи поетичний текст: «А хто вони? Ці лицарі...», а також емоційній поетично-музичній відповіді про героїзм цих героїв, ведучи розвиток до другого кульмінаційного сплеску. М. Ластовецький застосовує повтори окремих рядків для формотворчого усталення і позначення змістових акцентів.

У подальшому епізоді (*Meno mosso ed espressivo (Andante assai)*) панує оповідний характер змалювання краси карпатських гір, прокидання природи, що асоціюється із пробудженням народу до боротьби. Проведення тематичної лінії з елементами рецитації композитор доручає партії басів (баритонів) у той час їй вторить тенорова партія, і все це звучить на тлі кантиленного вокалізу-імпровізації без тексту в партіях жіночих голосів у секстово-терцієвому викладі. Імітація прийомів гри на бандурі у фортепіанному супроводі додає епічності цьому епізоду, який раптово переходить до наступного уривку – контрастного за змістом, що підсилюється відповідно перепадами динамічного плану і веде до наступної кульмінаційної вершини – «І гнів тих, що встали, безмежний, завзятий / Сягає по волю – до зір!». У фортепіанній партії цього фрагменту композитор використовує тремоло і тріольний акордовий виклад для підсилення наростання звучності й піднесеного переможного настрою.

У наступному епізоді М. Ластовецький вводить оригінальні повторювані перегуки чоловічих і жіночих голосів з висхідними закличними речитативними мотивами зі згадкою головних героїв твору – «Карпатські вірли!», які звучать на тлі музичного матеріалу фортепіанного вступу і на постійному прискоренні темпу. У черговому розділі композитор застосовує елементи репризності, адже звучить епізод, який і за змістом, і за музичним матеріалом схожий з початковим, а також фрагмент (три рядки) другого епізоду. Після його завершення настає кода, яку М. Ластовецький виводить, як і попередню вставку на музичному матеріалі фортепіанного вступу, знову згадуючи героїчних воїнів – «карпатських вірлів». Завершується цей розгорнений твір патетично з насиченим, пишним кульмінаційним звучанням хору і фортепіанного супроводу з певними рисами симфонізму, які проглядаються в арковому поєднанні початкового та завершального епізоду твору, в якому яскраво виявляється інтонаційна спорідненість. Композитор майстерно розкриває особливості музично-поетичного першоджерела, його філософсько-патріотичний зміст.

Поетичні рядки твору «Знам'я свободи» з'явилися у червні 1971 р., а мелодичну лінію Степан Любомирський написав у грудні 1975 р.. Працюючи над цим музичним матеріалом М. Ластовецький здійснив вільне аранжування твору для мішаного хору та фортепіано.

В оригіналі композиції С. Любомирський подає мелодію інструментального вступу перед початком вокальної лінії. М. Ластовецький, працюючи над аранжуванням твору і вчитуючись у поезії Степана Любомирського, майстерно використав до цієї вступної теми еквіритмічні рядки з його вірша «Броди» (В 40-ліття Брідського бою) [10; 247-249] таким чином віддаючи шану автору слів та музики і всім борцям за волю і незалежність України.

Цей початковий епізод твору (*Largo*) звучить як скорботний реквієм за полеглими побратимами у битві під Бродами, які героїчно протистояли більшовицькій московській орді. Короткий дев'ятитактовий фортепіанний вступ звучить неначе подзвін і приводить до звучання теми вступу (за С. Любомирським), яку М. Ластовецький виклав у проведенні соло баса на тлі витриманих співзвуч. Мелодика побудована то на поступеновому, то на терцієвому русі, що творить настрій поминальної молитви (Мовчать поля під хмарним небом / Це поле битви, Брідське поле. / Де я тепер, самітний, стою, ось тут, / Прийшли полки зустріть огнем навали хижі... / Перемогли. І юним цвітом полягли / на Брідським полі, полі бою).

Подальший епізод (*Andante maestoso*) на словах «Побратими спокійно спить, / Про долю-волю тихо снить» побудований на почергових перегуках чоловічих голосів на тлі *molto* в партіях жіночих голосів. Цей величавий фрагмент на значній гучності продовжує ефект дзвонистості, тільки вже дзвонів не поминальних, а урочих («Софії дзвін приречений вам у поклін, / Вам вічне полум'я у славі / В окупленій Вашим життям Державі»). Фортепіанна фактура також переповнена передзвоном. Це розгорнена і доволі

конструктивно невизначена побудова, яка несе функцію вступу як компонент форми і не отримує відображення у її завершенні. На раптовій зміні динаміки *f – mp* завершується вступний розділ і настає початок викладу мелодичної і поетичної тканини твору «Знам'я свободи».

Загалом композиція написана у проміжній тричастинній формі (Вступ А-ВС-А1). Невелика 8-тактова експозиція (А) *Moderato assai ed espressivo* на словах-звертанні до побратима – «Чи чуєш, брате мій, цей гомін бою / Гру кулеметів, важкий гук гармат, / Чи бачиш, брате мій, вогнів заграву, / Вогнів повстанських із Карпат?» – розгортає основну тему твору, яка спочатку починається унісоном усіх партій на трьох ферматованих вісімках, на яких відбувається зміна гучності від *mp* до *f*. Тема проводиться спочатку в партіях чоловічих голосів (перші два рядки), а потім підхоплюється жіночими голосами й у секстово-терцієвому викладі на динаміці *f* передає картини запеклих боїв, що посилюється і акордово-октавною маршово-карбованою фортепіанною фактурою. Тут спостерігається виразний контраст зіставлення частин, до прикладу вступ, який значно за обсягом перевершує експозицію.

Середній розділ з ознаками двочастинності подається у контрастно-безрепризному прояві (темповий, тональний, образний). Перша частина (В) (*Animato con fuoco*) схвильована запальна 12-тактова побудова, кульмінаційна за своїм розвитком і насиченням хорової і фортепіанної фактури, з низкою відхилень у тональному плані. Цікаво тут звучать перегуки унісонних фраз у партіях чоловічих та жіночих голосів на словах, які характеризують «гордих лицарів війни» як «легенд відвічних, народу мрії, борців безсмертної надії». Звучання в унісон фокусує увагу виконавців і слухачів саме на цих словах і образі борців, які «...несуть з собою – / Свячене кров'ю знам'я свободи» і підсилює їхнє значення унісонною підтримкою супровідної інструментальної партії.

Контрастний 8-тактовий другий розділ (С) *Poco meno mosso (Andante assai)* своїм чарівним і лагідним настроєм вводить в розповідь-оспівування краси рідної землі, проте вже у 4 такті на крещенованій фразі в басовій партії («це свята пролита кров») відбувається наростання гучності, репетиційно-поступеневий мелодичний рух змінюється висхідними закличними терцієво-квартковими інтонаціями і приводить до кульмінаційної вершини на словах: «Вся Україна в вогні, вже ідуть повстанці, / Хто живий, будь до бою готов!». Замилування цим лірично-драматичним розділом приводить до його дворазового викладу.

Реприза (*Animato assai*) становить у цій композиції функцію забезпечення обрамлення і тематично-структурної симетрії форми, а також довершення образного розвитку. Репризний розділ (А1) утворює початкову тему і образ у незмінних його прикметах, проте, М. Ластовецький виявляє його нові риси у завершальному розділі композиції, який повторюється двічі з відмінним динамічним розвитком. При повторному проведенні теми гучність доводиться до *ff*. У репризній частині поліфонізується хорова фактура, відбувається поступове підвищення теситури. У фортепіанній партії акордово-октавна фактура звучить відривистим штрихом, з'являються короткі гамоподібні висхідні фігураційні звороти, які додають величчю звучання. У завершальних тактах твору композитор-аранжувальник вводить тріольний фактурний виклад у супровідній інструментальній партії на словах «Україна – Мати воскресла!» та повторенні слова «Воскреса!» для підсилення ефекту імітації дзвонів і творення величчю, віри в перемогу й тріумфу життєдайності.

М. Ластовецький у вільному аранжуванні композиції «Знам'я свободи» Степана Любомирського проявив пильне ставлення до слова, до емоційного забарвлення і змісту поетичного тексту, що яскраво прослідковується в деталізованому розвитку тематичного матеріалу.

Висновки. До недавнього часу музичні твори Л. Рихтицького (С. Любомирського) залишалися в рукописах, а завдяки відомим композиторам ожили. Це додає важливий штрих до творчої спадщини Л. Рихтицького й доводить його щире патріотичне настроєння, любов до України, різнобічний талант, як також і музичний, широку обізнаність, розуміння і відтворення у творчості цілісної картини сучасної дійсності в її історичному, політичному і культурному прояві. Сподіваємось, що аранжування музичних пісенних композицій Л. Рихтицького (Степана Любомирського) для мішаного хору, здійснене М. Ластовецьким стане даниною пам'яті нашому славному землякові й мільйонам жертв, постраждалих у визвольних змаганнях українського народу у давній і новітній історії й послужить у вихованні молодих талановитих поколінь українців.

Перспективи подальших досліджень полягають у запровадженні в освітній процес, репертуар відомих українських хорових колективів творчості Л. Рихтицького і М. Ластовецького, з метою збереження історичної пам'яті, популяризації та подальшого вивчення багатогранної творчості митців, що сприятиме патріотичному вихованню, гармонійному та професійному становленню молодого покоління.

Список використаної літератури

1. Бермес І. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне, 2009. Вип 15. С. 48-54.
2. Бермес І. Поезія І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хорівій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. Ч. 3. С. 48-54.
3. Гей, гук, мати, гук (козацька пісня). *Січовий співаник* / Упоряд. К. Трильовський. Відень : Друк. «Адрія», 1921. 96 с.
4. Грабовський В. Письменник з Дрогобича. *Галицька зоря*. 1994. 16 квіт.
5. Денисова Т. Прапори українського чорноморського флоту у виданнях підпільної пошти України зі збірки національного музею у Львові ім. А. Шептицького. «Талант, офіруваний Україні: Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці / Упоряд.: О. Німілович, Р. Пастух. Дрогобич : Посвіт, 2021. С. 97.
6. ЛР [Любомир Рихтицький]. 40-річчя Української Дивізії. Хор «Бурлака» в Чикаго. *Свобода*. 1983. Ч. 82. 3 трав. С. 6.
7. Ластовецька-Соланська З. Передмова. *Ластовецький Микола. Живарські пісні. Зошит 2 (для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник* / Ред-упоряд. Л. Ластовецька. Дрогобич : Посвіт, 2019. 140 с.
8. Ластовецька-Соланська З. Творчість композитора Миколи Ластовецького в контексті музичного життя міста Дрогобича. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 4., С. 52-60. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269560>.
9. Ластовецький Микола Адамович. *Кафедра музикознавства та фортепіано: Бібліографічний довідник* / Упоряд. та автор вступної статті О. Яцків. Дрогобич, 2005. С. 86-89.
10. Любомирський Степан. Броди (В 40-ліття Брідського бою). «Талант, офіруваний Україні: Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці / Упоряд.: О. Німілович, Р. Пастух. Дрогобич : Посвіт, 2021. С. 247-249.
11. Малицький О. Огляд видань марок і пропам'ятних блоків закордонного поштового відділу Підпільної Пошти України. *Підпільна Пошта України* / ред. та вступ. слово З. Боровець. Торонто; Львів : Літопис УПА, 2009. С. 11-16.
12. Мойсеєнко Н. «Дитячі п'єси для фортепіано» М. Ластовецького (спроба аналізу). *З досвіду викладання музично-теоретичних предметів в музичному училищі*. Дрогобич, 2007. С. 18-30.
13. Мойсеєнко Н. Микола Ластовецький – переможець «Золотої фортуни». *Галицька зоря*. 2003. № 44 (1739). 10 черв.
14. Німілович О. Історія становлення й розвою (Дрогобицькій організації Національної спілки композиторів України – 10 років). *Українська культура*. 2008. № 2 (977). Лют. С. 31.
15. Онищак А. Ця музика буде жити. *Галицька зоря*. 1999. № 60 (1348). 2 черв.
16. Пастух Р. «Все, що мав у життю, він віддав для одної ідеї...: [про Любомира Рихтицького]. *За вільну Україну*. 1996. 18 квіт. С. 2.
17. Рихтицький Л. «Як з Бережан до Кадри...». *Вісті*. 1951. Ч. 8 (10). С. 3.
18. Рихтицький Л. Закурилась доріженька... *Пропам'ятне видання у двадцятьріччя Стрільцевої Дивізії «Галичина», Першої Української Дивізії Української Національної Армії* / Ред. Ю. Тис-Крохмалюк. Чикаго, 1963. С. 39.
19. Рихтицький Л. Думки під Різдво. *Українське козацтво*. 1980. Ч. 1-2 (60-61). Січ.-берез.. С. 9-10.
20. Рихтицький Л. Нам треба боротись. *Шлях перемоги*. 1983. 7 серп. С. 1; 4.
21. Рихтицький Л. Чорне море, українське море! «Талант, офіруваний Україні: Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці / Упоряд.: О. Німілович, Р. Пастух. Дрогобич : Посвіт, 2021. С. 132.
22. Рихтицький Л. (Степан Любомирський). Прометеїв вогонь: хорівій й вокальні твори в супроводі фортепіано. Навч. посіб. / Упор. О. Німілович. Дрогобич : Посвіт, 2023. 62 с.
23. Ріміні 1945-1947. Перша Українська Дивізія Української Національної Армії у британському полоні в Італії. 3б. П. / Упоряд. В. Ревуцький. Київ : Смолоскип, 2005. С. 167-168.
24. Семків Н. Мить творчості – це і є життя. *Галицька зоря*. 1999. № 77 (1365). 15 листоп.
25. Соловей Л., Дмитрієва О. Грані творчого таланту. *Галицька зоря*. 2007. № 134 (12594). 21 листоп.
26. «Талант, офіруваний Україні: Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці / Упор.: О. Німілович, Р. Пастух. Дрогобич : Посвіт, 2021. 272 с.
27. Турканик Л. Пройденими шляхами. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 1996. 64 с.
28. Shkandrij M. The Ukrainian «Galicia» Division: From Familiar to Unexplored Avenues of Research. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. № 6. P. 1-23.
29. Sydorenko N. Ukrainian PoW Press in Italy, 1945-47. *The Ukrainian Review* (London). 1995. Vol. 42. No. 2. P. 31.

Reference

1. Bermes I. Zhyttievi dominanty Mykoly Lastovetskoho. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Naukovi zapysky Rivnenskoho universytetu*. Rivne, 2009. Vyp 15. S. 48-54.

2. Bermes I. Poeziia I. Franka «Chervona kalyno, choho v luzi hneshsia?» v khorovii versii M. Lastovetskoho: osoblyvosti prochyttannia. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*. 2014. Ch. 3. S. 48–54.
3. Hei, huk, maty, huk (kozatska pisnia). *Sichovyi spivanyk / Uporiadnyk Kyrylo Trylovskyyi*. Viden: Drukarnia «Adriia», 1921. 96 s.
4. Hrabovskyyi V. Pysmennyk z Drohobycha. *Halytska zoria*. 1994. 16 kvitnia.
5. Denysova T. Prapory ukrainskoho chornomorskoho flotu u vydanniakh pidpilnoi poshty Ukrainy zi zbirky natsionalnoho muzeiu u Lvovi im. A. Sheptytskoho. «*Talant, ofiruvanyi Ukraini: Liubomyr Rykhtytskyi u doslidzhenniakh i publitsystytsi / Upor.: O. Nimylovych, R. Pastukh*. Drohobych: Posvit, 2021. S. 97.
6. LR [Liubomyr Rykhtytskyi]. 40-richchia Ukrainkoi Dyvizii. Khor «Burlaka» v Chykhaho. *Svoboda*. 1983. Ch. 82. 3 travnia. S. 6.
7. Lastovetska-Solanska Z. Peredmova. *Lastovetskyi Mykola. Zhnyvarski pisni. Zoshyt 2 (dlia zhinochoho khoru bez suprovodu): navchalno-metodychnyi posibnyk / Red-upor. L. Lastovetska*. Drohobych: Posvit, 2019. 140 s.
8. Ластовецька-Соланська, З. (2022). Творчість композитора Миколи Ластовецького в контексті музичного життя міста Дрогобича. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2022. № 4., С. 52-60. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269560>
9. Lastovetskyi Mykola Adamovych. *Kafedra muzykoznavstva ta fortepiano: Bibliografichniy dovidnyk / Upor. ta avtor vstupnoi statti O. Yatskiv*. Drohobych, 2005. S. 86-89.
10. Любомирський Степан. Броди (В 40-ліття Брідського бою). «Талант, офіруваний Україні: Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці / Упор.: О. Німилевич, Р. Пастух. Дрогобич : Посвіт, 2021. С. 247-249.
11. Malyskyi O. Ohliad vydan marok i propamiatnykh blokv zakordonnoho poshtovoho viddilu Pidpilnoi Poshty Ukrainy. *Pidpilna Poshta Ukrainy [Tekst] / red. ta vstup. slovo Z. Borovets*. Toronto; Lviv : Litopys UPA, 2009. S. 11-16.
12. Moiseienko N. «Dytiachi piesy dlia fortepiano» M. Lastovetskoho (sproba analizu). *Z dosvidu vykladannia muzychno-teoretychnykh predmetiv v muzychnomu uchylshchi*. Drohobych, 2007. S. 18-30.
13. Moiseienko N. Mykola Lastovetskyi – peremozhets «Zolotoi fortuny». *Halytska zoria*. 2003. № 44 (1739). 10 chervnia.
14. Nimylovych O. Istoriia stanovlennia y rozvoiu (Drohobyttskii orhanizatsii Natsionalnoi spilky kompozytoriv Ukrainy – 10 rokiv). *Ukrainska kultura*. 2008. № 2 (977). Liutyi. S. 31.
15. Onyshchak A. Tsia muzyka bude zhytu. *Halytska zoria*. 1999. № 60 (1348). 2 chervnia.
16. Pastukh R. «Vse, shcho mav u zhyttiu, vin viddav dlia odnoi idei...: [pro Liubomyra Rykhtytskoho]. *Za vilnu Ukrainu*. 1996. 18 kvit. S. 2.
17. Рихтицький Л. «Як з Бережан до Кадри...». *Vicmi*. 1951. Ч. 8 (10). С. 3.
18. Rykhtytskyi L. Zakurylas dorizhenka... *Propamiatne vydannia u dvadtsiatrichchia Striletskoi Dyvizii «Halychyna», Pershoi Ukrainkoi Dyvizii Ukrainkoi Natsionalnoi Armii / Red. Yu. Tys-Krokhmaluk*. Chykhaho, 1963. S. 39.
19. Rykhtytskyi L. Dumky pid Rizdvo. *Ukrainske kozatsvo*. 1980. Ch. 1-2 (60-61). Sichen-berezen. S. 9-10.
20. Rykhtytskyi L. Nam treba borotys. *Shliakh peremohy*. 1983. 7 serpnia. S. 1; 4.
21. Rykhtytskyi L. Chorne more, ukrainske more! «*Talant, ofiruvanyi Ukraini: Liubomyr Rykhtytskyi u doslidzhenniakh i publitsystytsi / Upor.: O. Nimylovych, R. Pastukh*. Drohobych : Posvit, 2021. S. 132.
22. Rykhtytskyi L. (Stepan Liubomyrskyyi). Prometeiv vohon: khorovi y vokalni tvory v suprovodi fortepiano. *Navchalnyi posibnyk / Upor. O. Nimylovych*. Drohobych : Posvit, 2023. 62 s.
23. Rimini 1945-1947. Persha Ukrainska Dyviziia Ukrainkoi Natsionalnoi Armii u brytanskomu poloni v Italii. *Zbirnyk II. / Upor. Valerian Revutskyyi*. Kyiv: Smoloskyp, 2005. S. 167-168.
24. Semkiv N. Myt tvorchosti – tse i ye zhyttia. *Halytska zoria*. 1999. № 77 (1365). 15 lystopada.
25. Solovei L., Dmytriieva O. Hrani tvorchoho talantu. *Halytska zoria*. 2007. № 134 (12594). 21 lystopada.
26. «Talant, ofiruvanyi Ukraini: Liubomyr Rykhtytskyi u doslidzhenniakh i publitsystytsi / Upor.: O. Nimylovych, R. Pastukh. Drohobych: Posvit, 2021. 272 s.
27. Turkanyk L. Proidenymy shliakhamy. Drohobych: Vydavnycha firma «Vidrodzhennia», 1996. 64 s.
28. Shkandrij M. The Ukrainian «Galicia» Division: From Familiar to Unexplored Avenues of Research. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. № 6. P. 1-23.
29. Sydorenko N. Ukrainian PoW Press in Italy, 1945-47. *The Ukrainian Review* (London). 1995. Vol. 42 No. 2. P. 31.

THE EMBODIMENT OF THE WORDS AND MELODIES OF LIUBOMYR RYKHTYTSKYI (STEPAN LIUBOMYRSKYI) IN THE MUSIC OF MYKOLA LASTOVETSKYI

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor Department of Music
Theoretical Disciplines and Instrumental Training Faculty of Primary Education and
Arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Associate Professor

The aim of this paper is to reveal the work of two outstanding personalities – the Ukrainian writer, artist, editor, journalist, publisher, film scriptwriter, composer, film actor from the diaspora and prominent modern Ukrainian composer, musicologist and teacher Mykola Lastovetskyi, as well as the peculiarities of the embodiment of the words and melodies of L. Rykhtytskyi in music by M. Lastovetskyi.

Research methodology. Three compositions for a mixed choir, written by M. Lastovetsky in 2023 based on a poetic text and a melodic line created by L. Rykhtytsky, are considered. A musical and aesthetic analysis of the works was carried out.

Results. Until recently, musical works of Liubomyr Rykhtytskyi (Stepan Liubomyrskyi) of a patriotic direction («Crimean March», «Carpathian Virly», «Flag of Freedom») remained in manuscripts, but thanks to the arrangement of the outstanding composer, they came to life. This adds an important touch to the creative heritage of Liubomyr Rykhtytskyi and proves his sincere patriotic attitude, love for Ukraine, versatile talent, as well as musical talent, wide awareness, understanding and reproduction of a complete picture of modern reality in its historical, political and cultural manifestations.

Novelty. An attempt is made in this paper to analyze for the first time the musical compositions written in 2023 by a writer from the diaspora, little-known in Ukraine, arranged by a modern Ukrainian composer. The theme and the march-heroic spirit of the melodic line of works sound especially relevant today, in wartime.

The practical significance. Ukrainian educators, students, performers and leaders of choral groups may find the information presented in the article useful for introducing the works of L. Rykhtytskyi and M. Lastovetskyi into the educational process and into the repertoire of famous Ukrainian choral groups. Popularization and further study of the multifaceted creativity of artists will contribute to the preservation of historical memory, patriotic education, harmonious and professional formation of the young generation.

Key words: Liubomyr Rykhtytskyi (Stepan Liubomyrskyi), Mykola Lastovetskyi, writer, composer, synthesis of poetry and music, arrangements, choral works.

Надійшла до редакції 24.09.2024 року.

**Розділ XII. УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЙНА ЕСТРАДНА ПІСНЯ, ПОП-МУЗИКА,
БАРДІВСЬКА ПІСНЯ: ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ЖАНРІВ,
ВХОДЖЕННЯ У СВІТОВИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР**

**Part XII. UKRAINIAN TRADITIONAL POP SONG, POP MUSIC, BARD SONG:
ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF GENRES,
ENTRY INTO THE WORLD MUSICAL SPACE**

УДК 78.03:784.011.26(477)(4/9)

**УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЙНА ЕСТРАДНА ПІСНЯ, ПОП-МУЗИКА, БАРДІВСЬКА ПІСНЯ:
ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ЖАНРІВ, ВХОДЖЕННЯ У СВІТОВИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР**

Сапожнік Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокального мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.

<https://orcid.org/0000-0003-3510-5817>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285475>

olgavasylivna08@gmail.com

Зроблено спробу систематизувати наукову, культурологічну, мистецтвознавчу та публіцистичну джерельну базу щодо витоків, жанрово-стильових конотацій традиційної естрадної пісні, поп-музики, авторської (бардівської) пісні в Україні; уточнено понятійно-категоріальний апарат, обґрунтовано термінологічне поле; конкретизовано художньо-естетичні та історико-мистецькі передумови еволюції жанрових різновидів, стильових особливостей, модифікаційних форм побутування українського пласта сучасної популярної естрадної музики, зокрема: традиційної естрадної пісні, поп-музики, бардівської пісні. Визначено, що традиційна естрадна пісня, поп-музика, бардівська пісня, поряд з іншими жанрами сучасної популярної естрадної музики, є унікальним і специфічним засобом пізнання, формування світогляду, ціннісних орієнтацій особистості, її ставлення до життєдіяльності; що акумулюють надбання світової культури, здійснюють універсальний вплив на розвиток естетосфери молоді.

Ключові слова: традиційна естрадна пісня, попмузика, бардівська пісня, вокальне мистецтво, жанрово-стильові різновиди, українська музична культура.

Актуальність дослідження. Сучасна популярна естрадна музика в Україні, зокрема, такі її жанри як традиційна естрадна пісня, поп-музика, бардівська пісня, не є однорідними за своїм змістом, якістю і, як і будь-які інші, пов'язані з конкретними естетичними концепціями, з певною ідеологією. Поряд з яскравими художньо-естетичними творами, в яких відображені прогресивні ідеї та тенденції сьогодення, значне місце посідає комерційна, стандартизована продукція музичного кітчю, що виробляється налагодженою індустрією музичних розваг. Молодь слухає цю музику часто стихійно, недиференційовано, залишаючись наодинці у вирі різного штибу музичної продукції, що нерідко призводить до зниження естетичного смаку й особистісного художнього рівня. На даний час не вивірено понятійно-категоріальний апарат, не обґрунтовано термінологічний лексикон. Важливим і необхідним залишається питання конкретизації художньо-естетичних та історико-мистецьких передумов еволюції жанрових різновидів, стильових особливостей, модифікаційних форм побутування українського пласта цього напряму музичного мистецтва та його ролі у світовому музичному просторі.

Основні дослідження і публікації. Традиційна естрадна пісня, поп-музика, бардівська пісня як жанри сучасної популярної естрадної музики досліджувались з позицій історико-філософського, соціально-естетичного та психолого-педагогічного аналізу функціонування масової музики в соціокультурному середовищі (В. Березан, О. Бойко, А. Васюріна, В. Солодовник, О. Устименко-Коросіч); формування музичної культури особистості засобами музики масових жанрів (О. Бойко, Н. Коваленко, О. Устименко-Коросіч, Г. Шостак); музично-творчого розвитку учнів різних вікових категорій у сучасних формах дозвілля (Б. Брилін, І. Назаренко); музичної моди в естетичному вихованні молоді (І. Климук); підготовки майбутніх учителів музики до естетичного виховання молоді (В. Березан); формування естетичного інтересу учнів на заняттях у вокально-інструментальних ансамблях (А. Болгарський, С. Чернікова, М. Швед, І Шнур, А. Фундичко), художніх ціннісних орієнтацій молоді (В.І. Дряпіка); готовності старшокласників до естетичної оцінки популярної естрадної музики (О. Сапожнік); морального виховання учнівської молоді (Н. Кутова); специфіки жанрових форм та стильових конотацій вокально-естрадного виконавства, в тому числі традиційної естрадної пісні у співочому мистецтві

України (І. Бобул, Н. Васьківський, Н. Дрожжина, О. Зосім, У. Конвалюк, М. Мозговий, Х. Охитва, І. Шнур та ін.); естетичного виховання засобами ліричної музики (В. Рева); соціальної функції рок-музики в молодіжному середовищі (Б. Брилін, В. Дряпіка, О. Євтушенко, Н. Кутова, О. Музиченко, В. Овсянніков); соціокультурної та музикознавчої інтерпретації джазу (Л. Гольдштейн, О. Коган, В. Романко), авторської пісні (Г. Бабій, А. Гатненко, К. Гнатенко, П. Картавий, Ю. Крупа, О. Різник) у музичній культурі України.

Мету дослідження автор бачить у всебічному аналізі витоків, структуруванні періодизації ретроспективного розвитку виокремлених жанрів та стилів сучасної популярної естрадної музики, а саме: традиційної естрадної пісні, поп-музики, бардівської пісні, що сприятиме вихованню професійно освічених музикантів; в пропаганді високохудожніх українських зразків цього явища, у формуванні гармонійно розвиненої молоді, здатної критично оцінювати свої музичні потреби, свідомо відбирати естетично цінні еталонні твори на основі ідейно зрілої позиції, знань у різних галузях сучасної музичної культури.

Методологія дослідження базується на використанні діалектичних методів аналізу, синтезу, зіставлення, узагальнення щодо визначення термінологічного поля, структурування і періодизації витоків традиційної естрадної пісні, поп-музики, бардівської пісні; жанрово-стильових зразків побутування даного музичного напрямку в Україні.

Виклад матеріалу. Одним із витоків традиційної естрадної пісні є український солоспів. Термін «солоспів» узагальнює й включає в себе два поняття: пісню та романс; є загальноживим для визначення сольного вокального твору з інструментальним супроводом. Цей жанр походить із селянської пісенної культури, яка пройшла трансформацію у міській культурі та оригінальній композиторській творчості.

Українська пісня-романс, як жанр вокальної пісні з інструментальним супроводом, у цілком сформованому вигляді побутує з XVIII ст., проте започаткування пісні-романсу в Україні фіксується з другої половини XVII ст. (М. Грінченко). Українські співаники з різноманітним пісенним матеріалом розглядаються як перші фіксовані зразки романсового жанру. Втім, враховуючи розповсюдженість музичного інструментарію, в даний період фіксування пісні-романсу відбувалося з наявністю вокальної та інструментальної партій.

Побутування перших вокальних творів, попередників романсу серед козацтва, середнього духовництва й шляхти, ремісництва, характеризується зверненням до вже готових музичних зразків. Відбувається своєрідна підміна старого текстового матеріалу новим, при незмінній мелодії. Прикладом цього є перехід культової пісні (духовного канта) у світську пісню, яка стала прообразом пісні-романсу. Зазначимо, що певний вплив на розвиток вокальної музики в Україні мало музично-співацьке та інструментальне мистецтво українських братських шкіл. Також слід зауважити, що опосередкований вплив на еволюцію української пісні-романсу мало й європейське музичне мистецтво менестрелів, мінезингерів, трубадурів.

Лірична пісня-романс кінця XVIII – початку XX ст. посідає вагомe місце у творчості професійних композиторів, зокрема М. Вербицького, П. Сокальського, М. Заремби, М. Лисенка. Проте спрямування загалом було на ліричні пісні романсового характеру з огляду на їх виконання у тогочасному побуті.

Суттєвий вплив на романсову лірику мала творчість січових стрільців 1920-1940-х років, що постала як самобутнє духовне надбання українського народу, відтворюючи одну з найяскравіших сторінок на скрижальх історії національно-визвольних змагань у XX столітті. Серед найбільш відомих постатей в історії стрілецької пісні – Р. Купчинський, Л. Лепкий, С. Чарнецький, М. Гайворонський. Пісні січових стрільців мали велике значення як для піднесення бойового духу, зростання українського патріотизму, створення військового фольклору мазепинців, так і для передачі новій генерації автентичної стрілецької мелодики, маршової музики для оркестрів УСС (Українських Січових Стрільців).

Для пісень-солоспівів цього періоду характерним є також поєднання самобутніх фольклорних мотивів та індивідуального стилю композиторів-професіоналів.

Отже, українська традиційна естрадна пісня, як жанр камерно-вокальної музики, походить від ліричної пісні-романсу, котру в удосконаленому варіанті пізніше стали називати солоспівом. Традиційна естрадна пісня поєднує в собі характерологічні особливості даних жанрів, зокрема: збереження пісенності, вокальної природи пісні-романсу; домінування «омузиченої» розмовної мови, декламаційності над співучістю; вплив інструментальної лінії на характер вокального інтонування; поєднання солоспіву, зокрема, пісні-романсу з моделями художнього синтезу (полістилістичними, поліжанровими композиціями) й трансформація їх у 1990-х роках у синкретичні жанри естрадної пісні (зокрема у попмузику).

В умовах функціонування солоспіву на естраді переважаючого характеру набувають пісенний початок, для якого стає притаманним афектований тип інтонування (прагнення особливою емоційністю впливати на маси, масову музичну свідомість), та ідея повторення фраз, інтонацій, слів у куплетному викладі з метою залучення широкої аудиторії у процес музикування. З часом повторюваність перетворюється на стереотип, штамп у створенні популярної естрадної пісні.

Характерними типологічними ознаками прояву рис пісні-романсу та солоспіву в естрадній пісні є включення даних жанрів у полістилістичну структуру естрадних пісень; редукція (спрощення) їх до ліричного шлягеру; романсовість як принцип, що екстраполюється, розповсюджується на естрадні жанри, перетворюючи їх в набір стереотипів; гіпертрофія пісенності при збереженні ознак романсу (яскравий текст, семантичні формули: «інтонація зітхання», шепіт).

Періоди розвитку традиційної естрадної пісні. У 1920–1940-х роках лірична пісня, солоспів та пісня-романс вступили у взаємопроникнення з масовою хоровою піснею (релігійними маршовими творами, календарно-обрядовим фольклором, трудовими піснями тощо). Вокальна лірика цих років посідає чільне місце у творчості композиторів П. Козицького, В. Верховинця, К. Богуславського, Я. Степового, К. Стеценка.

Унікальне значення для збереження і відтворення ліричного солоспіву, пісень-романсів у 20-40-х роках ХХ століття мала пісенна творчість січового стрілецтва та вояків УПА, що надихала і гартувала дух у визвольній боротьбі українців за незалежність. Народженню стрілецьких пісень сприяли реальні події, факти, імена, випадки з життя усусусів, що ставали темами поетичного, здебільшого романсового, оспівування, передаючи наступним колінам живі спогади про славне минуле стрілецтва, про смерть і любов, про героїство і жертви, про життя. Через століття український народ надихається піснями січовиків та упівців у сучасній кривавій війні з російським загарбником. Стрілецький гімн «Ой у лузі червона калина», написаний у 1914 році С. Чарнецьким на музику М. Гайворонського, сьогодні став заклик до боротьби не лише для українців, а й усіх поневолених народів світу.

Авторству ще одного пісняря Р. Купчинського належать такі солоспіви як «Заквітчали дівчатоньки», «Накрила нічка», «Як з Бережан до Кадри», «Човник хитається», «Зажурились галичанки», «Мав я раз дівчиноньку» та ін. Композитор-пісняр Л. Лепкий залишив для нащадків чимало романсової лірики, зокрема: «Гей, видно село», «Маєва нічка», «Бо війна війною», «Колись дівчино мила», «І снилося з ночі дівчині», «Коби скоріше з гір Карпатських» тощо.

Варто назвати цілу плеяду самобутніх авторів, чийми піснями й дотепер живиться українська традиційна лірична пісня, а саме: Ю. Неборак «Слава, слава, Отамане», «Нема в світі», «Хлопці, алярм»; П. Карманський «Сповнилась мрія», Ю. Шкрумеляк «Питається вітер», М. Голубець «Ой нагнувся дуб високий», А. Лотоцький «Гімн Коша», К. Гутковський «Гей ви, стрільці січовії», М. Гайворонський «Йде січове військо», «Ой впав стрілець», «Ой казала мати», «Пройшли гори» та ін.

Маємо акцентувати й на тому, що співана поезія січових стрільців та вояків УПА посідає чільне місце у творчості сучасних музикантів та колективів, починаючи від гуртів «Медобори», «Соколи», «Ватра», «ВВ», А. Марцинківського, К. Стеценка тощо до новітніх – «Бумбокс» А. Хливнюк, октет «Орфей», секстет «Піккардійська терція» (журлива пісня вояків УПА «Пливе кача по Тисині» стала реквієм у 2013 році під час Революції гідності і геноциду російським агресором українців у війні з 2014 і дотепер). Стрілецькі та повстанські пісні в роки національно-визвольних змагань були найвиразнішим духовним і мистецьким проявом патріотизму українського народу.

Естрадна лірична пісня стала продовжувачем українського солоспіву та пісні-романсу й у 1950-60-х роках набула нового забарвлення, поєднуючись з ними системою виражальних засобів та внутрішньо-особистісним змістом. Класикою зазначеного жанру в даний період стали вокальні твори П. Майбороди, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, О. Білаша, пізніше – І. Поклада, В. Михайлюка, С. Сабадаша.

Лірична пісня уособлює певні традиції масового, гуртового співу, передусім у його спорідненості з фольклорними джерелами, причому в 1940–80-х роках, у радянський період, вона відображає панування відповідної ідеології [7; 8]. Характер ліричності як максимального творчого і людського самовияву стає естетичним алгоритмом української естрадної пісні, визначальною умовою у формуванні естетичних смаків, а також впливовим чинником докорінної зміни естетики естрадного виконавства.

Початок 1960-х років характеризується злетом популярності української естрадної пісні завдяки виконавській майстерності вітчизняних оперних співаків, зокрема: Б. Гмирі, Д. Гнатюка, Ю. Гуляєва, А. Кочерги, З. Гайдай, пізніше – К. Огнєвого, Д. Петриненко, А. Мокренка, А. Солов'яненка та ін.

У другій половині 1960-х років створюються перші вітчизняні професійні колективи жанру

традиційної естрадної пісні – це вокально-інструментальні ансамблі (ВІА), а саме: «Березень» (1964 р.), «Мрія» (1965 р.), «Смерічка» (1966 р.), «Кобза» (1969 р.), «Світязь» (1970 р.).

Проте, незважаючи на значні досягнення у розвитку української ліричної естрадної пісні, відбувається консервація здобутків романсовості як художньо-естетичної доміанти, змінюється суспільне функціонування естрадної пісні. Спрощення багатьох елементів музичної мови, повторюваність, «формульність» стали серйозною перешкодою у розвитку національних різновидів даного жанру, що призвело на початку 1980-х років до значної кризи в цій галузі.

Серед найпопулярніших ВІА 1970-х років слід виокремити гурти: «Червона рута» (1971 р.), «Чарівні гітари» (1975 р.), «Краяни» (1975 р.), «Водограй» (1975 р.), «Ватра», (1974-75 рр.), а пізніше, у 1980–90-і рр. – «Львів» (1980 р.), «Медобори» (1980 р.), «Дзвін» (1989 р.), «Соколи» (1990 р.), – котрі у своєму творчому доробку використовували автентичні елементи народної мелодики [1, 6, 7, 9].

У процесі поліжанрового синтезу, трансформації жанрів сучасної естрадної пісні у 1970-х роках зароджується особливий її різновид – шлягер. Український шлягер у своїх кращих проявах є явищем неоднозначним. Він знаходиться під впливом європейської музики, зокрема: диско, рок-н-ролу, також різновидів танців: твіст, вальс, танго, шейк. Крім того, через осмислення джерел західноукраїнського фольклору вітчизняний шлягер асимілював елементи угорського стилю «вербункош» та деякі особливості циганського співу. Характерологічними особливостями шлягеру (від нім. *shlager* – ходовий товар) виступають: стандартизована тема кохання, спрощеність віршованих рим, танцювальний підтекст, відсутність психологічної розробки теми, стереотипність у лексиці, образах, співвідношенні поетичних рим, плакатність висловлювання, наявність слів-операторів, ключового образу.

Варто зазначити, що особливості «шлягерності» в українській естрадній пісні 1970-х років в «чистому» вигляді мали поодинокі прояви. Це пояснюється відсутністю комерціалізованості української естради в зазначений період та ізолюваністю її від закордонних музичних впливів. Також важливе значення відіграв менталітет нації: схильність до романтизації, мрійливості, переосмислення фольклорних джерел. Вирішальну роль у подоланні інтонаційної та образно-поетичної кризи, «законсервованості» національної естрадної пісні мала творчість композитора В. Івасюка (твори «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори» та ін.).

На початку 1980-х років українська традиційна естрадна пісня переживає кризовий період «малоросійського екзотизму», що виявляється у російськомовному репертуарі. Тому особливо значущою в її еволюції стала творчість гурту «Тріо Маренич». Цей колектив підніс естрадну пісню на якісно новий щабель, мав вирішальний вплив на розвиток традицій ліричної пісні, пісні-романсу, канту у сільському та міському варіантах (фольклорні, аматорські зразки), солоспіву як особливого різновиду професійної камерної вокальної лірики, та багато в чому випередив відродження акустичної музики (авторської пісні). Яскравими представниками поп-автентичного жанру в естрадній пісні цих часів є дует «Два кольори» та вокально-естрадне мистецтво виконавців Н. Бучель, Н. Матвієнко.

Наприкінці 80-90-х років ХХ століття окреслилися шляхи виходу естрадної пісні з інтонаційної кризи. Провідна роль у цих змінах належала зростанню тенденцій до національного самовияву, утвердженню незалежності, і, як результат, – повернення вітчизняної естрадної пісні до україномовності. Проводиться перший фестиваль української популярної музики та сучасної пісні «Червона рута» (1989 р.). Під впливом фестивалю «Червона рута» в українській естрадній пісні розпочинається «нова фольклорна хвиля», що характеризується розробкою протилежних, відмінних від романсових, архаїчних пластів національної пісні, розширюються її контакти із сучасною світовою музичною культурою. Даний період характерний стилістичним розділенням традиційної естрадної пісні (власне традиційна естрадна пісня (форми: ВІА, сольні виконавці) та попмузика) й початком усвідомлення колосального музичного потенціалу нації та активним творенням власної оригінальної музичної культури задля того, щоб зможти ідентифікувати себе у світовому музичному просторі.

Специфіка формування попмузики в Україні. Друга половина 80-х років ХХ ст. характеризується стрімким злетом підліткового попу, електро-попу (Руся, І. Білик, О. Юнакова, пізніше – Н. Могилевська, В. Павлік); «української мелодики» (К. Чілі, І. Шинкарук, Інеш, Х. Руденко, М. Одольська, Росава); популярної естрадної пісні (Р. Лижичко, О. Пономарьов, К. Бужинська).

Так звану «примоднену естрадну пісню» (ПЕП – термін Г. Шостака) співають групи «Капучіно», «Іграшки», «Ла-Манш», «ВІА Гра».

Жанр «Альтернативної музики» кінця 1990-х років презентують Ю. Лорд, дует «Автентичне життя», «Д. Шифер».

Період із 1993 по 1998 роки характерний активізацією проведення Всеукраїнських конкурсів та фестивалів попмузики, серед найпопулярніших: «Червона рута» (Чернівці, Запоріжжя, Донецьк, Сімферополь, Київ), «Вивих» (Львів), «Таврійські ігри» (Крим, Вітебськ), конкурс імені В.Івасюка (Чернівці, Київ), «Оберіг» (Луцьк), «Тарас Бульба» (Дубно), «Марія» (Трускавець), «Пісня року», «Шлягер», «Фант-лото Надія», «Крок до зірок» (Київ).

Із 1995 року активізується процес входження вітчизняної попмузики у світовий шоу-бізнес, відбувається подальша структурація українського музичного шоу-бізнесу, яка своїм динамічним розвитком підтверджувала життєздатність та конкурентоспроможність української популярної естрадної музики.

Фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута». За десять років українська популярна естрадна музика пододала чимало перешкод, серед яких – цілковите безгрошів'я, регламентація творчості, повна стирилізація «зайвих» жанрів, а також комплекси меншовартості та вторинності. Чимало талановитих музикантів не витримало тиску владних структур і покинуло країну, розбудувавши шоу-бізнес нашого російського сусіда.

Початком активного сценічного життя для вітчизняних виконавців став фестиваль «Червона рута» 1989 року, який проводився у Чернівцях – батьківщині В. Івасюка. Так, у 1989 році в Чернівцях стався вибух національної свідомості, який дозволив вирватись з обіймів інертної дійсності й розвіяти забобони щодо провінційності української сцени. Концепція фестивалю – пошук талановитої молоді, творчих ідей, національної автентики у широкому спектрі жанрів та стилів популярної естрадної музики та виведення їх на «велику сцену». Слід зазначити, що основною умовою фестивалю було виконання пісень виключно українською мовою, причому для проведення цих фестивалів організатори свідомо обирали русифіковані регіони України, а саме: Чернівці, Запоріжжя, Донецьк, Севастополь тощо.

На першій «Червоній руті» було чимало яскравих прем'єр, цілий потік чесної, сильної та свіжої музики, серед якої особливо вирізнялась пісня «Суботів» гурту «Кому вниз» (Київ), що стала гімном, символом фестивалю. Була представлена різножанрова палітра, а саме: арт-рок (гурт «Зимовий сад»), панк-рок (гурт «Брати Гадюкіни», Сестричка Віка, «ВВ»), політ-рок (гурт «Незаймана земля»), фолк, автентика, бардівська пісня (Василь Жданкін, Едуард Драч, Марія Бурмака, Віктор Морозов, Андрій Панчишин, сестри Тельнюк) та ін. [2; 54].

Фестиваль «Червона рута» став поштовхом до створення перших інфраструктур шоу-бізнесу в Україні, котрі активізували інтерес до найяскравіших виконавців завдяки запису та тиражуванню аудіопродукції (платівок, касет). Серед перших аудіокомпаній, що продукували вітчизняні пісні, була аудіокомпанія «Кобза».

Другий фестиваль «Червоної рути», котрий проводився у Запоріжжі в 1991 р., вивів на широкий музичний простір такі групи, як «Плач Єремії», «Табула Раса», «Мертвий півень», «Скрябін» та ін. У числі лауреатів та дипломантів фестивалю 1991 р. були й володарі гран-прі – гурт «Мертвий півень» (Львів) із піснею «Ми помрем не в Парижі». У жанрі попмузики перше місце не було присуджене, друге місце – гурт «Пліч-о-пліч», Жанна Боднарук, В'ячеслав Хурсенко, третє місце – гурт «Бункер Йо», Тарас Житинський, сестри Тельнюк, Андрій Кіл.

У жанрі рок-музики: перше місце не присуджено нікому, друге – гурт «Табула Раса», «Форте», третє місце отримали гурти «Лівий Берег», «Жаба в дирижаблі», «Плач Єремії». У жанрі бардівської пісні (співців): перше місце – гурт «Мертвий півень», друге – Віктор Царан, третє – Андрій Чернюк, гурт «Мак-Дук».

Цей фестиваль був винятковим ще й тому, що відбувався 18 серпня 1991 року – напередодні московського путчу, який кардинально перевернув усю політичну ситуацію в Україні, проте був небезпечний можливими репресіями.

Фестиваль «Червона рута», що проводився у Севастополі, дав путівку на всеукраїнську сцену О. Пономарьову, А. Кравчуку, Р. Лижичко, В. Павліку, гурту «Піккардійська терція».

Слід зазначити, що саме завдяки фестивалю «Червона рута» молоду й незалежну Україну почули і в Канаді, США, Європі, оскільки вперше концепцією фестивалю було передбачено виступи української діаспори з усього світу. Усі творчі знахідки та відкриття «рухівських» фестивалів не втрачають рейтингу популярності та активно використовуються новоствореними конкурсами, фестивалями, а також агенціями, аудіокомпаніями, що свідчить про високий рівень вимог, професійний підхід, органічність та нагальність проведення саме такого українського по духу фестивалю.

Сходинки до шоу-бізнесу в Україні. Першою продюсерською агенцією в українському шоу-бізнесі стало «Ростислав-Шоу» у 1992 р., яке спланувало, організувало й провело грандіозний на той час проєкт «Нова українська хвиля», який мав реалізацію у проведенні концертних турів, а також

продукуванні, релізі аудіопродукції вітчизняних виконавців. Проте, цей проєкт виявився не тривалим, оскільки суспільство було ще не готове мислити новими категоріями.

Наступними шоу-бізнесовими структурами були агенція «Нова», яка організувала небачені по тих мірках за ресурсами і масштабами концерти Ірини Білик, гурту «ВВ», Андрія Данилка (Верки Сердючки), Асії Ахат, що супроводжувались продажем тисяч касет і компакт-дисків.

Продюсерська агенція «Територія А» впродовж 1990-х років майже монополює заволоділа танцювальною музикою та організувала премію у жанрі кліпмейкерства в Україні. Досить активно, проте не завжди різноманітно, агенцією на чолі з О. Бригинцем та А. Рудницькою почали організовуватись виступи молодих виконавців на найпрестижніших концертних майданчиках країни, ці події паралельно висвітлювались у телеефірі (телепрограма «Територія А») та пресі (журнал «Музичний тиждень»).

Продюсерський центр «Музична Біржа» під орудою Є. Рибчинського також проводив концертні тури та видавав під власною маркою компакт-диски А. Кравчука та ін.

Тривалий час пальму першості у популярній музиці того періоду виборюють дві різнопланові співачки: у поп-музиці – Ірина Білик, у жанрі традиційної естрадної пісні – майбутня колаборантка Т. Повалій, а серед чоловіків цю нішу заповнили представник стильного кабаре – Андрій Кравчук та модернізатор традиційної пісні Олександр Пономарьов. Цю пальму першості разом із глядачами було присуджено всеукраїнським рейтингом «Профі» та національним хіт-парадом «12-2».

Агенція «Єврошоу» з 1996 року кожні два роки видавала об'ємний «Музичний реєстр» з інформацією про всі прояви вітчизняного шоу-бізнесу по кожному регіону. Окрім видань, ця організація досить успішно проводила концертні тури гуртів «Табула Раса», «Грін Грей».

Кожен рік набували нових обертів фестивалі популярної естрадної музики, серед яких: «Таврійські ігри» (Каховка, Київ), «Чорноморські ігри» (Скадовськ), «Марія» (Трускавець), телефестиваль «Мелодія» (Львів), «Пісня року», «Шлягер року», «Пісенний вернісаж» (Київ), «Доля» (Чернівці); обласні відбіркові конкурси молодих виконавців «Перлини сезону», «На хвилях Світязя» (Луцьк), «Володимир-Волинський» (Володимир) та ін.

На кінець 1990-х років набули популярності дитячі фестивалі попмузики, такі як «Фант-лото Надія», «Крок до зірок», «Веселад» з 2000 року – «Майбутнє України», які плекали і підтримували молодих талановитих національних зірок, котрі стали яскравим суцвіттям і гідно презентують вітчизняний і гідно презентуватимуть вітчизняний шоу-бізнес у світовому музичному просторі.

Дотепер про успіхи вітчизняної традиційної естрадної пісні свідчать численні перемоги на міжнародних імпрезах, серед яких найпотужнішим є «Слов'янський базар», Гран-прі та інші відзнаки якого завоювали у різні роки Р.Лижичко, О.Берест, В.Ситник, Н.Краснянська та інші [7, 64-68], О.Пonomарьов, Т. Кароль, Н.Могилевська та інші.

Комерційний успіх в країнах колишнього союзу мали гурти «ВВ», «Океан Ельзи», «Грін Грей», «Танок на майдані Конго», «Мандри», «Пікардійська терція», Тріо з Е.Ізмайловим, «Мен Саунд» та інші.

В Україні на початок ХХІ століття немає чітко структурованої музичної індустрії, в якій би аудіоринок визначав конкурентноспроможність кожного виконавця. Проте, існувала система аудіокомпаній, котрі працювали за світовими нормами, маючи в своєму активі каталоги, контракти з виконавцями, власну сітку реалізації аудіопродукції.

Показовою в цьому відношенні є компанія «Караван СД», котра першою почала видавати компакт-диски та музичні відеокасети, які не завжди мали комерційний зиск. Серед найбільш резонансних альбомів: «Як я спала на сені», «Я піду в далекі гори» («Плач Єремії»), «Романсеро про ніжну королеву» («Мандри»), «In Kastus In Vivo» («Кому вниз»), останній було видано на трьох носіях одразу: на касеті, компакт-диску та відео.

Київська компанія «Оберіг» стала активним популяризатором фольклору, автентики та джазової музики. У їхньому арсеналі були добірки творів Ніни Матвієнко, Марії Бурмаки, сестер Тельнюк, Ер Джей Оркестра, Енвера Ізмайлова тощо.

Львівський регіон представляла «Музична колекція Львова», яка нараховувала до десятка позицій тих формацій, котрі не мають великого резонансу, проте досить чітко передають дух міста. До таких релізів увійшли: «Дивні», «Тендер Блюз», «Джек О'Лентерн», Віка Вradій та інші.

Існували також компанії, які свідомо видавали якісну некомерційну музику. Це лейбли «Лав студіо», «Вавилон Рекордз». Останній розпочав 100-дисківу серію української музики різних жанрів і напрямів у всіх можливих вимірах: класика, фольклор автентичний та адаптований, духовна музика, рок, поп, естрадна пісня, авангард, джаз. Цей музичний серіал допомагатиме українцям усвідомити

себе як націю, свій музичний потенціал та впевнено вийти й віднайти своє гідне місце у світовому музичному просторі.

Авторська (бардівська) пісня: витoki жанру, періодизація. Важливим напрямом сучасної української популярної естрадної музики, що має древні родові коріння, є авторська пісня, про це зазначають дослідники українського походження: дніпряни Ю. Андреев, А. Галич, сумчанин П. Картавий, киянин О. Різник та ін. До витоків вітчизняної авторської пісні слід віднести кобзарське мистецтво та пісенно-кантову творчість ХУІІ-ХУІІІ ст., яскравими представниками якої були Л. Баранович, Д. Туптало, Г. Сковорода; побутові пісні кінця ХУІІІ – початку ХІХ ст.; міський фольклор та робітнича пісня-балада; популярна пісня Західної України 20-30-х років ХХ ст., в тому числі пісні Січових Стрільців, повстанські пісні воїнів УПА тощо; «пісенний джаз» 1920-40-х років (М. Бернес, Л. Утьосов, К. Шульженко); естрадний романс-шансон (О. Вертинський, П. Лещенко); ренесанс української естрадної пісні кінця 50-х – початку 70-х рр. ХХ століття (початковий етап – пісні П. Майбороди, кінцевий – злет популярності творів В.І васюка).

Період формування вітчизняної авторської пісні проходив у два етапи, з яких перший (кінець 50 – середина 80-х років ХХ ст.) характеризується функціонуванням української авторської пісні в контексті розвитку «міжнаціональної» (термін О. Різника); другий (кінець 1980 – початок 1990-х рр.) являє собою кризу «міжнаціональної» авторської пісні, становлення самостійних національно визначених ознак авторської пісні, розвиток нових стилів, формування вітчизняної школи авторської пісні.

Наприкінці 50 – початку 60-х років ХХ ст. українська авторська пісня розвивається як один із напрямків «шістдесятництва» у середовищі інтелігенції. Також у той час активно функціонує масовий туристичний рух у студентському середовищі з перетекстуванням туристичного та студентського фольклору. Характерним для цього періоду є перевага російськомовних творів та виконавців, що пояснюється політичними обставинами даного часу.

Засновниками «міжнаціональної» авторської пісні наприкінці 1950-х років були діти репресованих «совєцькою» владою вихідців з України – Михайло Анчаров, Юрій Візбор та Булат Окуджава, чий батько грузин, а мама вірменка, були репресовані та вислані в табори Сибіру.

В Україні у період 50-60-х рр. ХХ ст. популярності набули автори і виконавці бардівської пісні українського походження: А. Горчинський, О. Жданов, А. Галич, кияни: Н.Лісіца, В.Винарський, харків'янин Г. Дикштейн та ін.

Першими напрямами авторської пісні була студентська, туристична та дворова. Активно створюються туристичні клуби бардівської пісні (1959-й рік – клуб «Романтик» у м. Київ (Л. Духовний, В. Каденко).

У 1970-х роках відбувається відокремлення пісенної секції від «туристичних клубів», організуються самостійні клуби самодіяльної пісні (КСП), зокрема, у Києві: «Арсенал», «Костер».

На межі 60-70-х рр. ХХ століття в Україні з'явилась плеяда молодих бардів, серед яких Л. Духовний, В. Каденко, С. Кац, Д. Кимельфельд, А. Леміш, В. Семенов, О. Авагян, В. Сергєєв, І. Ченцов. Україна в той час започаткувала мистецькі новації в різних стилях, зокрема й у жанрі авторської пісні. З появою вітчизняних бардів О. Короля, В. Харченка, О. Рубальського, Т. Бобровського, І. Жука, А. Голубицького, Н. Чернявського, значною мірою посилюються національні пріоритети в змісті їх творчих доробків [4; 5].

У 1984-89-х роках у Києві виникають нові форми української авторської пісні – «Театри-студії» та «Театри пісні», а саме: Театр пісні при Палаці культури Авіазаводу (І. Жук, В. Новиков, О. Рябинська, В. Семенов, С. Смолич); театр пісні «Гамаюн» (І. Винник, А. Леміш); театр-студія «Контакт» (керівник С. Рубчинський), театр-студія чи театр-кабаре «Не журись» (керівники: В. Морозов, Ю. Винничук, А. Панчишин) та ін.

Отже, у 1960-80-х роках відбувається структурування жанрово-стильових ознак, становлення виражальних підвалів, визрівання прототипів вітчизняної авторської пісні в трьох сферах аматорської творчості: україномовна туристична й авторська пісня, українська естрадна пісня (група «Березень» О. Авагяна, творчість В. Івасюка); гітарно-фольклорна творчість, пошуки специфічно національного звучання (Н. Бучіль, Е. Драч, В. Морозов, А. Панчишин, П. Приступов).

Другий етап (із кінця 1980-х років) характеризується якісними політичними та соціокультурними зрушеннями, розгортанням процесу національного відродження України, утвердженням демократичних ідеалів, формуванням нових стилів вітчизняної авторської пісні. Початком даного процесу є створення у 1988 р. у Львові пісенного театру «Не журись», в якому згуртувались активісти авторської пісні: Е. Драч, В. Жданкін, В. Морозов, К. Москалець, А.

Панчишин, що сприяло остаточній кристалізації авторської пісні як самостійного мистецького феномену.

Всеукраїнські фестивалі авторської пісні проводяться, як відомо, з кінця 1970-х років, а саме: «Есхар» (Харків) із 1978 р.; «Булат» (Суми) з 1987 р.; «Байда» (Запоріжжя) з 1987 р.; із 1989 року проводився єдиний спеціалізований фестиваль авторської пісні «Оберіг» (Луцьк). Нещодавно стали організовуватися фестивалі авторської пісні «Майдан» (Харків) та «Чумацький шлях» (Київ).

Також із 1989 року проходив конкурс сучасної авторської пісні в програмі фестивалю «Червона рута» та фестиваль студентської пісні «Я і гітара» в Рівному.

Створюються контактні осередки (клуби, спілки, товариства): 1991 рік – «Деміївське братство», м. Київ; 1992 рік – «Український гітарослов» при театрі «Будьмо»). Відбувалося становлення плеяди яскравих самобутніх виконавців авторської пісні: у Києві – І. Жук, І. Козаченко, О. Богомолець, О. Павлишин; у Харкові – М. Бурмака; у Хмельницькому – В. Смотровий; у Рівному – О. Смик, в Бахмачі – К. Москалець та ін.

Жанрово-стильові ознаки бардівської пісні. У 90-х роках ХХ століття спостерігалось вільне поєднання в одній особі різних профілів творчості бардів, які можна класифікувати як: «*поетична пісня*» (бард – автор музики, поезії, співу і супроводу). Представники: А. Горчинський, І. Жук, Е. Драч, М. Барановський, І. Особик-Тесленко, Тризубий Стас та ін.; «*співана поезія*» (бардівське композиторство на вірші поетів). Представники: М. Бурмака, В. Жданкін, І. Козаченко, О. Богомолець, І. Якубовський та інші; *професійне «неавторське» виконавство*. Представники: А. Хавунка, О. Король, О. Богомолець тощо.

Найхарактернішою рисою авторській пісні є відповідність слова і змісту (логічного та емоційного), слова і діла. Специфікація жанру: народження авторської пісні «від вірша», підсилення музичною тканиною дії поетичного тексту, особлива роль театральної майстерності виконавців, інсценізації пісні.

Розвиток вітчизняної авторської пісні 1990-х років дозволив визначити типологію жанрово-стильових ознак бардівської творчості. Виокремлено такі: *неокобзарство*, що апелює до поєднання кобзарських традицій і концертного романсово-шансонового та естрадного музикування (Н. Бучіль, І. Виспінський, В. Жданкін, В. Непомнящий, А. Скрипняк, В. Харченко); *епіко-монологічний жанр*, зорієнтований на стародавні народнопісенні жанри й рок-музичну стилістику, характеризується експресивно-вокальною виконавською манерою (М. Бурмака, Е. Драч, О. Богомолець); *бард-хіт*, що спрямовує на певний стиль виконання (джаз-, рок-, попмузику), на внутрішню диференціацію виконавсько-голосових можливостей і рівень володіння супровідним інструментом. Бард-хіт включає *бард-рок* (І. Козаченко, В. Стеблюк, В. Царан), *бард-поп* (О. Гаркавий, В. Морозов), *бард-джаз* (В. Кононенко, С. Шишкін, частково А. Панчишин), *бард-рок-н-рол* (В. Гонтарський); *романсово-шансоновий* тип, який сполучає концертну й побутову спрямованість камерно-ліричного монологу (декламаційно-наспівний тип інтонування – І. Жук, А. Курач, О. Покальчук, А. Ремезов, й наспівно-декламаційний – О. Богомолець, В. Семенов, З. Слободян, О. Смик, А. Франчук).

Тривалий час українська авторська пісня функціонувала у статусі аматорської, проте, упродовж усього періоду існування відбувалася інтенсивна професіоналізація жанру, що сприятиме інтеграції її в загально-мистецьку систему, створенню професійної школи.

Висновки. У результаті проведеного дослідження науково обґрунтовано термінологію жанрів, з'ясовано вплив традиційної естрадної пісні, поп-музики, бардівської пісні як складових сучасної популярної естрадної музики на становлення й розвиток світоглядних, ціннісно-орієнтаційних, соціально-культурних позицій особистості у сфері її життєдіяльності; з'ясовано, що більшою чи меншою мірою традиційна естрадна пісня, поп-музика, бардівська пісня є найпопулярнішими і найдоступнішими засобами музично-естетичного розвитку та самовияву, мають високий рейтинг затребуваності серед молоді, оскільки демократичний характер їх функціонування в молодіжному середовищі актуалізує і визначає розвиток естетосфери молодої людини.

Список використаної літератури

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01 / НАКККІМ. Київ, 2018. 23 с.
2. Євтушенко О. Шоу 1998-99 : нові тенденції і старі проблеми. *Azt Line*. 1999. № 3. С. 54-55.
3. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів*

Розділ XII. Українська традиційна естрадна пісня, поп-музика, бардівська пісня: до питання витоків жанрів, 181
входження у світовий музичний простір
культури і мистецтв : наук. журн. 2022. № 2. С. 153–158.

4. Каргавий П. Сучасна українська авторська пісня : статті про витoki жанру, авторів – ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю Володимира Івасюка. Суми : Мак-Ден, 2009. 76 с.

5. Крупа Ю.О. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50–60-х років ХХ ст. // *Культура і сучасність : альманах.* № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 62–66.

6. Кулиняк М.А. Комунікативна семантика в естрадно-джазовому континуумі Львова: «Пікардійська терція» та «Орфей». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2022. № 4. С. 91–95.

7. Сапожник О.В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 2. [166 с.] С. 64–68.

8. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики (1920–2000 роки): навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : НАКККІМ, 2023. Ч. 1. 172 с.

9. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради) : дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 298 с.

10. Шостака Г.В. Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 1996. 22 с.

References

1. Bobul I. Zhanrovi formy ta stylovi konotatsii vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystv. : 26.00.01 / NAKKKIM. Kyiv, 2018. 23 s.

2. Ievtushenko O. Shou 1998-99 : novi tendentsii i stari problemy. Aht Lipe. 1999. № 3. S. 54-55.

3. Zosim O. L. Tradytiina estradna pisnia: kontseptualizatsiia poniattia. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurn. 2022. № 2. S. 153–158.

4. Kartavyi P. Suchasna ukrainska avtorska pisnia : statti pro vytoky zhanru, avtoriv – veteraniv, festyvali, porady molodym i doliu Volodymyra Ivasiuka. Sumy : Mak-Den, 2009. 76 s.

5. Krupa Yu.O. Zhanr avtorskoï pisni yak zasib kulturnoho samoviyavleniia 50–60-ky rokiv KhKh st. // *Kultura i suchasnist : almanakh.* № 1. Kyiv : IDEIA PRYNT, 2020. S. 62–66.

6. Kulyniak M.A. Komunikatyvna semantyka v estradno-dzhazovomu kontynuumi Lvova: «Pikkardiiska tertsiia» ta «Orfei». Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. 2022. № 4. S. 91–95.

7. Sapozhnik O.V. Antolohiia ukrainskoï populiarnoi estradnoi muzyky: navch. posib. Kyiv: DAKKKiM, 2003. Ch. 2. 166 s. S. 64-68.

8. Sapozhnik O. V. Antolohiia ukrainskoï populiarnoi estradnoi muzyky (1920–2000 roky): navch. posib. 2-he vyd., vypr. i dop. Kyiv: NAKKKIM, 2023. Ch. 1. 172 s.

9. Shnur I. V. Pisennyi shliaher yak fenomen populiarnoi muzyky druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolit (na materialii radiianskoï ta postradiianskoï estrady) : dys. ... kand. mystv.: 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2018. 298 s.

10. Shostak H.V. Muzyka masovykh zhanriv yak faktor formuvannia muzychnoi kultury pidlitkiv: Avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.01 / NPU im. M.P. Drahomanova. Kyiv, 1996. 22 s.

UKRAINIAN TRADITIONAL POP SONG, POP MUSIC, BARD SONG:

ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF GENRES, ENTRY INTO THE WORLD MUSICAL SPACE

Sapozhnik Olga – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Vocal Arts National Academy of Culture and Arts Management,

An attempt is made to systematize the scientific, cultural, art criticism and journalistic source base regarding the origins, genre and stylistic connotations of traditional pop songs, pop music, author's (bard) songs in Ukraine; the conceptual and categorical apparatus has been clarified, the terminological field has been substantiated; The artistic-aesthetic and historical-artistic prerequisites for the evolution of genre varieties, stylistic features, modification forms of existence of the Ukrainian layer of modern popular pop music, in particular: traditional pop song, pop music, bard song, are specified. It is determined that the traditional pop song, pop music, bard song, along with other genres of modern popular pop music, is a unique and specific means of cognition, formation of worldview, value orientations of the individual, his/her attitude to life; accumulating the achievements of world culture, exerting a universal influence on the development of the aesthetic sphere of young people.

Key words: traditional estrada song, pop music, bard song, vocal art, genre and style varieties, Ukrainian musical culture.

UDC 78.03:784.011.26(477)(4/9)

UKRAINIAN TRADITIONAL POP SONG, POP MUSIC, BARD SONG:

ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF GENRES, ENTRY INTO THE WORLD MUSICAL SPACE

Sapozhnik Olga – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Vocal Arts National Academy of Culture and Arts Management

The purpose of the article in a comprehensive analysis of the origins, structuring the periodization of the retrospective development of the selected genres and styles of modern popular pop music, namely: traditional pop song, pop music, bardic song, which will contribute to the education of professionally educated musicians; in the promotion of highly artistic Ukrainian examples of this phenomenon, in the formation of harmoniously developed young people who are able to critically assess their musical needs, consciously select aesthetically valuable reference works on the basis of an ideologically mature position, knowledge in various fields of modern musical culture. *Research methodology* of the research is based on the use of dialectical methods of analysis, synthesis, comparison, generalization to determine the terminological field, structuring and periodization of the origins of traditional pop songs, pop music, bard songs; genre and style samples of the existence of this musical trend in Ukraine. *Scientific novelty of the research*. An attempt is made to systematize the scientific, art historical and journalistic source base on the definition of the concept; the conceptual and categorical apparatus is specified, the terminology of traditional pop song, pop music, bard song is substantiated; the essence, content and structural components of musical and aesthetic self-expression of young people in the system of art education are characterized; the genre varieties, stylistic features, modification forms of existence of the Ukrainian Plast of this direction of musical art and its role in the world musical space are specified. *Conclusions*. As a result of the study, the terminology of genres is scientifically substantiated, the influence of traditional pop songs, pop music, bard songs as components of modern popular pop music on the formation and development of worldview, value-oriented, socio-cultural positions of the individual in the sphere of his life is clarified; It is found that to a greater or lesser extent, traditional pop songs, pop music, bard songs are the most popular and accessible means of musical and aesthetic development and self-expression, have a high rating of demand among young people, since the democratic nature of their functioning in the youth environment actualizes and determines the development of the aesthetic sphere of a young person.

Key words: traditional estrada song, pop music, bard song, vocal art, genre and style varieties, Ukrainian musical culture.

Надійшла до редакції 13.11.2024 року.

**Розділ XIII. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В УКРАЇНІ КІНЦЯ XX ПОЧАТКУ XXI СТ.:
ЕТАПИ РОЗВИТКУ, АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ**

**Part XIII. ART HISTORY IN UKRAINE IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY
TWENTY FIRST CENTURIES: STAGES OF DEVELOPMENT, ANALYSIS OF RESEARCH
AND MAIN PROBLEMS**

UDC 7.03 (477) (02.064)

**ART HISTORY IN UKRAINE IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY FIRST CENTURIES :
STAGES OF DEVELOPMENT, ANALYSIS OF RESEARCH AND MAIN PROBLEMS**

Matolich Iryna – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, King Danylo University, Ivano-Frankivsk
<https://orcid.org/0000-0002-9728-7372>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285516>
iryna.matolich@ukd.edu.ua

На основі аналізу зібраного матеріалу вивчено та здійснено систематизацію наукових й історичних джерел, проведено типологічний аналіз тематики авторефератів кандидатських і докторських дисертаційних робіт із мистецтвознавства (візуальні мистецтва), захищених в Україні впродовж 1991–2010 рр., що вказує на періодичне зростання кількості захищених дисертаційних робіт.

Здійснено дослідження географії наукових видань та захистів мистецтвознавчих дисертацій, відповідно визначено провідні наукові центри України у сфері мистецтвознавства, якими є Львів, Київ, Харків, Івано-Франківськ та Сімферополь. Розглянуто основні проблеми, що назріли в сучасній мистецтвознавчій науці.

Ключові слова: мистецтвознавство, дисертація, спеціальність, бібліографічний аналіз, класифікація, проблематика, методологія, мистецькі практики.

Relevance of the study. The relevance of the topic is due to the state of development of social and cultural aspects of the history of art in Ukraine in the late – early twenty-first century (including 2016). The study is based on the analysis of dissertations and their dynamics of quantitative growth in various specialties. The systematic approach used in its implementation will help to clarify the genesis of Ukrainian art history, taking into account territorial differences. At the same time, the study aims to identify current problems in art history and consider ways to solve them nowadays. Problems in the field of art history are mostly common to all branches of art and culture. A comprehensive coverage of the topic of this work will allow us to deepen our understanding of art history, comprehend the integrity of all-Ukrainian art history, and trace its territorial peculiarity on the example of individual cities (Kyiv, Kharkiv, Lviv).

Review of recent publications. Most of the materials related to our research are found in the publications of periodical literature – journals, newsletters, almanacs, scientific collections, authored by well-known Ukrainian art historians – M. Selivachov, L. Sokoliuk, M. Stankevych [19; 20], H. Stelmashchuk [21], O. Fedoruk [22], Z. Chehusova, V. Sheiko, R. Shmahalo [23], R. Yatsiv and others. It should be noted that Ukrainian art criticism today does not have a special work devoted to the social and cultural foundations of Ukrainian art history.

To conduct the bibliographic analysis, we used abstracts of doctoral and candidate dissertations in art history, which were taken from the catalogs of the Vernadsky Library, defended in the period 1991–2010.

One of the first works to examine Ukrainian art history of the late twentieth century is M. Stankevych's publication in the public organization Union of Art Critics and Historians scientific collection «Mystetstvoznnavstvo'99» entitled «Art History at the Turn of the Millennium» [19]. In addition to generalizations and assessments, the author outlined the tasks and prospects of the field for the next decades. In his works [3; 4], Orest Holubets studies and analyses the trends of Soviet art in the domestic, in particular, Western Ukrainian, territories of the mid-and second half of the twentieth century in the European context, and raises the issue of the presentation of Ukrainian culture at the world level. The author traces the continuity of the traditions of the modern national art school and characterizes the phenomenon of the «Shistdesiatnyky» (also Shestydesiatnyky; The Sixtiers) as a turning point in its formation and the struggle to overcome the framework of the official canon of creativity. O. Holubets's monograph «Between Freedom and Totalitarianism: The Artistic Environment of Lviv in the Second Half of the Twentieth Century» [4] is one of the first comprehensive studies that provides scientific and analytical coverage of events and an assessment of artistic processes in Ukraine. The author identifies the main directions of the ideological offensive of the Soviet government, as well as its consequences for Ukrainian art. The information about the so-called «the breakthrough of the Sixtiers», the coverage of the positions of non-conformists, and the conditions of their

activity is extremely valuable for us. This monograph is important for the further study of the cultural and artistic development of the twentieth century not only in Lviv but also in Ukraine as a whole. In this work, Orest Holubets analyses the artistic processes of Lviv in the 1970 s and 1980 s against the background of historical events in Ukraine that occurred during the period of national revival in the 1990s until the end of the twentieth century. He describes the once-lost diversity and active adaptation of contemporary artistic trends, focusing on the work of many Lviv art historians.

During the years of independence several of works have been published that attempt to write an objective history of Ukrainian art, including the period of the twentieth century. Perhaps the only thorough work that clearly and consistently covers the evolution of Ukrainian art of the twentieth - early twenty-first century is the monograph by O. Holubets «Art of the Twentieth Century: The Ukrainian Way» [3]. In it, the author considers the history of Ukrainian art of the twentieth century as a single process of creativity of Ukrainian artists, highlights the «sharp» and ambiguous «angles» of its development, makes unexpected generalizations, and draws parallels with world events. At the end of the study, the renowned art critic describes and analyses the processes that took place in Ukrainian art in the early twenty-first century and shares his thoughts on the prospects for its further development.

Thus, the period covered by the topic of our research requires further careful study and coverage in the scientific literature to consider the history of contemporary art history consistently and impartially. Summing up the analysis of the bibliographic base, we can conclude that the national science faces the task of an in-depth study of the state of theory and history of art in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries in order to form a holistic concept of the development of the national academic art school.

In understanding the theoretical issues of our study, we took into account the conceptual statements of art history developed by well-known scholars T. Kara-Vasyliєva [5], V. Ovsichuk [15], O. Rohotchenko [16], V. Ruban, O. Petrova, M. Selivachov, M. Stankevych [19; 20], H. Stelmashchuk [21], O. Fedoruk [22], R. Shmahalo [23], and others.

An auxiliary component of the study of this area was the reference book «Art Historians of Ukraine. Handbook. 1991–2010» [12], which contains information about prominent researchers of Ukrainian art of this period in the field of plastic arts and not only.

The topic we have chosen is directly related to the present, therefore, in the course of the work, the study of literary sources was supplemented by an analysis of the results of the author's direct participation in domestic artistic and cultural projects, and his communication with artists and art historians. The interviews with leading Ukrainian art historians – M. Mozdyr, M. Selivachov, M. Stankevych – are of great importance for this study, as they allowed us to systematize specific facts and events from the lives of art researchers, and to organize the variety of information gleaned from literary sources.

Presentation of the main material. Dissertations are a type of scientific activity, and their topics should demonstrate current issues in art theory and practice. That is why in the course of the study we will conduct a bibliometric and bibliographic analysis of scientific works in the field of art history, defended in Ukraine and abroad, but directly related to Ukrainian culture. To determine the areas of problematic issues on the topic of the study, we will analyze the dissertations for the degree of Doctor and Candidate of Sciences in the art history field of study (visual arts) 17.00.05, 17.00.06 and 17.00.01, 26.00.01, defended in 1991–2010. To do this, we will present statistical results on the dynamics, and distribution of research by specialties and objects of research. This will allow us to identify groups of problematic and promising areas of scientific research and the state of their solution.

At the current stage of the development of Ukrainian art history, three main specialties occupy a prominent place, studying the history and theory of fine and decorative arts both in Ukraine and abroad. Each specialty has its own code: fine arts – 17.00.05, decorative and applied arts – 17.00.06, and theory and history of culture – 17.00.01, 26.00.01.

The field of research of the specialty 17.00.05 – Fine Arts – involves the search for the fundamental laws of the genesis and evolution of fine arts both in general and at certain historically determined stages of its development, in particular in different contexts. The research in this specialty is related to clarifying the specifics of the genre and type structure of the visual arts, its content and form, describing, analyzing, interpreting, attributing artworks, considering the peculiarities of their social functioning, studying the achievements of individual national schools of art, creative practice of artistic associations, groups, and individual artists. When developing a particular issue, the industry relies on the achievements of museology, restoration, and other auxiliary disciplines, considering the experience of related social sciences [25].

Field 26.00.01 – Theory and History of Culture – studies the the theory and history of culture, examining its diverse forms and conducting research into theoretical frameworks, historical analysis methods, and the overarching patterns and trends of cultural development over time [25].

The object of study of this section is a sample of dissertations by domestic scholars within 1991 to 2010 according to the system of catalogs of abstracts and dissertations of the Vernadsky National Library of Ukraine.

The qualitative development of art history as a science is impossible without analyzing the scientific achievements of predecessors, as well as taking into account accounting information in the research process. The relevance of the chosen research topic is evidenced by the interest of specialists in various fields of science. Thus, in the period 1991–2010 alone, 191 dissertations for the degree of Candidate and Doctor of Sciences were defended in Ukraine in the specialties 17.00.05 – Fine Arts, 17.00.06 – Decorative and Applied Arts, and 17.00.01, 26.00.01 – Theory and History of Culture (Visual Arts). From 1991–2010, 80 dissertations were defended in the specialty 17.00.05 – Fine Arts (according to the State Academic Commission of Ukraine). A somewhat smaller number of dissertations were defended in this period in the specialty 17.00.06 – Decorative and Applied Arts – 74, and the smallest number of works were defended in the specialties 17.00.01, 26.00.01 – Theory and History of Culture – 37.

The main focus of the bibliographic analysis of scientific research is the dynamics of the number of defended dissertations by years of defense. In order to proceed to the qualitative analysis of dissertations, we consider it appropriate to present in summary tables a list of their titles by research specialization for 1991–2010.

Among the most important problems raised by this group of researchers are stone plastics and art of the Scytho-Sarmatian period, art of Kyivan Rus' and Ancient Halych (plastics, human image, monumental art), genres of painting of Western Ukraine in the seventeenth and nineteenth centuries (portrait, religious painting, monumental painting, graphics), artistic environment and fine arts of twentieth-century Lviv, graphics of Kharkiv, artistic environment of the regions of Ukraine etc.

As noted, in the specialization 17.00.06 – Decorative and Applied Arts, 74 works (9 doctoral and 65 PhD theses) were written and defended, which is 39% of all theses in art history (visual arts) defended from 1991 to 2010, Ukrainian liturgical sewing and khorugvs, carpets, the sculptural decor of the XVII–XVIII centuries, as well as wooden carvings, folk icons, printmaking, costumes of Halychyna of the XVIII–XIX centuries, folk embroidery, fabrics, porcelain, artistic woodworking, ornamentation, furniture of the XIX–XX centuries etc.

The number of theses defended in the specialization 17.00.01, 26.00.01 – Theory and History of Culture (Visual Arts) is the smallest of the three specialization we have taken into consideration – only 37 works (6 doctoral and 31 PhD), which is 19% of the total number of dissertations in Art History (Visual Arts) defended from 1991 to 2010, Ukrainian holy paintings of the sixteenth and eighteenth centuries, the culture of monasteries in Halychyna, the artistic environment of Ukraine at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, and in particular, Halychyna and Kremenets'.

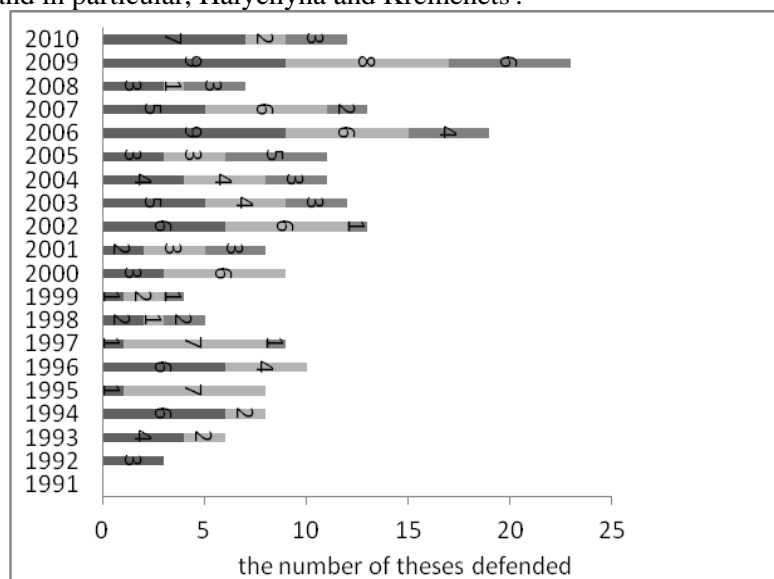


Fig. 1. Dynamics of the number of theses in art history by specialty 17.00.05, 17.00.06 and 17.00.01, 26.00.01, protected in Ukraine and Russia by Ukrainian scientists from 1991 to 2010 to obtain the scientific degree of doctor and candidate of art history

Fig. 1 shows the graph of the dynamics of the number of dissertation defenses in art history (visual arts) in Ukraine, and its obvious and characteristic feature is the diversity of indicators for these years. It is interesting to note that in 1992 there were only three defenses of PhD theses in the visual arts: S. Lupiy's «Easel sculpture of the Carpathian region. Development Trends» (The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology), L. Savytska «Art Criticism in Ukraine in the Second Half of the Nineteenth – Early Twentieth Centuries» (at the Saint Petersburg Repin Academy of Arts) and R. Shmahalo «Pottery Crafts of Ukraine in the Late Nineteenth – Early Twentieth Centuries. XIX – early XX centuries» (at the Leningrad Higher School of Art and Industry named after Vera Mukhina). In 1994, the number of defenses doubled.

The results of the analysis show an increase in activity in researching problems and defending works corresponding to the specialization «fine arts» since 1994. Thus, in 1991 there were no dissertation defenses in this specialization at all. In 1991, with Ukraine's independence, changes in the country's socio-economic development put forward new requirements and approaches to the content of provisions on education, which were reflected in the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine of 3 November 1993 No. 896 on the State National Programme «Education (Ukraine in the 21 st Century)», namely: «development of state standards and relevant systems of knowledge, skills, creative activity and other qualities of a person at different levels of development» – this period prompted the intensification of research into the problems of Ukrainian fine and decorative arts. From 1992 to 1993, the number of dissertations was relatively small and amounted to only 9 works in the above two years, and since 1994, the total number of defenses of dissertations in the field of art history has gradually increased (1994 – 17.00.05 – 6, 17.00.06 – 2; 1995 – 17.00.05 – 1, 17.00.06 – 7; 1996 – 17.00.05 – 6, 17.00.06 – 4).

It should be pointed out that the first defense in the specialization «History and Theory of Culture» took place only in 1997, namely, O. Naiden's doctoral dissertation on «Ukrainian Folk Painting. Folklore and Ethnohistorical Aspects of the Origin and Functions of Images». The defense took place in Kyiv, where a specialized council was organized at the The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Since 2000, there has been a certain increase in the number of dissertation studies, namely in 2002, 13 works were defended (for comparison: in 1998 – 5, in 1999 – 4). In particular, the number of defenses in the specialty «Decorative and Applied Arts» increased (2000 – 6). These were, in particular, works devoted to the folk decorative art of Pokuttya of the nineteenth and twentieth centuries (B. Boichuk), wooden sacred architecture of the Ukrainian Carpathians of the seventeenth and early twentieth centuries (O. Boliuk), artistic woodwork in the interior of folk housing of the Ukrainian Carpathians and Prykarpattia of the nineteenth and first half of the twentieth centuries (M. Hnatiuk), Ukrainian smoked ceramics of the nineteenth and twentieth centuries (R. Motyl), art glass of the Kyiv School of the 1950s and 1990s, Ukrainian costume of the mid. XIX–XX centuries (O. Tsymbaliuk). Most of them were defended in Lviv, where academic councils for the defense of dissertations in this specialization used to operate and continue to operate today at the Lviv National Academy of Arts and The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine.

Beginning in 2007, we observe a relatively consistent number of doctoral dissertation defenses: 2 in 2007 and 3 in 2008. In contrast, the number of defended candidate dissertations nearly tripled in 2009 compared to 2008. This rapid increase in the number of dissertations can be explained not only by the active development of art history knowledge but also by the more stringent requirements for the licensing and accreditation of specialties in higher education institutions. According to the latest requirements of The Ministry of Education and Science of Ukraine departments focused on art history or other related departments in higher education institutions must employ candidates of sciences in the relevant specialty, specifically 17.00.05. This is also evidenced by the fact that 92% of applicants are full-time employees of higher education institutions of various accreditation levels, and only about 7% are employees of research institutes of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. A possible explanation for the increase in the number of defenses in Ukraine may be that since the end of 2008, the number of research centers has increased. For example, the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk) opened a specialized academic council to defend PhD theses in the specialties 17.00.06 and 26.00.01.

As we have already noted, most dissertations were defended in 2009 – 23 works, 9 of which were in the field of fine arts, 8 in decorative and applied arts, and 6 in cultural theory and history, in particular on the following topics: «Decorative and Applied Arts of the Crimean Tatars of the XV – first half of the XX century (stages of development, typology, stylistics, artistic features)» (N. Akchurina-Muftieva) (17.00.06), «Stone Crosses in Ukraine. XVIII–XX centuries: Ontology. Typology. Symbolism. Function» (V. Malyna) (26.00.01), «Artistic Culture of Halychyna-Volyn Rus» (R. Mykhailova) (26.00.01).

When analyzing the distribution of the number of dissertations by specialty, certain disproportions were found. As can be seen from, the largest number of theses were defended in the field of Fine Arts, followed by Decorative and Applied Arts, and the last place is occupied by theses in the field of Cultural Theory and History. An interesting fact is that of all the specialties, doctoral dissertations are defended much less than the candidate's dissertations – 5 times (specialty «Theory and History of Culture») and 9 times (specialty «Fine Arts»).

If we look at consider dissertations in percentage terms, the largest share of PhD dissertations is in the visual arts – 42%, with decorative arts accounting for 39% and cultural theory and history only 19%, which is at odds with the ratio in doctoral dissertations, where visual arts account for 35%, decorative arts 39% and cultural theory and history 26%.

In order to determine the centers of the most active development of art history, we analyzed the geography of cities where theses for the degree of Candidate and Doctor of Arts (visual arts) were defended in 1991–2010 (Fig. 2).

№	City	Number, 17.00.05	Number, 17.00.06	Number, 17.00.01, 26.00.01	Total number	Specific gravity, %
1	Ivano-Frankivsk	0	5	3	8	4,19
2	Kyiv	34	3	19	56	29,32
3	Lviv	28	64	1	93	48,70
4	Simferopol	0	0	1	1	0,52
5	Kharkiv	16	0	13	29	15,18
6	Moscow	1	2	0	3	1,57
7	St. Petersburg	1	0	0	1	0,52
Together		80	74	27	191	100

Fig. 2. Geography of theses for obtaining a candidate's scientific degree and Doctor of Arts (Visual Arts), protected in Ukraine and Russia by Ukrainian scientists for 1991–2010

The analysis data indicate the existence of corresponding scientific centers. However, it is necessary to consider that the numerical indicator of defended dissertations is influenced by the sectoral focus of a particular region, as well as the number of higher education institutions and research establishments, along with specialized academic councils for the defense of candidates and doctoral dissertations in the field of art studies. Thus, the largest centers for the development of art history, based on the number of defended dissertations, can be considered five major Ukrainian cities: Kyiv, Lviv, Kharkiv, Ivano-Frankivsk, and Simferopol.

It should be noted that a small number of dissertations in the specialties 17.00.05 and 17.00.06 were defended outside our country in 1991–2010, in particular, at the beginning of the research period in 1992–1993 in Moscow (O. Bodnar, F. Petriakova, R. Shmahalo) and St. Petersburg (I. Holod).

Thus, according to the data obtained, the largest research centers of Ukraine in art history are Lviv, which accounts for 48.7% of all defended dissertations, most of which are in the specialty 17.00.06 – decorative and applied arts, as well as Kyiv (29.32%), Kharkiv (15.18%), Ivano-Frankivsk (4.19%) and Simferopol (almost 1%) (Fig. 2).

It is of significance to note that the highest number of defenses that took place in Ukraine from 1991 to 2010 occurred in Lviv – 93 dissertations (Fig. 5), including 64 in «Decorative and Applied Arts», 28 in «Fine Arts», and 1 in «Theory and History of Culture», while in Kyiv – 56 (across all three specializations), Kharkiv – 29, Ivano-Frankivsk – 8, and Simferopol – 1 dissertation (Fig. 3).

Institution / cipher special scientific council	Specialty 17.00.05, Fine art	Specialty 17.00.06, Decorative and Applied Arts	Specialty 17.00.01, 26.00.01, Theory and History of Culture	Total number
Higher artistic and industrial school named after V. Mukhina, St. Petersburg	1	–	–	1
All-Russian research Institute of Technology aesthetics, Moscow / D.038.01.01	–	1	–	1
IMFE named after M. Rylsky / D.26.227.01	2	–	–	2
D.26.227.02	3	–	–	3
D.26.227.03	3	–	–	3
D.016.36.01	9	1	–	10
D.01.57.02	2	2	–	4
KNUKiM / D.26.807.02	–	–	7	7
Lviv state music academy / K.35.807.02	–	–	1	1
LAM / D.04.12.01, LNAM	6	19	–	25
/ D.35.103.01	22	45	–	67
Moscow above is artistically industrial school (former Stroganovske) / K.064.10.01	1	–	–	1
NAKKKIM, DAKKKiM /				

D.26.850.01	–	–	9	9
NAOMA / K.26.103.01	6	–	–	6
K.26.103.02, UAM / K.01.62.01	5	–	–	5
	3	–	–	3
National musical Academy of Ukraine / D.26.005.01	1	–	3	4
PNU named after V. Stefanyka / K.20.051.08	–	5	3	8
Tavriyskyi national University named after V. Vernadsky / K.52.051.09	–	–	1	1
KHDADM / K. 64.109.01	16	–	–	16
KhDAK / D.64.807.01	–	–	13	13

Fig 3. Defenses (institution / specialized academic council) of doctoral and candidate degrees dissertations in art history defended in Ukraine and Russia by Ukrainians scientists in the period 1991–2010

After analyzing the work of art history research centers in Ukraine from 1991 to 2010, we can draw some conclusions about the activities of specialized academic councils for the defense of candidate and doctoral dissertations (Fig. 3). As a result, we can see that the total number of defended scientific works in the LNAM (Lviv National Academy of Arts) D. 35.103.01 Specialised Council is the largest – 67 dissertations, of which 22 are in the field of fine arts and 45 are in the field of decorative and applied arts. Out of the total number, there are only three doctoral dissertations in decorative and applied arts – by R. Shmahalo in 2005, O. Nykorak in 2006, and N. Akchurina-Muftiieva in 2009.

The second position in terms of the number of defended dissertations in art history is held by the D. 04.12.01 Specialised Scientific Council of the same educational institution – 25 works, of which 6 are in the specialty 17.00.05 and 19 – 17.00.06. There are five defended doctoral dissertations here – three in the field of fine arts (H. Stelmashchuk (1994), O. Tarasenko (1996), and M. Figol (1998)) and two in the field of decorative and applied arts (R. Zakharchuk-Chuhai, M. Stankevych (1995)).

The next special council in terms of the number of defended research papers is the council of the KSADA (Kharkiv State Academy of Design and Arts), code K. 64.109.01, where 16 PhD theses in the field of fine arts were defended between 1991 and 2010.

The most recent of the three main art history higher education institutions in Ukraine is the National Academy of Fine Arts and Architecture, where, due to the work of two specialized scientific councils, K. 26.103.01 and K. 26.103.02, during the period under review, 11 dissertations on fine arts were defended by scholars, including 3 PhD theses in the specialty 17.00.05, which were defended in the special council K. 01.62.01 at the Ukrainian Academy of Arts (the predecessor of the National Academy of Arts).

From 1991 to 2010, special councils operated at The Rylsky Institute of Physics and Mathematics: D. 26.227.01, D. 26.227.02, D. 26.227.03, D. 016.36.01, D. 01.57.02, thanks to the work of which scientists defended 22 dissertations – 19 in fine arts and 3 in decorative and applied arts. The most productive among the above is the Dissertation Council D. 016.36.01 (9 and 1 scientific work accordingly). It should also be noted that during the period of independence of our state, most dissertations for the degree of Doctor of Arts (Visual Arts) were defended in the Special Councils of The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology, in particular, the scientific works of O. Holubets (2003), O. Lahutenko (2008), L. Sokoliuk (2004), O. Fedoruk (1996), V. Fomenko (1993) in the specialty 17.00.05, as well as T. Kara-Vasyliieva (1993) and M. Selivachov (1996) in the specialty 17.00.06.

As for the specialties 17.00.01, 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art History), as of 2010, the largest number of dissertations were defended by the Special Councils D. 64.807.01 of the Kharkiv State Academy of Design and Arts (13), D. 26.850.01 of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts (9), and D. 26.807.02 Kyiv National University of Culture and Arts – 7 works respectively, as well as 1 work in the special councils K. 35.807.02 of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy and K. 52.051.09 of the V.I. Vernadsky Taurida National University is a public university.

In higher education institutions – the V. Stefanyk Precarpathian National University and the V. Vernadsky Tauride National University – there are academic councils K. 20.051.08 and K. 52.051.09 for the defense of dissertations in two specialties – 17.00.06 and 26.00.01. From 2008 to 2010, the first institution defended 5 works on decorative and applied arts 3 on cultural theory and history, while the second defended

I work on fine arts and 3 on cultural theory and history.

There is one dissertation each by domestic scholars in the special councils of Russian educational institutions: Oleg Bodnar's doctoral thesis at the All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics (1994) and the PhD theses of Ihor Holod at the St Petersburg Higher Art and Industrial School named after V. Mukhina (1993) and Rostyslav Shmagal at the Moscow Higher Art and Industrial Institute named after S. R. Stroganov (1992).

In order to analyze the topics of PhD and doctoral dissertations in art history (Visual arts), we need to consider them. Using a chronological approach, we divide the topics of dissertations of all specialties into historical periods (ancient, medieval studies, modern, and contemporary).

Having systematized the dissertations in the specialty 17.00.05 – Fine Arts (Ukrainian and foreign) by historical periods, we will see a holistic picture of the problems raised by domestic researchers. In general, we have only two scientific works on ancient national art, and both are devoted to Scythian art, namely stone Plastics (Y. Odrobinskyi) and toreutics (M. Rusiaieva). More dissertations (1 doctoral and 5 PhD) were dedicated to the Middle Ages of Ukraine. Most of them are studies of the art of Kyivan Rus, in particular monumental art (Y. Koreniuk), artistic plastics (V. Zhyshkovych), and the portrayal of the human image in the Art of the Old Rus' state (N. Kozak). As for the foreign art of the above-mentioned historical period, the dissertators defended three works on the following topics: iconography of liturgical sewing of the late Middle Ages (Y. Hridneva (Matveeva)), the work of the masters of the Fontainebleau school in the French art of the sixteenth century (Y. Romanenkova), and the formation of the landscape genre in German painting and graphics (T. Smyrnova).

Having examined the topics of scientific works of the 'new' period, we have seen that the greatest attention was paid by the dissertators to the genres of painting and graphics of different regions of Ukraine, in particular, portrait painting of Central and Eastern Ukraine of the seventeenth and eighteenth centuries (M. Kovaleva, 2010), religious painting of Ukraine of the second half of the seventeenth and nineteenth centuries (N. Kravchenko, 2007). XVII–XIX centuries (N. Kravchenko, 2007), Lviv portraiture of the late XVIII – early XIX centuries (M. Levytska, 2003), folk painting of the XVII–XVIII centuries (V. Otkovych, 1993), iconography of Slobozhanshchyna of the XVII – early XIX centuries (T. Paniok, 2005), monumental Halychyna painting of the XVIII century (D. Fesenko, 2009). Scholars have also studied graphics (O. Ovcharenko) and its type – printmaking (V. Fomenko, O. Yurchyshyn). Only one dissertation by T. Smirnova is devoted to foreign art of the «new» time. In it, she examined the work of the painter Thomas Gainsborough. Thus, based on the dissertations we have reviewed, we can conclude that the art of the «new» time is poorly studied in domestic science, in particular, there is a lack of dissertations where the object of study is sculpture.

The largest number of research papers have been written and defended in the specialty «fine arts» the chronological framework covering the modern period – from 1917 to the present day. Thus, there are many works on the fine arts of the twentieth century by T. Lupiy, N. Porozhniakova, I. Mishchenko, O. Rohotchenko, A. Tarasenko, I. Teslenko, A. Kovalenko, and L. Kupchynska. Some scholars, in particular O. Hladun, A. Izhevskyi, O. Lagutenko, O. Lamonova, and O. Melnyk, chose Ukrainian graphics of the twentieth century as the main topic for their research. The art of sculpture is considered in their works by O. Kubrysh (works of Ukrainian geniuses O. Arkhypenko and I. Kavaleridze), S. Lupiy (easel sculpture of the Carpathian region), M. Protas (Ukrainian easel sculpture of the 1970 –1990 s). The dissertations, the object of research of which is painting, include the works of N. Markhaychuk – on the national non-figurative painting of the twentieth century, B. Mysiuga – on the genre of landscape in the Halychyna painting A. Nosenko – about plein air in the painting of Odesa. M. Besaha, O. Hladun, A. Izhevskyi, O. Lamonova, and R. Yatsiv also cover the issues of national graphics in their dissertations.

There are PhD theses that explore the artistic environment of regions, oblasts, and cities of Ukraine: Southern Ukraine – N. Sapak, Dnipro – O. Svitlychna, Halychyna – O. Semchyshyn-Huzner, Ivano-Frankivsk region – I. Chmelyk, where the authors describe the general artistic process and carefully analyze all types of art in the region under study. The issue of the formation of higher art education in Ukraine in 1917–1934 is addressed by S. Nikulenko.

The classification of dissertations in the specialty 17.00.06 – Decorative and Applied Arts – reveals the absence of works on the topic of ancient art. Only two scientific works on the topic of Ukrainian art of the Middle Ages were written and defended, in which the ornaments of Saint Sophia Cathedral (O. Herii) and relief tiles from Halich (O. Koshovyi) were studied. There are few works (1 doctoral and 8 PhD) that focus on the decorative and applied arts of the 'new' time. Some works examine the ornamentation and stylistics of liturgical sewing (T. Kara-Vasyliieva), Ukrainian carpets (H. Kohut), and khorugvs (R. Kosiv), as well as sculptural decor in the architecture of Western Ukraine (M. Studnytska) of the seventeenth and eighteenth centuries, and one of the dissertations investigates Ukrainian folk printmaking of the seventeenth and nineteenth centuries (O. Shpak). Based on the latter, a monograph of the same name was published (2006). Mykhailo Prymych defended his PhD thesis «Decorative Carving in the Sacred Art of

Transcarpathia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries (History. Typology. Artistic and Stylistic Features)», where he analyzed the problem of the appearance of carved decor in the temple interior, and also identified the features and important milestones in the development of sacred art, in particular carving.

Both in the specialty «Fine Arts» and in the specialty «Decorative and Applied Arts», quite a few (more than six dozen) dissertations on contemporary art have been defended. The works investigate various types of decorative and applied arts of Ukraine of this era, namely: art glass and porcelain (F. Petriakova), folk vytynanka and artistic woodworking (M. Stankevych), women's jewelry (H. Vrochynska), folk toys (L. Gerus), woodblock printing on textiles (R. Dutka), artistic weaving from plant materials (T. Zuziak), tiles (A. Kolupaieva), smoked ceramics (R. Motyl), vytynanka (O. Tykhoniuk), costume (O. Tkanko), artistic bookbinding (Y. Stankevych), folk ornamentation (M. Selivachov), Ukrainian folk fabric (O. Nikorak), Ukrainian Rushnyk (L. Andrushko), fabric painting (T. Pecheniuk), wedding chest (furniture) paintings (M. Yur), Ukrainian applied graphics (I. Melnyk). The artistic processing of bone and horn remains a poorly studied art form.

Alongside the all-Ukrainian studies, there are also studies of decorative and applied arts of individual geographical and ethnographic regions, as well as centers of Ukraine. In particular, various types of decorative and applied arts of Western Ukraine were studied: R. Zakharchuk-Chuhai (artistic embroidery), O. Kozakevych (knitting), O. Fedorchuk (folk beaded jewelry); Halychyna: I. Hakh (temple stained glass), M. Dyakiv (furniture), O. Noga (artistic and industrial ceramics), O. Fedyna (wedding costume), L. Khomiak (memorial carving), L. Tsymbala (gold weaving); Bukovyna: V. Dutka-Zhavoronkova (carpet); Volyn: H. Istomina, N. Kubyska (folk ceramics); Zakarpattia: A. Kopyrya (Hungarian embroidery); Southern Ukraine: V. Malyna (folk art); Ukrainian Carpathians: O. Boliuk (wooden sacred architecture), M. Hnatiuk (artistic woodwork in the interior of folk housing), L. Semchuk (embroidery in folk clothes); Pokuttya: B. Boichuk (folk decorative art), O. Oliinyk (artistic fabrics); Hutsul region: M. Hryniuk (folk painting in the interior of a Hutsul house), B. Knysh (Chikh) (leather goods), I. Yurchenko (ornamentation of Hutsul carvings); Lemko Region: R. Odrekhivskiy (carving); Podillia: O. Dyakiv (folk decorative art), A. Klimashevskiy (interior of wooden churches), N. Studenets (house (wall) painting); Polissia: T. Boky (Lupiy) (ryshnyky); as well as artistic centres of Opishnya – O. Klymenko (folk ceramics) and Pistyn' – O. Slobodian (pottery).

Having examined the dissertations in the specialties 17.00.01, 26.00.01 – History and Theory of Culture, we found that only one work was defended on ancient culture (T. Kniazeva) and the culture of the Ukrainian Middle Ages (R. Mykhailova). We also have a few studies of the «new» time: a PhD thesis on the artistic culture of the Baroque (V. Beskorsa), Ukrainian icons in the art collections of the Dnipro region of this period (V. Pishchanska), the culture of monasteries in Halychyna (O. Chuiko), as well as two doctoral dissertations devoted to foreign countries: a study of the culture of classical Japan of the Tokugawa period (painting and graphics) (S. Rybalko) and the artistic trend of Mannerism in the culture of Europe in the late XV – first half of the XVII century (Y. Romanenkova).

Most of the scientific works are defended on the topic of contemporary art, which addresses the problems of the artistic and cultural environment of different geographical regions of Ukraine: Kremenets region (O. Panfilova), Halychyna (O. Hrab), Zhytomyr region (P. Datsenko), artistic creativity of individual artists in the context of cultural and artistic events of that time – V. Avramenko (L. Kosakovska) and V. Zaretskyi (L. Medvedieva). V. Sydorenko's dissertation on the artistic styles of visual art of the late twentieth and early twenty-first centuries was useful for our research. There are scientific works devoted to certain types of contemporary art – performance (V. Romaniuk), and abstractionist trends in art – expressionism (T. Kohan).

A separate group includes general studies covering several historical periods, in particular, works on ornamental art (N. Lolina), advertising as a phenomenon of artistic culture (O. Olenina), gardening and park art (O. Soloviova), Ukrainian folk floral compositions (M. Fedushchak).

Thus, the structural and dynamic systematization of dissertations defended in Ukraine in 1991–2010 for the degrees of Candidate and Doctor of Arts (Visual Arts) revealed a certain fragmentation in this area. The bibliometric analysis of scientific research in art history suggests that this issue is widely represented and has been considered by most scholars in the specialty 17.00.05 – Fine Arts. Consideration of the geography of art history dissertations (visual arts) in the period 1991–2010 makes it possible to identify the largest scientific centers of Ukraine – Lviv, Kyiv, Kharkiv, and Ivano-Frankivsk.

Thus, the analysis of the dynamics of research in Ukraine shows a certain increase in the number of defended dissertations and, at the same time, gaps in the topics of research. The vast majority of dissertations are devoted to the art of the modern and 'new' periods, and there are very few works from the periods of the Middle Ages and ancient times. In particular, we found that in the Ukrainian art history of this period, there are no dissertations where the objects of research would be sculpture, as well as artistic processing of bone and horn.

Art history is one of the humanities that studies the regularities of art's functioning in historical and cultural contexts. Today, it comprises a whole range of scientific disciplines that research and study various aspects of art. Contemporary Ukrainian art history faces many problems, which have been repeatedly highlighted in their

speeches at conferences and in publications in artistic journals by researchers N. Bulavina [1], I. Holod [2], T. Kara-Vasylieva [5], M. Kryvolapov [6; 7], O. Lagutenko [8], V. Ovsyichuk [15], O. Rohotchenko [16], M. Stankevych [19], H. Stelmashchuk [21], O. Fedoruk [22], R. Shmahalo [23], and others.

The problems of art history go back to secondary education. For example, schools still do not teach art history, and the cultural studies unit in the school curriculum has the least amount of time compared to other units – only one hour per week. Thus, children are deprived of the opportunity to study traditional culture, classical national and world art, music, and architecture. There is also a shortage of qualified teachers, and no relevant curricula or textbooks have been published. Consequently, school graduates cannot enter higher education institutions at the faculties of theory and history of art and related specialties without additional training [19; 11–13].

Such negative sociocultural consequences of primary education development programs will become apparent shortly when thousands of art teachers become unemployed. The leadership of our country does not focus its policy on the positive experience of European countries, where aesthetics, culture, and art have been a priority for more than a century, and professional art has been growing from primary schools. Sociocultural studies of the situation in Ukraine show the need for action in this direction, since 2005 our country imported cultural products worth \$ 662 million and exported only \$3 million. Therefore, it is obvious that there is a need to develop a comprehensive methodology and join efforts to develop all levels of education in the field of artistic culture and art [23; 85].

The low level of humanities training of students in secondary schools, in turn, causes the corresponding professional qualification of art students in higher education institutions. In addition, there are no less important problems that make it impossible for graduates of art history departments to work productively in their specialty. Due to the outdated curricula and their inadequacy, young professionals are unable to fully grasp the profession of exhibition and auction organizer or to obtain the necessary information in the field, as the curriculum does not include any scientific expeditions. He also lacks the practical skills to expertly evaluate works of art or calculate the value of antiques.

There is also a lack of specialists with the highest academic degrees. For example, the National Academy of Visual Arts and Architecture and Architecture and the Lviv National Academy of Arts have 4 doctors of art history, while the same department at The Kharkiv State Academy of Design and Arts has only 1. For the same reason, there are no art history departments in the country's largest universities. While postgraduate departments of art history successfully operate in several higher education and research institutions in Ukraine and PhD theses are defended in Kyiv, Lviv, Kharkiv, and Ivano-Frankivsk, the situation with doctoral students is problematic, as the number of people willing to prepare doctoral theses is constantly decreasing. The worries and expenses far exceed the privileges and additional payments provided for the future doctor of sciences [19; 11–14].

The current problems of art history also include the failure to comply with the resolution that all scientific professional publications should be publicly available on the website of Vernadsky National Library of Ukraine, but some of them are missing, while others are represented by one or two issues and are not updated on time.

The situation was further complicated by the fact that the official requirements of the accreditation commission for the successful defense of a PhD or doctoral thesis were supplemented by the need for one (for PhDs) or four (for doctors) international publications, but there is no official list of relevant foreign publications. The Ministry of Education and Science also requires publications in Scopus and Web of Science, but unfortunately, Ukrainian art journals are not listed in either of these international systems. For example, the Scopus database in many countries is one of the main sources of scientometric data for research at the state level and is positioned as the world's largest universal abstract database with the ability to track scientific citations of publications [26].

Thus, in Ukraine, there is a problem of the lack of a unified database containing information on the topics of published scientific papers, the results of national and international conferences, etc. In this regard, it is advisable to create a unified information website where one could find out about the topics of planned and defended PhD or doctoral dissertations, published monographs, scientific papers, information about planned and held conferences, including foreign ones, etc. However, recently, the official website of the Lviv National Academy of Arts has added a section where one can find information about the topics of PhD and doctoral dissertations being prepared at this institution.

From the sociological point of view, art criticism publications, art galleries, theatres, and auctions are not only cultural but also financial mechanisms that create material values based on cultural values. The infrastructure that emerges thanks to art historians plays a crucial role in determining the cultural status of an artistic phenomenon or name, as well as promotes, reproduces, and criticizes artistic values, and ensures interaction between society and artists. The material and spiritual potential of Ukrainian art should be primarily taken care of by the state, which is beyond the capacity of individual educational institutions or research institutions. Instead, by approving no more than five places in the state form of education, it makes it impossible to fully develop the art history field in Ukraine [23; 86].

There are also other problems of cooperation between art and society. One of them is the lack of certified art historians in art museums, of which there are more than a dozen in Ukraine. In positions such as research staff, tour guides, collection security guards, department heads, and even directors, there are historians, philologists, and artists, but not art historians. As an example, let's look at the Museum of Arts of Prykarpattia (Ivano-Frankivsk), in 2010, out of 36 employees, not a single one was an art historian. The situation is not much better at the National Museum of Folk Art of Hutsulshchyna and Pokuttya (Kolomyia, Ivano-Frankivsk region), where out of 23 researchers only the head of the department K. Karkadym is an art historian. It is a rare phenomenon for art historians to work as hosts of television programs about art or as teachers in out-of-school education and upbringing institutions. Meanwhile, in neighboring Poland, the specialty of art historian can be obtained at almost every university or art academy, while in Ukraine it is available at only three higher education institutions: The National Academy of Visual Arts and Architecture, The Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA) and the Lviv National Academy of Arts.

There are almost no art publications for children among the art critics. The only exception is the children's art magazine «Dzhmil», which introduces the youngest readers to the basics of painting, music, and literature.

The socially conditioned problems of art history are compounded by the lack of theoretical developments, which complicates practical research. The theory of art should serve as a kind of guideline in the artistic space, but for this purpose, art history must have integrity in its main components: art history, art criticism, and theory. To address this issue, we consider it necessary to introduce the academic discipline «art theory» in educational institutions of various levels of accreditation, since without it, the qualitative development of artistic higher education institutions is impossible.

There is a significant lack of hypotheses and concepts about the patterns of emergence and development of Ukrainian art. It is necessary to develop standards of modern methodology of art criticism, which is hardly developed in Ukraine. The unification of terms and concepts is of particular importance for theoretical generalizations. Perhaps the only theoretical art criticism work published in Ukraine in recent years is the article by Dr. M. Stankevych's article «Seven Great Theories of Art» (2012) [20], in which the author identifies and thoroughly analyses seven major fundamental theories of art.

However, it should be noted that during the period under study (1991–2010), despite the economic difficulties and lack of coordination of development, Ukrainian art history had sufficient potential not only to cover current processes of artistic life but also to conduct fundamental research. This is evidenced by some solid scholarly works, including: «Ukrainian Manuscript Book» by J. Zapasko (1995), «Ukrainian Painting of the XVII–XIX centuries: Problems of Colour» by V. Ovsyichuk (1996), «Ukrainian Art Tree of the XVI–XX centuries» M. Stankevych (2002), «Art Education in Ukraine in the middle. XIX – mid. XX centuries». R. Shmagalo (2005) etc. These monographs cover a wide range of topical issues of the development of art and culture in Ukraine from ancient times to the present. We also have art studies that explore numerous types of decorative and applied arts: embroidery, weaving, pysanky, vytynanky, folk toys, stained glass, folk printmaking, art wood etc. [14; 156].

Nevertheless, we observe a certain unevenness in the coverage of art types and genres in scientific research. Our analysis of dissertations in art history suggests that graduate students in the western region most often turn to complex ethnographic studies, in particular the decorative art of Pokuttya, Southwestern Podillya, Sambir-Dolyna Pidhiria, etc. At the same time, the art of archaeological cultures, Byzantine and medieval themes, works of art in national museum collections, as well as the artistic process of the twentieth century, the rethinking of its periods and figures from new perspectives, and Ukrainian art in the context of foreign artistic practices are not studied and researched enough. Today, there is an urgent need for in-depth research that would cover the contemporary artistic process.

The problems in the field of art history are not limited to the unevenness of scientific research on types or genres. In particular, the development of bibliographic science as a basis for fundamental research is an urgent issue. In our opinion, a broad program of publishing bibliographical indexes, anthologies of national and world art criticism and historical and art historical thought, publishing Ukrainian art historical heritage, translation literature, a wide corpus of popular science manuals and textbooks, and creating a single electronic database based on them will contribute to the deepening of art historical practice. This also includes the problem of insufficient study of the history of twentieth-century art, in particular materials about Ukrainian artists of the diaspora, including world-famous names.

It is worth noting that educational institutions have a significant impact on the development of art historical thought, as many educational institutions throughout Ukraine publish scientific collections that activate the entry of representatives of the new generation into art history, and, accordingly, stimulate them to new research. Such professional printed publications such as magazines, newsletters, periodicals, and almanacs have recently undergone significant changes: not only the format and external characteristics have acquired new qualities, but also their thematic and content filling, which reveals the high professional level of the authors and their attention to the most pressing problems of our time. Due to a lack of funding, some journals are currently in crisis. These are, in particular, «Muzeinyi provulok», «Ukrainske mystetstvo», «Nashi studii», «Obrazotvorche mystetstvo» [19; 14].

The problem of an objective assessment of the historical stages of the development of artistic culture since ancient times should be considered separately since it is known that almost all scientific works and monographs on the history of Ukrainian art published in the nineteenth and twentieth centuries are politicized, often contain distorted assessments of the artistic process and lack objective aesthetic criteria. This statement partially applies even to the 6-volume History of Ukrainian Art (1966–1968), which has many minor and much more serious miscalculations and inappropriate practices, but on which many Ukrainian scholars were raised [6; 118, 19; 15].

However, this problem was partially solved by the publication of the multi-volume History of Ukrainian Art (2006–2011) by The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology. In particular, its fifth volume analyses the artistic process of the entire last century, based on a fundamentally new concept of development and new methods of evaluation that meet the requirements of the times. Historical periods are presented in chronological order, in the context of which the events of artistic life are highlighted. The basis for the analysis of culture is a clear concept of development, which allows us to find out the changes in the creative positions of artists, the emergence of some, and the disappearance of other artistic phenomena, styles, and trends. The volume, which describes the art of the last century, is the first attempt to outline and express a new view of the outstanding artistic phenomena that took place in the past in our country, to recreate a holistic picture of artistic life in the context of the pan-European artistic process [5; 33–39].

In the major cities of Ukraine, there is an active artistic life, many regional, personal, and national exhibitions are held every day, but they are seldom discussed. Art critics are virtually excluded from active participation in the artistic process, although it is a well-known fact that criticism, by assessing the current artistic process, lays the foundation for the formation of concepts for further scientific understanding of artistic phenomena.

A disadvantage of art history in Ukraine is the neglect of the possibility of holding thematic conferences to discuss contemporary problems of art history and ways to solve them. Among those that have been organized are the scientific conference «The Current State of Ukrainian Art History and Ways of Its Further Development» (The National Academy of Arts of Ukraine, 2000); «Ukrainian Art History: Current State and Prospects for Development» (The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology, 2001); International Scientific and Practical Conference «Reflection and Discourse in Art History» (Modern Art Research institute National Academy of Arts of Ukraine, 2007); National Scientific and Artistic Forum – «Honcharivski Readings» (National Centre of Folk Culture «Ivan Honchar Museum»). We should also mention the unique two-stage international scientific conference «History of Art History», which was perhaps the first conference fully dedicated to the problems of art history development. It began in September 2010 in Toruń (Poland) and ended a month later in Kaunas (Lithuania) [24] and was held on the occasion of the 200th anniversary of the first lecture on art history at the University of Vilnius (1810). This conference was dedicated to the theory and history of art as a scientific discipline and its contribution to the development of the national and aesthetic identity of the peoples of Central, Eastern, and South-Eastern Europe. In addition to Ukrainian researchers, it was attended by representatives from Austria, England, Belarus, Estonia, Israel, Latvia, Lithuania, Poland, Russia, Romania, and other countries. The achievements of Ukrainian art history were presented by Ukrainian scholars: N. Akchurina-Muftieva, I. Mishchenko, O. Novytska, T. Pavlova, L. Savytska, M. Selivachov, L. Sokoliuk, T. Stefanyshyn, O. Storchai, and N. Ursu. During such conferences, scholars try to identify the latest trends in the development of art history, integrating its interests into the broader cultural space. At these international events, the most pressing problems of art history were considered in the philosophical and art historical discourse, and important aspects of artistic practice were comprehended [16; 156].

Today's primary task is to focus on finding optimal solutions to the problems in our society. The creative intelligentsia plays a special role in this regard, as it is they who can not only express objective criticism but also initiate concrete actions to raise the general cultural level of our society, restore lost and neglected values, and revive national consciousness. Ukraine has a powerful creative potential to solve these problems, and therefore, promoting its development should be one of the main directions of state policy in the field of national culture.

Today, there are no special state institutions in Ukraine that would coordinate and curate the art movement in the country. Another peculiarity of the Ukrainian artistic process is that it remains, as art historian V. Sydorenko notes, «an altruistic act» [17; 590]. First of all, this is the result of the state's attitude towards it, as noted by the artist H. Vysheslavskyi: «Like in the late 80s, although the situation has changed a lot, but still, no one needs a contemporary artist... to make a project and implement it yourself... this is, unfortunately, the initial state that cannot move on and move to the next stage where there is a structure» [16; 157].

The solution to this situation is seen by Doctor of Arts. Oleksandr Sokol believes that «in connection with the problem of information, it would be advisable to organize newsletters on the topics of planned PhD and doctoral dissertations, monographs, activities of publishing houses, issues of collections of scientific papers, information about conferences, including foreign ones, etc.» [18; 307].

In addition to an effective art market, there is no adequate institution of criticism, and at the same time, no reasonable discussion about the role of the artist and his or her works in the contemporary artistic

process in Ukraine. As the artist E. Ravskyi notes: «we have no art critics, no people who would like to make money on it... we lack the outsider's view of a critic... because defining what it is and how it is done is the bread of other people who have studied it» [5; 33–39].

At the same time, today the artistic process is negatively influenced by art criticism, which is subordinated to the needs of the art market and advertises the art that, from the point of view of business, can bring high profits. The commercialization of art has given rise to the type of «critic-broker» and «critic-manager» characteristic of the turn of the twentieth and early twenty-first centuries. Therefore, there is a need to coordinate approaches in a broader, general cultural context, which requires expanding the professional boundaries of art history and art criticism.

According to T. Kara-Vasyliєva, one of the shortcomings of Ukrainian art history is its internal and external hermeticism. The cooperation of Ukrainian scientists with European research centers and the study of world artistic practices could be a way out of this situation [5; 37]. Thus, for the successful implementation of the main trends in the art history process, it is necessary to create a single all-Ukrainian coordination center within the National Academy of Sciences of Ukraine to identify priority areas of science, develop new research programs, coordinate the planning of research topics and dissertations to avoid duplication. Amateurism in art history can be overcome by establishing closer cooperation between art education and academic research. For this purpose, it is necessary to hold periodic conferences, symposia, and meetings to discuss scientific achievements and failures. Each stage of the development of Ukrainian culture and art, starting from the earliest times, requires a new scientific understanding and interpretation. Attention should be focused on the philosophical aspects of the development of modern art history, which should perform the general cultural function of synthesizing scientific knowledge in a single universal system of social experience. It is also necessary to coordinate art education and academic science, combining efforts in the preparation of fundamental historical and artistic developments, as well as to use social and socio-philosophical aspects of art more intensively in the scientific developments of national art history [5; 37–38].

Conclusions. Thus, based on the idea of the revival of national culture and traditions, art history emphasizes the need to understand the historical past and formulate new, and most importantly, objective criteria for assessing historical events, artistic phenomena, and the creative activity of individuals. A typological analysis of the topics of abstracts of PhD and doctoral dissertations in art history (visual arts) defended in Ukraine in 1991–2010 shows that research on artistic issues is very popular among scholars. The bibliometric analysis of scientific research in art history gives grounds to assert that this issue is widely represented and addressed by scholars in the vast majority of specialties 17.00.05 – Fine Arts. The analysis of the dynamics of research in Ukraine indicates a periodic increase in the number of defended dissertations. The study of the geography of scientific publications and defenses of art history dissertations (visual arts) in 1991–2010 helped to identify the leading research centers of Ukraine in the field of art history, which are Lviv, Kyiv, Kharkiv, Ivano-Frankivsk, and Simferopol. The issues under consideration are basic and suggest the prospects for further research into the history of Ukrainian art history.

Contemporary art history in Ukraine has some problems. However, despite the economic difficulties and lack of coordination in the development of art history, it should be noted that Ukrainian art history in the period under study (1991–2010) has sufficient scientific potential, as evidenced by numerous thorough research monographs, PhD, and doctoral dissertations. The published work of researchers seems even more significant if we take into account that most national programs in art history do not have sufficient financial support from the state. There are also certain difficulties in the compliance of art education in Ukraine with the requirements of the Bologna Process, as well as local problems inherent in a particular region or artistic center.

Список використаної літератури

1. Булавіна Н. Мистецька критика в сучасних реаліях, або Голос позбавлених голосу. *Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМ України*. Київ : Фенікс, 2008. Вип. V. С. 175–181.
2. Голод І. Мистецтвознавство у національній освіті України. *Мистецька школа в системі національної освіти України: навч.-метод. посіб.* Львів : Брати Сиротинські і К, 1999. С. 15–25.
3. Голубець О. «Мистецтво ХХ століття: Український шлях». Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
4. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої пол. ХХ ст. Львів : Акад. експрес, 2001. 176 с.
5. Кара-Васильєва Т. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація (за матеріалами наукової доповіді на засіданні Президії НАН України 18 черв., 2014 р.). *Вісник НАН України*. 2014. № 8. С. 33–39.
6. Криволапов М. О. Витоки формування і розвитку української художньої критики. *Вісник ДАКККіМ: наук. журн.* Київ : Міленіум, 2011. № 3. С. 113–119.
7. Криволапов М. До питання розвитку українського мистецтвознавства у ХХ ст. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2007. Вип. 14. С. 38–49.
8. Лагутенко О. А. Українське мистецтво ХХ століття: проблеми мистецтвознавчої методології. *Вісник ДАКККіМ: наук. журн.* Київ : Міленіум, 2003. № 4. С. 29–34.

9. Матоліч І. Я. З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми: монографія. Івано-Франківськ : «Симфонія форте», 2023. 480 с.
10. Матоліч І. Я. Методологічні принципи аналізу дисертацій за напрямом «мистецтвознавство» (пластичне мистецтво). *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2010. № 4. С. 122–124.
11. Матоліч І. Я. Мистецтвознавство Львова у період радянського тоталітаризму. *Вісник НАКККіМ*. 2016. № 1. С. 120–125.
12. Матоліч І. Я. Мистецтвознавці України. Довідник. 1991–2010. Упоряд.: І. Я. Матоліч. Київ : ДП «НВЦ “Пріоритети”», 2014. 124 с.
13. Матоліч І. Я. Мистецтвознавча освіта у вищих навчальних закладах України. *Наук. зап. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2014. № 2. С. 185–191.
14. Матоліч І. Мистецтвознавчі видання Західної України кінця XX – початку XXI століття. *Spheres of culture*. Краків, 2014. Вип. IX. С. 355–362.
15. Овсійчук В. Стан мистецтвознавства в Україні. *Народознавчі зошити*. Вип. 5 (29). Львів : Місіонер, 1999. С. 593–597.
16. Роготченко А. Современное искусствоведение как наука о современном искусстве. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство*. 2010. № 1. С. 153–157.
17. Сидоренко В. Засновано Інститут проблем сучасного мистецтва. *Мистецькі обрії’2001–2002*: альм.: наук-теор. пр. та публіцистика. Київ, 2003. Вип. 4-5. С. 589–591.
18. Сокол О. Проблеми становлення наукової еліти в галузі мистецтвознавства. *Мистецтвознавство України*. Вип. 1. Київ : Спалах, 2000. С. 305–310.
19. Станкевич М. Мистецтвознавство на межі тисячоліть. *Мистецтвознавство ’99*: наук. зб. Львів : СКІМ, 1999. С. 11–22.
20. Станкевич М. Сім великих теорій мистецтва. *Мистецтвознавство ’12*: наук. зб. Львів : СКІМ, 2012. С. 9–20
21. Стельмащук Г. Критика на критику: проблеми і завдання художньої критики у мистецькому процесі XXI століття. *Мистецтвознавчий автограф*. Вип. 6-8. Львів : ЛНАМ, 2013. С. 48–75.
22. Федорук О. Назрілі проблеми сучасного мистецтвознавства. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: *Мистецькі обрії’2009*. Вип. 2 (11). С. 151–154.
23. Шмагалю Р. Українське мистецтвознавство початку XXI століття в сутінках оптимізації. *Мистецтвознавство ’2015*: наук. зб. Львів : СКІМ, 2015. С. 81–88.
24. History of Art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Jubilee International Conference celebrating The 200 Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna / Vilnius University (14–16 September, 2010). Torun’, 2012. Vol. 1. 300 p. Vol. 2. 286 p.
25. Вища атестаційна комісія України. Коди наукових спеціальностей: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Таблиця:Коди_наукових_спеціальностей (дата звернення: 16.07.2024).
26. SCOPUS. The largest abstract and citation database of peer-reviewed literature URL: https://library.nlu.edu.ua/BIBLIOTEKA/naukometr/3_SCOPUS.pdf (дата звернення: 18.07.2024).

References

1. Bulavina N. Art criticism in modern realities, or Voice of the voiceless. *Suchasne mystetstvo*. Vup. V. Kyiv, 2008. S. 175–181 [in Ukrainian].
2. Holod I. Art studies in the national education of Ukraine. Art school in the system of national education of Ukraine, Lviv : Braty Syrotynski i Kyiv, 1999 [in Ukrainian].
3. Holubets O. Art of the 20 th century: The Ukrainian way. Lviv : Kolir PRO, 2012 [in Ukrainian].
4. Holubets O. Between freedom and totalitarianism: The artistic environment of Lviv in the second half. 20 th cent. Lviv : Akademichnyi ekspres, 2001 [in Ukrainian].
5. Kara-Vasylijeva T. Modern Ukrainian art history: a new look, rethinking and scientific coordination (based on the materials of the scientific report at the meeting of the Presidium of the National Academy of Sciences of Ukraine on June 18, 2014). *Visnyk NAN Ukrainy*, 2014. 8, S. 33–39 [in Ukrainian].
6. Kryvolapov M. The origins of the formation and development of Ukrainian art criticism. *Visnyk DAKKKiM*, 2011. 3. S. 113–119 [in Ukrainian].
7. Kryvolapov M. O. To the question of the development of Ukrainian art history in the 20 th century. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, 2011. 14, S. 38–49 [in Ukrainian].
8. Lahutenko O. Ukrainian art of the 20th century: problems of art historical methodology. *Visnyk DAKKKiM*, 2003. 4. S. 29–34 [in Ukrainian].
9. Matolich I. From the history of Ukrainian art studies: formation, leading personalities, scientific institutions, educational institutions, modern problems. Ivano-Frankivsk : Symfoniia forte, 2023 [in Ukrainian].
10. Matolich I. Methodological principles of the analysis of dissertations in the field of «art science» (plastic art). *Visnyk KhDADM*, 2010. 4. S. 122–124 [in Ukrainian].
11. Matolich I. Art history of Lviv in the period of Soviet totalitarianism. *Visnyk NAKKKiM*, 2016. 1. S. 120–125.
12. Matolich I. Art historians of Ukraine. Directory. 1991–2010. Kyiv : DP «NVTs “Priorytety”». 2014 [in Ukrainian].
13. Matolich I. Art education in higher educational institutions of Ukraine. *Naukovi zapysky TNPУ im. V. Hnatiuka. Serii : Mystetstvoznavstvo*, 2014. 2. S. 185–191 [in Ukrainian].
14. Matolich I. Ya. Art studies publications of Western Ukraine of the end of the 20 th – beginning of the 21st century. *Spheres of culture*, 2024. IX, S. 355–362 [in Ukrainian].
15. Ovsiihuk V. The state of art history in Ukraine. *Narodoznaychi zoshyty*, 5 (29), 1999. S. 593–597 [in Ukrainian].
16. Rohotchenko A. Contemporary art criticism as a science about contemporary art. *Visnyk KhDADM*, 2010. 1. S. 153–157

17. Sydorenko V. The Institute of Problems of Current Mystery was founded. *Mystetski obrii*, 2001–2002, 2003. 4-5. S. 589–591
18. Sokol O. Problems of formation of the scientific elite in the field of art studies. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 2000. 1. S. 305–310 [in Ukrainian].
19. Stankevych M. Art studies on the threshold of millennia. *Mystetstvoznavstvo-99*, 1999. S. 11–22 [in Ukrainian].
20. Stankevych M. Seven great theories of art. *Mystetstvoznavstvo*, 2012. 12. S. 9–20 [in Ukrainian].
21. Stelmashchuk H. Criticism of criticism: problems and tasks of art criticism in the artistic process of the 21 st century. *Mystetstvoznavchyi avtohrad*, 2013. 6-8. S. 48–75 [in Ukrainian].
22. Fedoruk O. Ripe problems of modern art history. Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoi nauky: *Mystetski obrii*, 2 (11), 2009. S. 151–154 [in Ukrainian].
23. Shmahalo R. Ukrainian art history of the beginning of the 21st century in the twilight of optimization. *Mystetstvoznavstvo* 2015. S. 81–88 [in Ukrainian].
24. *History of Art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Jubilee International Conference celebrating The 200 Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna / Vilnius University, Torun' (2010, September 14–16)*, 1-2
25. Higher Attestation Commission of Ukraine. Codes of scientific specialties. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Tablytsia : Kody_naukovykh_spetsialnostei](https://uk.wikipedia.org/wiki/Tablytsia:_Kody_naukovykh_spetsialnostei) [in Ukrainian].
26. SCOPUS. The largest abstract and citation database of peer-reviewed literature. Retrieved from: URL: https://library.nlu.edu.ua/BIBLIOTEKA/naukometr/3_SCOPUS.pdf [in English].

**ART HISTORY IN UKRAINE IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY FIRST CENTURIES:
STAGES OF DEVELOPMENT, ANALYSIS OF RESEARCH AND MAIN PROBLEMS**

Matolich Iryna – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, King Danylo University, Ivano-Frankivsk

The study, based on the analysis of the collected material, examines and systematizes scientific and historical sources, conducts a typological analysis of the topics of abstracts of PhD and doctoral dissertations in art history (visual arts) defended in Ukraine in 1991–2010, which indicates a periodic increase in the number of defended dissertations.

The geography of scientific publications and defenses of art history dissertations is studied, and the leading scientific centers of Ukraine in the field of art history are identified namely Lviv, Kyiv, Kharkiv, Ivano-Frankivsk and Simferopol. The main problems that have arisen in contemporary art history are considered and analyzed.

Key words: art history, dissertation, specialty, bibliographic analysis, classification, subject matter, methodology, artistic practices.

UDC 7.03 (477) (02.064)

**ART HISTORY IN UKRAINE IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY FIRST CENTURIES:
STAGES OF DEVELOPMENT, ANALYSIS OF RESEARCH AND MAIN PROBLEMS**

Матоліч Ірина – завідувач кафедри дизайну, кандидат мистецтвознавства, доцент, університет Короля Данила, Івано-Франківськ

Тематика дисертаційних праць найбільш яскраво демонструє актуальні проблеми в науковій та практичній діяльності українських мистецтвознавців. В ході дослідження проведено бібліометричний та бібліографічний аналіз наукових робіт за напрямом «мистецтвознавство», захищених в Україні та поза її межами, насамперед тих, що безпосередньо стосуються української культури. Для визначення напрямів мистецтвознавчого пошуку та проблемних питань наукових досліджень проаналізовано дисертації на здобуття наукового ступеня доктора та кандидата наук за мистецтвознавчими спеціальностями (візуальні мистецтва) 17.00.05, 17.00.06 та 17.00.01, 26.00.01, захищені впродовж 1991–2010 рр. Наведено статистичні результати стосовно динаміки, розподілу досліджень за спеціальностями та об'єктами досліджень. Це дозволяє виявити групи проблемних і перспективних напрямів наукових пошуків і рівень їх вирішення. Здійснено дослідження географії наукових видань та захистів мистецтвознавчих дисертацій, відповідно визначено провідні наукові центри України у сфері мистецтвознавства, якими є Львів, Київ, Харків, Івано-Франківськ та Сімферополь.

Аналіз динаміки проведених досліджень в Україні вказує на періодичне зростання кількості захищених дисертацій. Проте є деякі прогалини в тематиці наукових робіт. Так, більшість дисертацій присвячена мистецтву новітнього та дещо менше «нового» періодів і вкрай мало періодів середньовіччя та давнього часу. Виявлено, що в українському мистецтвознавстві досліджуваного періоду відсутні дисертаційні роботи, де б вивчалися скульптурні твори та художня обробка кістки й рогу в Україні.

Розглянуто основні проблеми, що назріли в сучасній мистецтвознавчій науці, починаючи ще з середньої освіти. Запропоновано можливі шляхи розв'язання цих проблем. З'ясовано, що попри економічні труднощі та відсутність координації розвитку мистецтвознавчої науки, все ж українське мистецтвознавство досліджуваного періоду (1991–2010) має достатній науковий потенціал, про що свідчать ґрунтовні наукові монографії, кандидатські й докторські дисертації. Для успішної реалізації мистецтвознавчого процесу в Україні пропонується створення єдиного всеукраїнського координаційного центру для визначення пріоритетних напрямів науки, узгодження наукових тем та тематики досліджень, уникнення їх дублювання.

Ключові слова: мистецтвознавство, дисертація, спеціальність, бібліографічний аналіз, класифікація, проблематика, методологія, мистецькі практики.

Надійшла до редакції 29.08.2024 року.

Розділ XIV. КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА У СТИЛІСТИЧНОМУ РІЗНОМАНІТТІ ДЖАЗУ**Part XIV. CONCERT AND PERFORMANCE PRACTICES IN THE STYLISTIC DIVERSITY OF JAZZ**

УДК 78.071.2:785.14+781.65

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА У СТИЛІСТИЧНОМУ РІЗНОМАНІТТІ ДЖАЗУ

Кдирова Інеш Осербаївна – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради», КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського» (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285535>
inesh-k@ukr.net

Мирошніченко Олександр Миколайович – старший викладач кафедри «Музичне мистецтво естради», КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського» (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0009-0003-2229-5102>
alex.myroshnychenko@gmail.com

Темою статті є музичне виконавство видатних майстрів гітарного мистецтва у різних стилістичних напрямках джазу. *Мета дослідження* – виявлення та систематизація концертно-виконавських практик провідних джазових гітаристів в умовах стилістичного різноманіття джазу, а також їх впливу на формування і розвиток виконавських технік. *Методологія* дослідження базується на музично-теоретичному і стилістичному аналізі, структурному розборі особливостей імпровізаційних технік. Проведено порівняльний аналіз концертної діяльності видатних музикантів у контексті розвитку джазової виконавської практики. *Результати дослідження*. Виявлено ключові особливості виконавських технік, характерних для провідних джазових гітаристів ХХ–ХХІ ст.; проаналізовано вплив концертної діяльності музикантів на розвиток джазу та популяризацію різних стилістичних напрямів серед широкої аудиторії. *Новизна* дослідження полягає в комплексному підході до аналізу концертно-виконавської практики видатних гітаристів з урахуванням стилістичного різноманіття джазу. Вперше проведено детальний розбір конкретних технік і прийомів, що використовують провідні майстри гітарного мистецтва у концертній діяльності. *Перспективи подальших досліджень* можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення взаємодії традиційних і сучасних виконавських технік, а також виявлення впливу сучасних музичних тенденцій на концертну практику джазових музикантів.

Ключові слова: джаз, концертно-виконавська практика, імпровізація, гітарне мистецтво, стилістичне різноманіття, виконавські техніки.

Актуальність теми дослідження. У музичній культурі джаз виступає не лише як окремий музичний жанр, а як цілісне мистецьке явище, що має свою історію, характерні стилістичні ознаки та специфічний арсенал художньо-виразних засобів. Взятиши початок на рівні регіонального музичного напрямку, джаз швидко трансформувався у глобальний феномен, що спричинив формування численних стильових модифікацій, жанрових течій і національних виконавських шкіл. Однією з особливостей джазової культури є гітарне виконавство, яке значно вплинуло на становлення звукової ідентичності цього жанру.

Актуальність теми зумовлена розглядом неакадемічної інструментальної музики на прикладі еволюції гітарного мистецтва, у різноманітті жанрів та стилістичних технік виконання.

Метою даного дослідження є вивчення етапів формування гітарного виконавства: гітара як музичний інструмент у процесі еволюції, її акустичні особливості та сфери застосування на прикладі творчості видатних музикантів сучасності.

Об'єктом дослідження виступає гітарне виконавство в контексті джазового мистецтва ХХ–ХХІ століть. *Предметом* вивчення є техніка гри на гітарі та особливості музично-виконавської стилістики у концертних практиках провідних виконавців-інструменталістів як аспект творчості й професійної індивідуальності.

Методологія дослідження ґрунтується на наукових методах історичного (для створення контексту, у якому існує предмет дослідження) та теоретичного (для формування основних понять і термінології) аналізу. Методологічна основа дослідження включає музикознавчий та стильовий підходи, а також структурний розгляд особливостей імпровізаційних технік. Проведено порівняльний аналіз концертно-виконавської діяльності видатних музикантів у контексті розвитку джазової виконавської практики.

Огляд останніх публікацій. Джазове мистецтво є унікальним явищем світової музичної культури. Джаз виник на початку ХХ ст. на перетині африканських, європейських та американських музичних традицій і швидко еволюціонував у багатогранний жанр, що об'єднав різноманітні стилістичні напрями

та музичні практики. Він став не лише музичним жанром, але й потужним соціальним феноменом, що відобразив прагнення до свободи, творчого самовираження та культурного обміну.

У різні історичні періоди джаз адаптувався до змін у суспільстві та впливав на інші музичні стилі, від класичної музики до сучасних жанрів. Успіх джазу пов'язаний з його здатністю постійно оновлюватися та залишатися актуальним. Видатні музиканти – Луї Армстронг, Дюк Еллінгтон, Майлз Девіс та Джон Колтрейн – стали новаторами, що розширили межі жанру та своїм прикладом виховали нові покоління виконавців. Нині джазове мистецтво продовжує розвиватися, зберігаючи автентичність і, водночас, синтезує у собі нові музичні тенденції.

Мистецтвознавчий дискурс Дж. Сміта «The History of Jazz Music» є оглядовим дослідженням, присвяченим історії джазової музики [36]. У книзі розглядаються ключові етапи розвитку джазу від його витоків у США початку ХХ ст. й до сучасності. Автором визначено вплив різних культурних, соціальних і політичних факторів на еволюцію джазу як музичного жанру.

Джазове виконавство 20-х років ХХ ст., як складова популярної американської музики, стало темою наукового мистецтвознавчого аналізу Цап Г. [29; 118-122]. Період 20-х років ХХ ст. є надзвичайно важливим етапом в історії музики, оскільки саме тоді джаз став однією з ключових популярної американської музичної культури. У згаданому дослідженні звертається увагу на те, що джазові практики того часу стали символом культурних та соціальних змін в американському суспільстві.

У 20-х роках джаз розвивався в умовах стрімких урбанізаційних процесів, посилення міграційних потоків та зростання культурного обміну між різними соціальними групами. Г. Цап підкреслює, що джазова музика стала не лише розважальним жанром, а й виразом нової естетики, що об'єднувала елементи африканських музичних традицій з європейськими гармонійними та мелодичними структурами. Це поєднання було настільки новаторським і привабливим, що джаз швидко став популярним серед широких мас.

Одним із важливих аспектів, який розглядається в аналізованому дослідженні, є вплив джазового виконавства на формування нових моделей музичної індустрії. Зокрема, завдяки появі джазових оркестрів (оркестр Ф. Хендерсона) та зростанню популярності виконавців (Л. Армстронг), джаз став основою для розвитку нових концертних форматів, звукозапису та радіотрансляцій. Г. Цап зазначає, що ці нові форми музичної активності значно вплинули на формування сучасної музичної індустрії, започаткувавши еру масової культури.

Важливою темою в наведеному аналізі є соціокультурний контекст, в якому відбувалося становлення джазу. Авторка підкреслює, що джаз не лише відображав, але й активно формував нові соціальні ідентичності, особливо серед афроамериканців, які через джаз могли заявити про свою культурну самобутність та вплив на національну культуру США. Таким чином, науковий аналіз Г. Цап, спрямований на джазове виконавство 20-х років як явище, що виходить за межі суто музичного феномену, розглядає його як один із важливих чинників формування сучасної американської популярної музики та культури в цілому.

Джазова музика з моменту свого виникнення як жанр поєднує елементи імпровізації, експерименту та виконавської майстерності. Важливу роль у цьому розвитку відіграють музиканти, які не лише вдосконалили техніку гри на інструменті, але й створили авторські виконавські стилі, що стали визначальними для цілих напрямів у джазі. Гітара в джазовій музиці стала інструментом, що може одночасно виконувати як ритмічні, так і мелодійні функції, забезпечуючи широкий спектр виразних можливостей для імпровізації та композиції.

У контексті вивчення джазового мистецтва особливу увагу варто приділити історичним аспектам формування виконавських прийомів та вмінь джазових гітаристів у різних регіонах. Дослідження цього питання знайшли місце у науковій публікації В. Блажевич [1; 171-174], в якій автор аналізує процеси, що сприяли розвитку різних технік гри на гітарі в джазовій музиці США, Європі та Україні; виявлено історичні та культурні фактори, що вплинули на становлення виконавської майстерності джазових гітаристів у цих регіонах.

Аналіз методичних підходів та специфіки виконання на гітарі творів сучасного періоду привернули увагу науковців-мистецтвознавців. У низці наукових праць [20; 32-36] та [21; 125-129] аналізуються характерні риси композицій, вплив на них національних музичних традицій та інноваційні підходи до написання музики для гітари. В іншому дослідженні зосереджується увагу на аналізі творів сучасного композитора Агустіна Кастілья-Авілі з точки зору особливостей виконання, технічних складнощів та оригінальних підходів до інтерпретації [22; 22-27].

Дослідження українського мистецтвознавця С. Жовніра присвячені аналізу важливих аспектів латиноамериканської гітарної музики та її впливу на світове гітарне мистецтво. У праці «Презентація латиноамериканської музики для гітари українськими виконавцями» [10] автор виявляє як українські гітаристи інтерпретують та популяризують латиноамериканську гітарну музику, підкреслюючи

значення цієї музичної традиції в контексті світового мистецтва. С. Жовнір виявляє специфіку виконання латиноамериканських творів українськими музикантами, розглядає технічні та стилістичні особливості, що впливають на сприйняття цієї музики в Україні.

У публікації «Творчість Хуліо Сальвадора Саггераса в контексті гітарного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття» [11; 82-88] згаданий автор звертається до аналізу творчості одного з видатних аргентинських гітаристів і композиторів, досліджуючи вплив Х. Саггераса на розвиток гітарного мистецтва кінця ХХ – ХХІ ст., акцентуючи увагу на його новаторських підходах та внеску в розвиток техніки гри на гітарі. Обидві праці є цінним внеском у вивчення латиноамериканської гітарної музики та визначає її значення для світового та українського музичного середовища.

Дослідження джазового виконавства, зокрема технік гри з гітарного мистецтва, відзеркалюють процеси творення музики в цьому жанрі. Аналіз творчості провідних джазових гітаристів (Дж. Рейнхардт, Ч. Крістіан, В. Монтгомері, Дж. Пас та ін.), дозволяє виявити специфічні прийоми та інтерпретаційні підходи, які суттєво вплинули на розвиток джазової музики. Проте, у сучасних наукових дослідженнях увага здебільшого зосереджена на аналізі загальних принципів джазового виконавства або стилістичних особливостях конкретних періодів і напрямів. Натомість питання технік імпровізації, особливостей моделювання нових композицій та ролі гітарного мистецтва в цьому процесі залишаються недостатньо висвітленими. Таким чином існує необхідність більш детально розглянути виконавські підходи до вирішення художніх завдань та втілення власного погляду на творчість у жанрах джазового мистецтва шляхом запровадження інноваційних рішень, що відіграли важливу роль у еволюції жанру.

Джаз як синтетичний жанр, що поєднує різні музичні впливи, розглянув В. Сарджант [33]. Виконавським підходам до інтерпретації творів, за допомогою яких джазові музиканти створюють нові композиції в режимі реального часу, присвятив своє дослідження Дж. Коллієр [31]. Праця М. Грідлі «Jazz Styles: History and Analysis» [33] аналізує історичні та аналітичні аспекти розвитку джазових стилів. У статті Г. Постоая [16; 90-94] виявлено зміни у складі джазових оркестрів та з'ясовано яким чином вони вплинули на формування репертуару і звучання свінгу. Автор аналізує технічні інновації, а також особливості інструментального складу та специфіку репертуару оркестрів свінгової ери, висвітлює структурні зміни у складі оркестрів. Застосування нових технік і підходів до виконання формувало характерне звучання джазу 1930-1940-х років.

Вивчення безпосереднього процесу створення нової музичної композиції через призму імпровізації є важливим підходом у мистецтвознавчому дискурсі. У книзі Г. Шуллера [35] розкрито філософські та музикознавчі погляди на джазову імпровізацію як важливий компонент творчого процесу в джазі.

Судження про те, що одним із ключових аспектів джазової творчості є імпровізація, доведено у дослідженнях Дж. Кукера [32] та Б. Стецюка [23], а також підкреслено, що імпровізація в джазі не є випадковою. Вона базується на складних принципах гармонії, ритму та мелодійних структурах, що дозволяє музикантам створювати оригінальні твори під час виконання. Особливий інтерес викликала дисертація Б. Стецюка «Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)» [24], зміст якої торкається розгляду імпровізації у творчості відомого джазового піаніста Ч. Корія. Автор акцентує увагу на полістилістичних аспектах імпровізації та їх значенні у сучасному джазовому мистецтві.

У дисертації І. Яркіної [30] досліджено, як елементи імпровізації застосовуються в стилі фанк, що є невід'ємною частиною сучасної естрадно-джазової музики. Інші наукові підходи до вивчення джазу відображені у праці А. Федорченка [27; 163-174], де подано порівняльний аналіз сучасних джазових імпровізацій у концертній практиці відомих виконавців. Зазначені публікації значно розширили уявлення про різні аспекти джазової культури та її вплив на розвиток музичного мистецтва.

Дисертація Журби Я. «Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття» [13] присвячена дослідженню ролі блюзу в еволюції сучасної музики. В ній авторка аналізує блюзові гармонії, мелодії та ритми, що стали основою для формування нових музичних напрямів, таких як джаз, рок-н-рол і поп-музика. У праці розглянуто історичні та культурні передумови розвитку блюзу, вплив на неакадемічну музику, висвітлено генезу сучасних музичних стилей.

У джазовому мистецтві помітну роль відіграють дослідження, присвячені стилям і технікам виконання, які розкривають різноманітні підходи до інтерпретації джазових творів. Наприклад, М. Толочик у праці «Блюзове виконання в контексті джазової музики» [25; 167-171] досліджує специфіку блюзового стилю як невід'ємної частини джазової традиції. Розглянуто особливості блюзового виконання та його вплив на формування джазової стилістики. Дослідження доводить, що блюз як фундаментальний елемент джазової мови, пронизує практично всі напрямки цього жанру.

В. Тормахова у статті «Фрі-джаз як простір свободи у музиці» [26; 227-230] звертає увагу на новий сучасний музичний стиль, визначає його особливості у контексті джазового мистецтва. Даний

напряму джазу, відомий своєю експериментальністю та відсутністю жорстких рамок, відкриває виконавцям безмежні можливості для творчого самовираження. Авторка підкреслює естетичну унікальність фрі-джазу, що полягає в його непередбачуваності та багатошаровості. Інший напряму джазової музики розглянуто й у дисертації В. Журби [12], де надається комплексний огляд ключових аспектів стилю, його представників та ролі в музичному середовищі.

Інструментальне виконавство в джазі з різноманітними техніками імпровізації та стилістичними особливостями слугує основою для розуміння вокального джазового мистецтва. Подібно до інструменталістів, джазові вокалісти, особливо в імпровізаційних формах, таких як скет-спів, використовують аналогічні техніки ритмічного фразування та гармонічного розуміння. Таким чином, вивчення вокального джазу є природним продовженням аналізу інструментального виконавства, адже обидві сфери тісно пов'язані стилістично і концептуально.

Дослідження М. Смородської [19] аналізує вплив стилю соул на розвиток джазової імпровізації у вокальному мистецтві.

У науковій публікації Л. Остапенко [14; 36-39] аналізуються аспекти американської джазової традиції крізь творчість Курта Елінга. Розглянуто елементи техніки, стилістичні прийоми та підходи до імпровізації, що відображають характерні риси американської музики. Дослідниця підкреслює, що індивідуальні виконавські особливості Елінга стали взірцем для багатьох вокалістів та сприяли збереженню і розвитку традицій джазової школи.

У сучасному джазовому мистецтві існують різні напрями, що відображають унікальні підходи до розвитку цього жанру. Одним із таких досліджень є робота В. Годлевського [3; 242-249], зосереджена на концептуальних засадах фольклорно-джазового напряму в культурно-мистецькому просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Синтез українського фольклору та джазу набуває особливого значення в контексті національної ідентичності. У цьому дослідженні демонструється трансформація фольклорних традицій, які знаходять нове звучання у джазовій стилістиці, тим самим вони збагачують сучасний український культурний простір.

Дихотомія джазу та академічної музики стала темою публікації Войченко О. та Шпортька О. [2; 107-110]. У дослідженні обґрунтовано висновок про те, що на розвиток джазу вплинула академічна музика, створюючи нові можливості для синтезу різних музичних традицій. Тему синтезу жанрів продовжує колективна праця «Взаємодія інтерпретації та імпровізації у джазовому вокальному виконавстві» [5; 223-228].

Проблематиці виконавської майстерності присвячена наукова розвідка В. Салія та Н. Сторонської «Значення артистичної складової у концертній діяльності виконавця» [17; 137-142], зміст якої висвітлює виконавські особливості у концертній практиці, а саме здатність артиста взаємодіяти з аудиторією та виражати свої емоції на сцені, підсилюючи художній контекст, що є важливою складовою успішного виступу. Автори аналізують різні підходи до розвитку артистизму, підкреслюють його роль у створенні цілісного музичного образу.

Дослідження технічних аспектів інструментального виконавства джазових творів посідає важливе місце у мистецтвознавстві. Гітарне виконавство як найбільш універсальне і популярне, привертає увагу широкого кола науковців. Технічні засоби і прийоми виконання наведено у праці «Техніка гри медіатором» [6]. Автор збірки – американський гітарист-віртуоз Ел Ді Меола, розкриває власну методику виконання, що дозволяє досягти високої майстерності у грі на гітарі. Збірка стала посібником для музикантів, які прагнуть удосконалити свої професійні навички гри на струнних інструментах.

Розвитку імпровізаційних навичок на гітарі та бас-гітарі присвячена праця Дмитрієва Ю. [7]. Також варто згадати й книгу Дмитрієвського Ю. «Гітара від блюзу до джаз-року» [8], у якій автор простежує процес еволюції інструменту, розвиток джазових стилів через призму гітарного мистецтва та роль цього інструменту в різних музичних жанрах.

Таким чином, можна зазначити, що наведені публікації розкривають різні аспекти джазової культури: від стилістичних особливостей та технічних прийомів до артистичної виразності. Разом вони формують цілісну картину розвитку джазового мистецтва, демонструють його багатогранність та вплив на сучасну музичну культуру.

Аналіз наукових досліджень, присвячених джазовому виконавству, зокрема вивчення творчості джазових гітаристів крізь призму інтерпретації, імпровізації та технік гри, розпоширює базу знань про сучасне музичне мистецтво. Утім, незважаючи на значну кількість досліджень, залишається потреба у подальшому вивченні технік імпровізації та моделювання нових музичних композицій, особливо в контексті виконавської діяльності зірок гітарного мистецтва, про що піде мова у наступній частині нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу. У дослідженні ролі джазу в художній культурі ХХ століття мистецтвознавці дійшли висновку, що традиційні художні форми є недостатніми для вираження нових ідей, почуттів і світосприйняття, характерних для бурхливих соціальних та культурних змін того періоду. У відповідь на глобальні зміни в суспільстві та пошук нових естетичних підходів з'явився інтерес до таких музичних форм, які пропонували більше свободи, експерименту та індивідуальності. Джаз і його імпровізаційна основа став символом цього переходу. Традиційні рамки класичної музики зі строгими канонами та регламентованими формами перестали відповідати потребам нової епохи, яка вимагала динаміки, спонтанності й емоційної насиченості [37].

Джазова манера гри, де імпровізація стала ключовим елементом, дала можливість музикантам висловлювати свої ідеї вільно, миттєво реагуючи на зміну контексту і настрою аудиторії. Це стало початком процесу, коли навіть у царині класичної музики з'явився інтерес до нових підходів, що пропонували більшу експресивність і гнучкість. Вільна імпровізація, чужа класичному виконанню, почала сприйматися як цінний інструмент для вираження внутрішніх конфліктів, метафоричних образів і складних емоцій. Поступово зростав вплив джазу на культурне середовище, його естетичні засади стали проникати у творчість класичних композиторів, які почали впроваджувати джазові ритмічні, гармонійні елементи та імпровізаційний підхід у свої твори [27; 163-174].

Композитори ХХ століття використовували джазові техніки для створення нових музичних форм та висловлювали сучасні естетичні ідеї. Джаз став джерелом натхнення для класичних музикантів, відкрив їм нові можливості для експерименту та самовираження.

В історії класичної музики є багато прикладів творчості композиторів, які включали джазові елементи у свої твори. Яскравий зразком синтезу класики і джазу продемонстрував К. Дебюссі у «Golliwogg's S cakewalk». Цей твір є частиною сюїти «Children's Corner Suite» (1908 р.). Французький композитор використав характерний ритм регтайму, тим самим показав вплив американської музики на свою творчість і на європейську класичну музику загалом. Дебюссі намагався передати ритмічну свободу, притаманну американській джазовій музиці.

Інший французький композитор – М. Равель поєднав елементи класичної музики з джазовими техніками у «Концерті для фортепіано з оркестром соль мажор» (1931 р.). У другій частині концерту він використав характерні для джазу акорди і гармонії. Особливо помітні звучання ритмічних синкоп та блюзових інтонацій.

Дж. Гершвін поєднав джаз із класичною музикою. «Рапсодія в блюзових тонах» (1924 р.) та «Американець у Парижі» (1928 р.) стали найвідомішими прикладами синтезу, коли джазові мелодії та ритми доповнюють оркестрові форми класичної музики. «Американець у Парижі» демонструє використання джазових мотивів, органічно переплетених в оркестровій партитурі [29; 118-122]. Часто звертався до джазу в своїх творах, поєднуючи його з класичними формами, композитор Л. Бернстайн. У «Симфонії № 2 («The Age of Anxiety»)» (1949 р.) він використав джазові ритми та гармонії у фінальній частині.

Синтез джазової та класичної музики став символом нового естетичного світосприйняття. Він відзначився пошуком нових форм і виразних засобів. Старі художні концепції та форми не змогли повною мірою відобразити багатогранність і складність життя, тому джаз став своєрідною відповіддю на виклики часу, пропонуючи мову, здатну втілювати швидкоплинність, парадокси та конфлікти епохи Модерну [2; 107-110].

Джазова музика є своєрідним магічним театром, пропонуючи новий звуковий досвід, що справив величезний вплив на музичну творчість. Чимало відомих художників і музикантів знайшли в джазі джерело натхнення та нових ідей. Той час також характеризувався підвищеною чутливістю до різноманітних проявів емоцій, що знайшло своє відображення в музиці. Джаз є символом свободи та філософії життя. Його двоїста природа, переплетення оптимізму та смутку, виявили дві протилежні емоційні складові мистецтва ХХ ст. Ритмічна та мелодійна складність джазу підштовхнула композиторів і музикантів до творчої реінтерпретації [29; 119-122].

Дослідження музично-виразних можливостей акустичної гітари є важливою темою в контексті музичного мистецтва, оскільки саме цей інструмент став основою для формування сучасних джазових технік гри, що використовуються в різних музичних напрямках.

У розвитку світового гітарного мистецтва значну роль відіграла творчість легендарного іспанського гітариста ХХ ст. Андреса Сеговії. Виконавський і педагогічний таланти музиканта підсилили вплив гітари на стилістику музичних жанрів, затвердивши її як концертний інструмент із широкими можливостями художнього вираження емоцій і почуттів. Творчість А. Сеговії знайшла численних послідовників як серед композиторів, так і зірок гітарного мистецтва, серед яких Е. Лобос, Б. Бріттен, А. Барріос, Л. Брауер, Р. Дьенс та ін. [36].

Традиційні прийоми гри на акустичній гітарі (арпеджіо, пальцева техніка (fingerstyle), легато та пічікато), дали початок розвитку численних стилів, які згодом стали невід'ємною частиною сучасного музичного мистецтва. Внесок видатних гітаристів, серед яких Андрес Сеговія, Фернандо Сор і Франсіско Таррега, сформував основи класичної гітарної школи, що вплинула на становлення як академічної, так і популярної музики. Саме завдяки їхнім досягненням акустична гітара вийшла за межі камерного жанру, стала повноцінним сольним інструментом, здатним виконувати складні музичні твори.

Подальший розвиток гітарного мистецтва породив різні школи гри, що знайшли відображення у стилях фламенко, блюзу, джазу, рок-музики та багатьох інших жанрах [21; 125-129]. Наведемо приклади відомих гітарних шкіл, що заклали підвалини сучасного гітарного мистецтва.

Іспанська гітарна школа (кінець XIX – початок XX ст.). Засновник – Франсіско Таррега (1852–1909 рр.). Представники: Андрес Сеговія (1893–1987 рр.), Еміліо Пухоль (1886–1980 рр.), Нарцисо Йепес (1927–1997 рр.). Школа досконало сформувалася наприкінці XIX ст., коли Таррега систематизував техніку гри на класичній гітарі, що стала основою сучасної гітарної освіти. А. Сеговія, один із найвідоміших представників іспанської гітарної школи, значно вплинув на розвиток класичної гітари в XX ст. [37].

Латиноамериканська (бразильська) гітарна школа (початок XX ст.). Представники: Ейтор Вілла-Лобос (1887–1959 рр.), Агостін Барріос Мангоре (1885–1944 рр.), Баден Пауелл (1937–2000 рр.). Школа почала формуватися в першій половині XX ст. завдяки Вілла-Лобосу та Барріосу, які інтегрували народні бразильські та парагвайські мотиви в класичну техніку [10].

Школа Фламенко (кінець XIX – початок XX ст.). Засновники – Рамон Монтойя (1880–1949 рр.), Сабікас (1912–1990 рр.). Представники: Пако де Лусія (1947–2014 рр.), Вісенте Аміго (1967 р. н.), Томатіто (1958 р. н.). Фламенко, як музичний стиль, сформувався ще в XVIII ст., але саме наприкінці XIX – початку XX ст. він отримав сучасний вигляд завдяки Монтойї та Сабікасу, які розширили технічний арсенал і вивели фламенко на міжнародну сцену.

Американська гітарна школа (фінгерстайл) (середина XX ст.). Представники: Чет Аткінс (1924–2001 рр.), Лео Котке (1945 р.н.), Томмі Емануель (1955 р.н.). Фінгерстайл як напрям почав активно розвиватися в 1950-х роках завдяки Чету Аткінсу, який поєднав елементи кантрі, блюзу і джазу. Виконавський стиль швидко став популярним серед гітаристів і продовжує розвиватися донині.

Східноєвропейська школа (середина XX ст.). Представники: Лео Брауер (1939 р.н.), Карой Кетелен (1925–2014 рр.), Дьордь Куртаг (1926 р.н.). Школа активно розвивалася в другій пол. XX ст. і відзначається синтезом традиційної класичної музики та авангарду. Лео Брауер, кубинський композитор, відіграв ключову роль у популяризації сучасних технік гри на гітарі та розширенні її репертуару.

Зазначені школи сформували фундамент для сучасного гітарного мистецтва і значно вплинули на розвиток виконавських прийомів та стилістику в різних музичних жанрах. Особливості професійної техніки створили унікальні виконавські підходи, які стали основою для новаторських стилів у сучасній музиці.

У контексті нашого дослідження наведемо приклади сучасних шкіл гри на гітарі, які помітно вплинули на розвиток джазового виконавства:

Берклійська школа музики (Berklee College of Music, США) заснована в 1945 р. Берклі є однією з найвідоміших і престижних музичних шкіл, особливо відома джазовою програмою. У школі викладають різноманітні стилі гри на гітарі (бі-боп, ф'южн, модерн-джаз та авангард). Серед випускників – відомі гітаристи: Джон Скофілд, Пат Метіні, Майк Стерн та ін.

Нью-Йоркська джазова школа (New School for Jazz and Contemporary Music, США) заснована в 1986 р. Школа пропонує сучасний підхід до навчання джазу з акцентом на індивідуальність і розвиток унікального стилю гри. Викладачі та студенти активно співпрацюють у межах творчих ансамблів. Серед випускників – Курт Розенвінкель та Пітер Бернштейн [33].

Амстердамська консерваторія (Conservatorium van Amsterdam, Нідерланди) заснована в 1884 р. (джазова програма активна з 1970-х років). Заклад має одну з найсильніших джазових програм у Європі, що поєднує традиційні техніки з сучасними підходами, акцентуючи на крос-жанрових експериментах. У школі викладають такі відомі гітаристи як Джесс ван Рулер і Петер Брендлер.

Кельнська школа музики (Hochschule für Musik und Tanz Köln, Німеччина). Джазова програма існує з 1980-х років. Школа заснована на європейській джазовій традиції та поглиблює експерименти з сучасними стилями. Кельнська джазова сцена вважається однією з найактивніших у Німеччині. Викладачі школи часто беруть участь у міжнародних джазових проєктах.

Школа джазу при Манхеттенській школі музики (Manhattan School of Music, США). Джазовий факультет заснований у 1984 р. Школа є однією з провідних джазових інституцій у світі, де викладають визнані музиканти. Вона спеціалізується на сучасному джазі та авангарді, пропонуючи індивідуальні програми навчання під керівництвом відомих гітаристів.

Згадані сучасні школи демонструють свою відданість розвитку джазової освіти і є осередками, де народжуються нові підходи та стилі у грі на гітарі.

Дослідження світових джазових шкіл відзеркалює еволюцію гітарного мистецтва, виявляє взаємозв'язок між традиційними прийомами гри та їхнім впливом на сучасні музичні течії [31].

Таким чином, гітара та її художні можливості продовжують залишатися у центрі уваги як дослідників, так і виконавців. Вивчення її ролі в контексті формування сучасних стилів і жанрів поглиблює контекст естетичних і технічних аспектів гітарного мистецтва, які стали фундаментом для багатьох музичних напрямків сьогодення. З плином часу традиційні техніки гри на гітарі залишаються основою музичного виконавства, зберігаючи свою цінність та значущість. Такі техніки, як акорди, барре, тремоло, арпеджіо та багато інших, роблять характерний внесок у звучання музики та збагачують музичний вираз [27].

Однак із розвитком музичної індустрії та появою нових жанрів гітаристи прагнули до новаторства, експериментували зі звуками, стилями та техніками гри. Вони винаходили нові звукові ефекти, використовували різні методи обробки звуку, демонструючи нестандартні ритмічні та мелодійні рішення. Прикладом такого новаторства є використання електронних ефектів і синтезаторів у гітарному виконавстві, що дозволяє створювати унікальні звукові відтінки. Крім того, гітаристи експериментують із нестандартними методами гри, такими як перкусія на гітарі, тепінг, слайдінг та інші прийоми.

З огляду на зазначене, можемо зробити *висновок*, що традиції та новаторство у гітарному виконавстві тісно переплетені і сприяють розмаїттю звучання та розвитку музичних жанрів.

У своєму шляху через Європу джаз привернув увагу багатьох професійних композиторів і надихнув їх на пошук нових звукових ідей і ритмів. Стилістика джазу стала своєрідним каталізатором творчої енергії, відобразила соціальні зміни та культурні аспекти урбанізованого суспільства ХХ ст. [9].

Мистецтво джазу є одним із найвиразніших і найрізноманітніших музичних жанрів у світі, багатим не лише віртуозною імпровізацією, але й глибоким історичним корінням. У контексті розвитку традиційного джазу в двох культурних центрах – Новому Орлеані та Чикаго – гітара відіграла особливо важливу роль як формотворчий елемент. Незважаючи на те, що на початку джазової ери гітара була другорядним інструментом у великих оркестрах, її еволюція та інтеграція в джазові ансамблі призвели до того, що вона стала невід'ємною частиною звучання і стилю цього жанру [16; 90-94].

Новоорлеанський джаз є важливим періодом історичного розвитку музичного мистецтва, що розпочався наприкінці ХІХ ст. у Новому Орлеані, штат Луїзіана, США. Цей стиль музики поєднав афроамериканські, карибські та європейські музичні традиції. Історія новоорлеанського джазу представляє собою синтез різних культурних впливів, включаючи африканські ритми, європейські гармонії та регіональні музичні традиції. Він став популярним у масовій культурі, виконуючи соціально-побутові функції, звучав у барах, клубах та вулицях міст [31].

Новоорлеанський джаз мав величезний вплив на музичну культуру не лише в США, але й світі, сприяючи створенню нових музичних форм і структур, включаючи імпровізацію та колективне виконання. Він став відправною точкою для розвитку інших стилів джазу, таких як свінг, бібоп, ф'южн та багато ін., залишився одним із найбільш важливих і впливових музичних жанрів в історії. Музиканти новоорлеанського періоду (Бадді Болден, Джеллі Ролл Мортон, Луї Армстронг, Сідні Беше та ін.) зробили значний внесок у розвиток цього жанру [33].

У Новому Орлеані гітара відіграла важливу роль у формуванні традиційного джазового звучання, особливо на початковому етапі розвитку жанру. Вона часто входила до ритмічної секції, забезпечувала стабільну гармонічну основу і збагачувала музику впізнаваними риффами та фразами. У ранніх джазових ансамблях Нового Орлеана гітара приєднувалася до барабанів і басу, створюючи важливу ритмічну основу композиції. Акордові пасажі, мелодичні візерунки та арпеджіо формували стабільну основу, допомагаючи зберігати темп і втілювати характерне відчуття свінгу [27; 163-174].

Одним з яскравих прикладів раннього джазу можна назвати композицію в виконанні гітариста Едді Ланга «Singin' the Blues». Його гра надавала ансамблю жвавості та динаміки, прикрашаючи музику неповторними риффами і мелодійними фразами. Крім того, гітаристи новоорлеанського джазу активно брали участь в акомпанементі для солістів та вводили імпровізацію. Вони не лише підтримували ритм і гармонію, але й вносили свої унікальні елементи в звучання ансамблю. Завдяки арпеджіо, бекінгам і додатковим гармонічним елементам гітаристи створювали атмосферу, наповнену яскравими музичними образами [25; 167-171].

Важливо відзначити, що гітара в традиційному джазі Нового Орлеана відображала різноманіття культурних впливів, характерних для цього регіону. Місцеві музиканти черпали натхнення з афроамериканських і креольських музичних традицій, що знайшло своє відображення в їхньому особливому стилі гри та звучанні.

У ранніх формах традиційного джазу гітара здебільшого виконувала роль ритмічного інструмента. Майже всі джазові гітаристи спочатку грали на банджо, тому короткі сольні партії на гітарі досі зберігаються в сучасному диксиленді та ансамблях, що виконують традиційний новоорлеанський стиль, у формі акордів [36].

Джонні Сент Сіра (1890–1968 рр.) часто використовував шестиструнне банджо зі стандартною гітарною настройкою, активно замінював акорди на їх нестандартні форми. Джазовий гітарист Бад Скотт (1890–1949 рр.) грав без контрабаса, вживав обернення акордів та рухливі басові лінії у своєму ритмічному акомпанементі. Серед популярних гітаристів новоорлеанського стилю, які в техніці «single string» («single note») використовували одноголосні мелодичні соло, варто згадати Денні Баркера та Тедді Банна [16; 90-94].

Таким чином, гітара в джазі Нового Орлеана не лише слугувала важливим інструментом для створення музичної гармонії, але й стала невід'ємною частиною культурної спадщини цього видатного міста. У період чикагського джазу гітара продовжувала залишатися важливим елементом музичного ансамблю, але її роль і звучання почали змінюватися під впливом нових тенденцій і стилів. Еволюція ролі гітари проявлялася в тому, що вона ставала більш помітною в ритмічній секції. У чикагському джазі гітара частіше виконувала функцію ритмічного інструменту, відповідального за підтримання часу і ритмічного пульсу. Її участь у створенні музичної основи надала композиціям більш живого та динамічного характеру.

У час розвитку чикагського джазу, який став перехідним до свінгу, однією з особливостей було зміщення акценту на інші інструменти. Замість корнета, туби та банджо на перший план виходили труба, контрабас і гітара. Це пов'язано з появою мікрофонів і електромеханічного методу запису звуку, що дозволило гітарі повноцінно звучати на записах [16].

Едді Кондон (1905–1973 рр.), відомий як «батько чикагського джазу», був лідером у використанні гітари в ритм-секціях. Він грав на чотириструнній гітарі, налаштованій під банджо. Хоча його стиль гри мало відрізнявся від традиційного, він надихав інших музикантів чикагського періоду.

У той час ключовою відмінністю стало зростання ролі сольної імпровізації. Гітара стала повноцінним солюючим інструментом завдяки Едді Лангу (1904–1933 рр.), який ввів чимало джазових прийомів, характерних для інших інструментів, у гру на гітарі. Він створив популярний джазовий стиль гри медіатором. Ланг першим використав плектр-гітару – спеціальний інструмент для джазу, відмінний від звичайної гітари відсутністю круглої розетки. Ці нововведення були винайдені Ллойдом Лоуром [7].

Гра Едді Ланга вирізнялася виразним звучанням: він часто використовував проходні звуки, хроматичні секвенції, а також експериментував зі зміною кута плектра відносно грифа для створення унікального звучання. Стиль Ланга наповнений характерними акордами на приглушених струнах, цілотонними гаммами, паралельними нонакордами, різкими акцентами та специфічною фразировкою, схожою на гру духових інструментів. Наслідуючи Ланга, гітаристи активно виділяли басові ноти, прагнучи до кращого голосоведення під впливом його гри [8].

У 1930-х роках біг-бенди Флетчера Хендерсона, Дюка Еллінгтона, Луї Рассела застосували в музиці елементи, характерні для нового стилю в джазі. Так з'явився свінг, що домінував до кінця 1940-х років. Оркестр Бенні Гудмана, якого називали «королем свінгу», став одним із символів цього періоду [21; 225–226].

Свінг характеризувався сольними імпровізаціями на тлі риффів, відсутністю колективної імпровізації, унісонами та безперервною ритмічною пульсацією. Використання медіатора на акустичній гітарі стало неефективним, що стимулювало пошук способів підсилення звучання інструменту [16].

Одним із перших музикантів, хто застосував електрогітару в джазі, став Едді Дарем з оркестру Джиммі Лансфорда. У записах з оркестром у 1935 р. він продемонстрував техніку посилення звучання гітари за допомогою резонатора. Це стало відправною точкою для виникнення нових шкіл гри на гітарі.

Концертно-виконавська практика в стилістичному розмаїтті джазу являє собою поле дослідження, де взаємодіють традиції та новаторство, автентика й творче осмислення. Джаз володіє унікальною здатністю адаптуватися та розвиватися відповідно до часу, місця і музичних тенденцій.

На етапі розвитку сучасних музичних жанрів концертно-виконавська практика в джазі зазнала суттєвих змін. Прагнення до збереження традицій та автентичності звучання поєднується з пошуком нових звукових рішень з експериментами імпровізації. Виконавці джазу на сцені застосовують різноманітні стилістичні підходи – від класики до ф'южну та авангарду, що надає жанру надзвичайну гнучкість і багатогранність.

Джазова музика поєднує в собі творчість і виконавську майстерність. Дослідження творчості в джазі охоплюють широке коло питань. Творчість у джазі визначена як багатогранний процес, що поєднує індивідуальне бачення виконавця, вплив культурних і соціальних контекстів та еволюцію жанрових традицій [7].

Інтерпретація джазових творів є складним процесом, що вимагає від виконавця високої технічної майстерності, глибокого розуміння стилістичних і жанрових особливостей. Інтерпретація та аналіз музичних творів з точки зору виконавства стала темою наукових розробок О. Павленка [15; 71-77], та інших науковців, зосереджених на аналізі технік виконання, особливостях інтерпретації та ролі імпровізації у творчому процесі. Особлива увага приділяється специфічним прийомам, характерним для джазових гітаристів: бендінг, свіп-пкінг, легато та використання блюзових пентатонік. Також розглядається значення особистого стилю виконавця та його вплив на розвиток інтерпретаційних традицій у джазі.

Наукові дослідження також аналізують відмінності між підготовленою імпровізацією, яка може включати відомі шаблони і мелодійні ходи, та спонтанною, що твориться миттєво, без попереднього плану. Така особливість свідчить про те, що процес імпровізації є технічною справою і, водночас, складним творчим актом, де музиканти активно поєднують свої знання, створюючи унікальні музичні твори на місці. Докладно про ключові поняття щодо джазової імпровізації розповідає «Словник музичних термінів» [18].

Наведені підходи до мистецтвознавчого аналізу висвітлюють багатогранний процес творчості в джазі, підкреслюючи як індивідуальні, так і колективні аспекти виконання та створення музики.

Нові напрями в джазі відкрили легендарні гітаристи: американець Чарлі Крістіан (США) та Джанго Рейнхардт (Європа). Німецький критик і музикознавець І. Берендт у своїй книзі «Von Ragtime bis Rock» («Від регтайму до року») відзначив, що історія гітари в джазі почалася з Чарлі Крістіана, який за короткий період змінив сприйняття цього інструмента [8].

У контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговує концертно-виконавська практика Ч. Крістіана. Творчість і новаторський підхід до імпровізації зробили його впливовою фігурою в історії джазової музики. Саме завдяки Крістіану електрогітара здобула статус провідного інструмента в джазі.

Унікальний стиль гри Ч. Крістіана, заснований на майстерності імпровізації, мали значний вплив на формування сучасних підходів до джазової гітари. Використовуючи електрогітару, Крістіан відкрив нові можливості для звукових експериментів, що дозволили йому створювати витончені й динамічні музичні лінії. Імпровізації гітариста відрізнялися не тільки технічною майстерністю, але й глибиною музичної думки [7].

У концертно-виконавській практиці Крістіан показав, що гітара може бути не лише ритмічним інструментом, але й рівноправним учасником ансамблю, здатним вести мелодійну лінію та брати участь в імпровізаційних діалогах. Його співпраця з Біг-Бендом Бенні Гудмена є яскравим прикладом того, як джазова гітара може інтегруватися у великий ансамбль, зберігаючи при цьому свою індивідуальність та музичну виразність.

Чарлі Крістіан, народжений у 1916 р. у Далласі, розпочав свій музичний шлях як музикант ще в підлітковому віці. Вивчаючи тенор-саксофон і контрабас із 12 років, він вперше взяв гітару за рекомендацією батька у віці 15 років. Його талант проявився з самого початку, і він швидко став одним із найвидатніших гітаристів свого часу.

Музичні здібності Чарлі Крістіан привернули увагу Джона Хаммонда, який спеціально приїхав до Оклахоми, щоб почути його гру. Хаммонд був вражений рівнем майстерності та натхнення, які Крістіан виявив на гітарі, і вирішив познайомити його з Бенні Гудманом. Згодом Крістіан почав грати з багатьма видатними зірками джазу, такими як Чарлі Паркер, Телоніус Монк, Діззі Гіллеспі та Кенні Кларк. Його техніка гри випереджала свій час: він запровадив гітарне соло як третій голос у джазових ансамблях, що дозволило інструменту звільнитися від ритмічних обмежень і виявити свій унікальний стиль [8].

Поява Чарлі Крістіана у традиційному джазі перетворила гітару на провідний інструмент у джазових ансамблях. У його виконанні соло гітари стало третім голосом в ансамблі разом із трубою та тенор-саксофоном. Гітара більше не була лише ритмічним елементом ансамблю. Одними з ключових моментів у грі Крістіана були експерименти з акордами та ритмами, що надало його музиці новаторського звучання. Він був віртуозом, чия майстерність здавалася його сучасникам недосяжною.

У своїй концертній практиці Ч. Крістіан продемонстрував, що техніка гри на електрогітарі значно відрізняється від гри на «акустиці». Він досліджував гармонію, вводючи в неї збільшені та зменшені акорди, а також створював нові ритмічні патерни для відомих джазових мелодій. Крістіан часто додавав інтервали до септакордів, вражаючи слухачів мелодійним і ритмічним різноманіттям. Він був піонером у розвитку імпровізації, базуючись не лише на гармонічній основі мелодії, а й на акордах, вставлених між основними гармоніями, іноді використовуючи легато замість стакато. Чарлі Крістіан завжди вирізнявся виразною та енергійною грою, неначе передбачаючи появу нового стилю джазу – бі-бопу [12]. Паралельно з Крістіаном у Парижі майстерністю джазової гітари сяяв Джанго Рейнхардт. Незважаючи на відмінності у стилях гри, Крістіан наполегливо вивчав і точно відтворював записи соло Рейнхардта.

Джанго Рейнхардт, народжений 1910 р. у Бельгії в циганській родині, став видатним джазовим гітаристом. Його музичний таланти проявився ще в ранньому дитинстві, коли він грав на скрипці, гітарі та банджо. У 18 років через пожежу Джанго серйозно пошкодив ліву руку, але, незважаючи на це, не припинив прагнути до музичної досконалості. Використовуючи лише два пальці лівої руки для гри на гітарі через свою травму, Рейнхардт розробив унікальний стиль, транспонує соло, щоб використовувати відкриті струни, граючи у верхній частині грифа. Його техніка включала гру нонакордів, прижимаючи пошкодженим мізинцем верхню струну мі. Такий підхід привів його до видатного рівня майстерності, що вражало його колег-гітаристів [8].

У Парижі він став яскравим представником джазової сцени і привернув увагу не лише своїм технічним майстерством, а й унікальним музичним смаком. Легенда джазу Дюк Еллінгтон назвав Джанго супер-артистом, відзначаючи кожен його ноту як скарб, а кожний акорд – як свідчення його виняткового смаку [4].

У 1934 р. Джанго Рейнхардт та скрипаль Стефан Граппеллі заснували квінтет Паризького джазового клубу, який став першим в історії джазу ансамблем, що складався виключно зі струнних інструментів. Окрім них до складу входили ще дві гітари та контрабас. Саме в цьому квінтеті Рейнхардт здобув славу великого гітариста свого часу. Поряд із концертною діяльністю він активно писав музику, записувався на платівки та аранжував п'єси.

Захоплення Джанго Рейнхардта музикою Й. С. Баха засвідчило його глибоке розуміння класичної музичної спадщини і бажання поєднати її з джазовими інноваціями. Бах був відомий своєю складною поліфонією, гармонією та мелодійною структурою, що вплинуло на багатьох музикантів, включаючи Рейнхардта. Джанго, використовуючи теми зі скрипкових концертів Баха для джазової обробки, демонстрував як класичні музичні ідеї можуть бути переосмислені в контексті джазу.

Рейнхардт інтегрував складні мелодичні лінії та гармонічні структури, характерні для Баха, у свої імпровізації, що дозволило йому розвинути свій унікальний стиль гри: поєднання класичної дисципліни з вільною джазовою імпровізацією, яке підкреслило його здатність синтезувати різні музичні традиції для створення абсолютно нового та неповторного.

У 1938 р. він виконав у своєму неповторному стилі «Грєзи кохання» Ф. Ліста. До того часу таланти Рейнхардта як імпровізатора повністю розкрився: він перейшов від циганського стилю до чистої джазової мови, поєднуючи французький шарм із запальним характером ромського фолька. Вплив Баха і Ліста на творчість Рейнхардта став основою для створення ним новаторського стилю з елементами класичної та джазової музики [29; 118-122].

Гітарист-віртуоз Д. Рейнхардт зробив значний внесок у розвиток сольної імпровізації на електрогітарі. Оригінальний стиль гри музиканта за циганською музичною традицією заснований на швидких арпеджіо, віртуозних лініях та багатій гармонічній текстурі. Рейнхардт виявив свою унікальність і технічну майстерність, неймовірну швидкість і точність виконання, а також глибоке розуміння гармонічної структури музики.

Джанго Рейнхардт володів виразним і насиченим звуком, а також тривалими каденціями, що охоплювали кілька тактів. У кульмінаціях він часто використовував октави і був майстром швидких п'єс, демонструючи експресію. У ліричних композиціях він надавав перевагу прелюдіям і рапсодіям, що були близькими до африканського блюзу [23].

Джанго також проявив себе як віртуозний акомпаніатор у застосуванні різних акордів і прагнучи до чіткості гармонічних схем. Він використовував акорди для імітації звучання духових інструментів, що додало багатогранності і глибини в ансамблеве виконання.

Отже, можна стверджувати, що Чарлі Крістіан і Джанго Рейнхардт зробили вагомий внесок у розвиток гітарного виконавства. Саме вони визначили основні напрями техніки гри на гітарі на багато років уперед як в акомпанементі, так і імпровізаційному соло. Творчість Чарлі Крістіана і Джанго Рейнхардта справила значний вплив на розвиток музичної культури загалом. Інноваційні підходи до сольної імпровізації, що стали зразком для багатьох поколінь гітаристів, стимулюють генерацію нових ідей та технічні рішення у виконавській практиці.

У контексті виконавської практики заслуговує на увагу постать легендарного музиканта Уеса Монтгомері. Народжений 6 березня 1923 р. в Індіанополісі, штат Індіана, США, Монтгомері почав самостійно грати на гітарі ще в дитинстві. Його музичний таланти здобув популярність у публіки в клубах рідного міста. На початку своєї кар'єри Уес грав здебільшого в стилі блюзу та ритм-енд-блюзу. У 1959 р. Монтгомері підписав контракт із лейблом Riverside Records, і його кар'єра стрімко розвивалася. Альбоми («The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery» (1960 р.) та «Full House» (1962 р.)), стали справжнім проривом у джазовій музиці [36].

Одним із видатних досягнень Уеса Монтгомері було використання техніки гри в октавах («octave playing»), коли одночасно звучать дві ноти з різним звуковим регістром. Це надавало його музиці особливої глибини і об'єму і стало його фірмовим стилем. Уес Монтгомері також відомий своїми новаторськими підходами в області звукозапису. Він використовував різні ефекти та техніки для створення унікальних звукових текстур і атмосфери в своїх альбомах.

Уес Монтгомері протягом своєї кар'єри співпрацював з видатними музикантами, серед яких Джиммі Сміт, Майлз Девіс, Джон Колтрейн та ін. Неповторний стиль музиканта, зокрема техніка «пальцевого блокування» або «гри в октавах», значно вплинула на розвиток джазової гітари і надихнула багато поколінь гітаристів. Техніка полягає у використанні широких акордів разом із басовим супроводом і надає музиці особливу глибину і насиченість звуку [25].

Одним із найбільш знакових альбомів Монтгомері є «Smokin' at the Half Note» (1965 р.), записаний у співпраці з органістом Джиммі Смітом. Цей альбом став класикою джазового репертуару завдяки енергії, віртуозності та глибокому музичному взаємозв'язку між Монтгомері і Смітом.

Відомий твір Монтгомері «Four on Six» з альбому «The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery» (1960 р.) демонструє його віртуозність і майстерність у джазовій імпровізації. Він також був новатором у сфері звукозапису, використовуючи різні ефекти і техніки для створення унікальних звукових текстур у своїх альбомах.

Джазові гітарні імпровізації, зокрема його версія «So What» з альбому «Kind of Blue» М. Девіса, а також інші видатні твори («Stella by Starlight» Дж. Пасса, «Autumn Leaves» Б. Кессела та «Take Five» П. Метіні), демонструють розмаїття стилів і технік в джазовій гітарній музиці.

Загалом, джазова імпровізація і технічні експерименти Монтгомері відіграли ключову роль у розвитку джазової стилістики, додали в музику інновації та нові звукові ідеї.

Джазові гітарні імпровізації посідають особливе місце в історії музики. Наведемо кілька прикладів, що заслуговують на особливу увагу:

«So What» (1959 р.) – відома композиція з альбому «Kind of Blue» Майлза Девіса у виконанні Уеса Монтгомері. Музикант створив захоплюючу гітарну імпровізацію, використовуючи техніку акордового блокування і мелодійні фрази, які стали класичними в історії джазу.

Композиція «All Blues» (1959 р.), що також входить до альбому «Kind of Blue» М. Девіса звучить у виконанні Дж. Голла, який демонструє широкий спектр гармонійних прийомів і тонку мелодійну виразність.

Імпровізація на гітарі Джо Паса у творі «Stella by Starlight» (1944 р.) стала класикою джазового репертуару, завдяки багатству гармонії та віртуозної техніки.

Барні Кессел у композиції «Autumn Leaves» (1945 р.) створив неповторну гітарну імпровізацію, використовуючи техніку арпеджіо і гармонійні обороти, що підкреслюють мелодійну глибину твору.

В інтерпретації Пата Метіні композиція «Take Five» (1959 р.) має характерний вільний ритм і експериментальну гармонію, що принесли популярність композитору і виконавцю.

Зазначені твори демонструють різноманітність стилів і технік у джазовій гітарній імпровізації у творчому процесі самовираження.

У контексті концертно-виконавської практики джазова імпровізація на гітарі є важливим аспектом музичного виконання, який збагачує звучання та виразність музики. У даному дослідженні розглянуто численні техніки і підходи до виконання джазової музики, починаючи від традиційних форм і до сучасних експериментів, в результаті чого можна дійти висновку, що джаз як інтерактивний напрям мистецтва надає музикантам потужні можливості для самовираження та творчості.

Джазова імпровізація відіграє незаперечну роль у формуванні форми та художньої цінності джазових композицій. Розглянуто внесок таких видатних джазових гітаристів як Джанго Рейнхардт та Чарлі Крістіан, Джо Пас, Барні Кессел, Уес Монтгомері, Джим Голл і Пат Метіні, які відіграли ключову роль у розвитку джазової музики та гітарної імпровізації [23].

Джанго Рейнхардт, один із найвпливовіших європейських гітаристів, поєднав у своїй грі французький шарм із запальним характером ромської музики. Рейнхардт також успішно інтегрував елементи класичної музики, такі як теми зі скрипкових концертів Баха, у авторську джазову інтерпретацію.

Чарлі Крістіан став піонером використання електрогітари в джазі: підняв її до рівня соло-інструмента, здатного вести мелодійну лінію та імпровізаційний діалог. Співпраця Ч. Крістіана з біг-бэндом Бенні Гудмена показала, що гітара може бути рівноправним учасником ансамблю, зберігаючи при цьому свою індивідуальність і музичну виразність.

Віртуоз гітарної техніки Джо Пас є одним із найвидатніших майстрів джазової імпровізації. Його гра відзначалася використанням складних сольних партій без супроводу. Пас вмів інтегрувати

гармонію і мелодію в єдину музичну лінію. Виникла ілюзія звучання повного ансамблю, навіть коли він грав на гітарі сам.

Точність і розуміння музичної форми демонстрував Барні Кессел – видатний джазовий гітарист середини ХХ ст., відомий універсальністю гри в різних стилях. Він співпрацював із багатьма легендами джазу, серед яких Чарлі Паркер і Елла Фіцджеральд. Кессел був новатором у студійній роботі: записував імпровізаційні гітарні партії для багатьох класичних джазових альбомів.

Уес Монтгомері, видатний музикант, що започаткував октавну техніку гри на гітарі, яка стала його фірмовим стилем, зробив особистий внесок у розвиток джазового виконавства. Новаторський підхід музиканта змінив уявлення про технічні та тембральні можливості гітари в джазі. Монтгомері створив музику, яка поєднала технічну складність з емоційною глибиною.

Джим Голл серед інших джазових гітаристів вирізнявся витонченим і мелодійним стилем гри. Музикант демонстрував інтелектуальний підхід до музики, створюючи складні музичні лінії. Співпраця з провідними виконавцями Сонні Роллінзом і Біллом Евансом продемонструвала здатність Д. Голла працювати в будь-якому складі джазового колективу [6].

Пат Метіні – сучасний джазовий гітарист, відомий експериментами з електронікою і звуковими текстурами. Він використовує нетрадиційні гармонії, складні ритмічні структури та унікальні звукові ефекти. Метіні виграв численні премії Греммі, що підтверджує його вплив і значення у світі сучасної музики. Творчість П. Метіні є постійним джерелом натхнення для нових поколінь виконавців.

Музиканти, творчість яких ми розглянули, не лише розширили межі джазу, але й створили фундамент для нових напрямів у джазовій гітарній музиці. Вивчення технічних експериментів провідних майстрів доводить важливість індивідуального творчого підходу до музичного виконання. Сольна імпровізація на електрогітарі в контексті творчості видатних гітаристів стає невід'ємною частиною джазової культури та демонструє безмежні можливості самовираження через музику [7].

Таким чином, джазова імпровізація є невід'ємною частиною музичної структури джазу. Вона може відбуватися під час сольних виступів інструменталістів або в рамках колективної взаємодії музикантів, коли виникають унікальні моменти музичної експресії.

У 1940-х роках встановлені свінгом стандарти перестали задовольняти багатьох музикантів, оскільки ритмічна одноманітність і пряме цитування творів обмежували розвиток жанру. Цей період після «золотої ери» свінгу став часом пошуку нових форм і напрямів, що об'єдналися під загальним терміном «сучасний джаз» (Modern Jazz) [26; 227-230].

Сучасний джаз включає різноманітні підстили, серед яких бібоп, хард боп, прогресив, кул, третя течія, босса нова, афро-кубинський джаз, модальний джаз, джаз-рок, фрі джаз, ф'южн та ін. Таке розмаїття ускладнює аналіз творчості музикантів, багато з яких експериментували з різними стилями. Наприклад, композиції у виконанні Чарлі Бьорда поєднують блюзи, свінгові теми, босса-нову, обробки класичної музики та кантрі-рок, а виконавська творчість Барні Кессела охоплює свінг, босса-нову, бібоп і елементи модального джазу.

Попри різноманіття стилів, джазові гітаристи часто заперечують належність до певного напрямку, вважаючи це спрощенням їхньої творчості. Критик І. Берендт виділяє чотири основні напрями в гітарному джазі на межі 60-70-х років: мейнстрим, джаз-рок, блюзовий напрямок і рок. Серед яскравих представників мейнстріму виділяються Джим Голл, Кенні Баррел і Джо Пас.

Від джазу до сучасних популярних жанрів, гітара залишається невід'ємною частиною музичної культури. У зв'язку з цим ми звернулися у дослідженні до теми традицій і новаторства в гітарному виконавстві на етапі розвитку сучасних музичних жанрів.

Таким чином, стилістика і техніка гітарного виконавства в контексті сучасних музичних жанрів продовжують розвиватися і залишаються у центрі уваги як музикантів, так і науковців. Традиції і новаторство в цьому контексті не протиставлені один одному, а, навпаки, доповнюють і збагачують музичну спадщину.

У нашому дослідженні розглянуто концертно-виконавську практику в стилістичному різноманітті джазу, зосередившись на ключових аспектах імпровізації, технічної майстерності та інноваційних підходів, які вплинули на розвиток музичного жанру.

Джаз, як форма музичного мистецтва, постійно еволюціонував, синтезував у собі елементи з різних культур і музичних традицій і став одним із креативних музичних напрямків.

У контексті концертної практики досліджено творчість видатних джазових гітаристів, серед яких Джанго Рейнхардт, Чарлі Крістіан, Уес Монтгомері, Джим Голл, Джо Пас, Барні Кессел і Пат Метіні, кожен з яких зробив вагомий внесок у розвиток джазової гітари та виконавської практики. Вони не лише внесли індивідуальні новаторства у джазову музику, але й встановили нові стандарти гри на гітарі, які й досі імплементують сучасні музиканти.

Важливо підкреслити, що концертно-виконавська практика джазу значною мірою базується на імпровізації, яка дозволяє музикантам вільно виражати свої ідеї та емоції в реальному часі. Будь-який джазовий концерт є унікальним як живий творчий процес, що поєднує традиції з інноваціями.

Розглядаючи *перспективи подальших досліджень* у контексті концертно-виконавської практики в різноманітних стилістичних напрямках джазу, виникає низка питань, які заслуговують на поглиблене вивчення. Подальші дослідження можуть розширити знання про еволюцію технічних підходів у виконавській майстерності джазових музикантів, можуть зосередитися на аналізі змін у техніці гри та їх впливі на розвиток різних джазових стилів.

З огляду на активне використання цифровізації, ще одним напрямом може бути вивчення нових форм презентації джазової музики за допомогою сучасних технологій. Також у контексті культурних змін заслуговує на увагу аналіз впливу глобалізаційних процесів на регіональні стилі джазу. Зокрема, цікавим є питання збереження аутентичності місцевих джазових традицій в умовах глобалізації та культурного обміну.

Синтез культур позначився на музичних тенденціях та виконавських техніках, що прискорили і змінили характер джазової імпровізації. Особливу увагу варто приділити вивченню сучасних шкіл джазу, їх методології та впливу на формування нових поколінь музикантів.

Наступним важливим напрямом подальших наукових розробок може стати соціокультурний ландшафт у контексті засобів популяризації різноманітних стилів джазу через проведення джазових фестивалів, що допоможуть дослідити рівень інтеграції різних стилістичних напрямків на популярність джазу в різних країнах. Зазначені напрями дозволять розширити межі дослідження концертно-виконавської практики в джазі, відкриваючи нові аспекти для вивчення та вдосконалення світової музичної культури.

Підсумовуючи, можна констатувати, що концертно-виконавська практика у стильовому різноманітті джазу демонструє ключові елементи цього жанру та відіграє важливу роль у розвитку сучасної музики, а також зберігає актуальність і привабливість джазу для нових поколінь слухачів та виконавців.

Список використаної літератури

1. Блажевич В. Історичні аспекти формування виконавських прийомів та вмінь джазових гітаристів США, Європи та України. *Наук. зап. «Педагогічні науки»*. 2018. Т. 163. С. 171–174.
2. Войченко О., Шпортко О. Дихотомія «джаз та академічна музика»: минуле та сьогодення [Електронний ресурс]. *Імідж сучасного педагога*, 2020. Вип. 3, С. 107-110. http://isp.poippo.pl.ua/article/view/205516/pdf_64
3. Годлевський В. О. Концептуальна основа розвитку фольклорно-джазового напрямку в культурно-мистецькому просторі України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть [Електронний ресурс]. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2023. С. 242-249. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/vdakkkm_2023_3_42.pdf
4. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 1980. 122 с.
5. Горовий С. Г., Пісаренко Ю. В., Іщенко О. Є. Взаємодія інтерпретації та імпровізації у джазовому вокальному виконавстві. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2021. Вип. 2, С. 223-228. <http://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/240070/238451>.
6. Ді Меола Ел. *Техніка гри медіатором* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://coollib.net/b/341966-el-dimeola-tehnika-igryi-mediatorom/read>.
7. Дмитрієв Ю. Г. Імпровізація на спеціальному інструменті (гітара, бас-гітара). Минск : Ин-т современных знаний им. А. М. Широкова, 2018. 37 с.
8. Дмитрієвський Ю. В. Гітара від блюзу до джаз-року. Київ : Муз. Україна. 1986. 96 с.
9. Жовнір С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник Одесь. нац. муз. акад. ім. А. Нежданової*. Вип. 30, кн. 2. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2020. С. 414–428. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-31> <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/583/958>
10. Жовнір С. Презентація латиноамериканської музики для гітари українськими виконавцями. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 7 (28). RS Global Sp. z O.O., Poland, 2020. Doi: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijtss/30122020/7333 <https://rsglobal.pl/index.php/ijtss/article/view/1761/1634>.
11. Жовнір С. Творчість Хуліо Сальвадора Саггераса в контексті гітарного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 28, т. 5, 2020. Дрогобич, 2020. С. 82–88. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208899>. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_5/14.pdf
12. Журба В. В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. ... канд. миств. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. 260 с.
13. Журба Я. О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття: дис... канд. миств. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. 232 с.

14. Остапенко Л. В. Особливості американської джазової школи на прикладі творчості Курта Еллінга. *Інноваційна педагогіка*, 2021. Вип. 33. Т. 2. С. 36–39. http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/33/part_2/8.pdf
15. Павленко О. М. Принципи виконання естрадно-джазових творів. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*. 2017. Вип. 3. С. 71–77.
16. Постой Г. Г. Вплив складу джазового оркестру на специфіку виконавського репертуару ери свінгу. *Молодий вчений*, 2017. № 7 (47). С. 90–94.
17. Салій В. Значення артистичної складової у концертній діяльності виконавця. *Молодь і ринок*. 2024. № 1. С. 137-142. <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/298627/292045>.
18. Словник музичних термінів / уклад.: В. Тимків, О. Подручна. Київ : Вадим Карпенко. 2017. 311 с.
19. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. ... канд. миств. Суми : Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2020. 237 с.
20. Сологуб В. Д., Гриненко С. М. Методичні аспекти виконання сучасних творів на класичній гітарі (на прикладі творів Агустіна Кастілья-Авілі). *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 54, т. 2. С. 32-36. http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2022/54/part_2/6.pdf
21. Сологуб В., Гриненко С. Специфіка гітарних творів іспанських композиторів ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 58, т. 2, 2022. С. 125-129. http://libs.mfnukim.mk.ua/bitstream/123456789/2374/1/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%83%D0%B1%2C%20%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_125-129.pdf
22. Сологуб В. Творчість Хорхе Мореля в контексті гітарного мистецтва ХХ–ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. (5), 22–27. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4>
23. Стецюк Б. О. *Теорія джазової імпровізації*. Київ : Ін-т сучасних знань ім. А. М. Широкова, 2015. 180 с.
24. Стецюк Б. О. *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*: дис... канд. миств. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2019. 200 с.
25. Толочик М. А. Блюзовое исполнение в спектре джазовой музыки. *Актуальные вопросы культурологии*, 2012. Вип. 22. С. 167-171.
26. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2020 Вип. 2. С. 227-230. <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3228/%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%92.%D0%9C.%20%D0%A4%D1%80%D1%96-%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%B7.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
27. Федорченко А. С. Стилевые тенденции развития джаза. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2012. Вип. 34. С. 163–174.
28. Філатова Т. В. Андські мотиви в перуанській гітарній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України*. Рівне, 2022. Вип. 42. С. 91-102. <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/563/582>
29. Цап Г. В. Джазове виконавство 20-х років ХХ століття як складова популярної американської музики. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* 2022. № 4. С. 118–122. <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/269407/264897>.
30. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : дис. ... канд. миств. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. 207 с.
31. Collier J. L. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Papermac : New Edition. 1981. 560 p.
32. Coker J. *Jazz Improvisation: Creativity and Technique*. 2003.
33. Gridly M. *Jazz styles: history and analysis*. New Jersey : Prentice Hall. 1994. 442 p.
34. Sargeant W. *Jazz, hot and hybrid*. New York : Da Capo Press. 1975. 302 p.
35. Schuller G. *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford University Press. 1986. 320 p.
36. Smith J. *The History of Jazz Music*. New York : Jazz Publishing, 2010. 320 p.
37. Wade, Graham. «Segovia, Andres». Grove Music Online. Oxford University Press, 2001.

References

1. Blazhyevych, V. (2018). Historical aspects of the formation of performing techniques and skills of jazz guitarists in the USA, Europe, and Ukraine. *Scientific Notes. Pedagogical Sciences*, 163, 171-174. [in Ukrainian]
2. Coker, J. (2003). *Jazz Improvisation: Creativity and Technique*. [in English].
3. Collier, J. L. (1981). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Papermac: New Edition. 560 p.
4. Di Meola, Al. Technique of playing with a pick [Electronic resource]./Al Di Meola. <https://coollib.net/b/341966-el-dimeola-tehnika-igryi-mediatorom/read>
5. Dmitriyev, Yu. H. (2018). Improvisation on a special instrument (guitar, bass guitar). Minsk: A. M. Shirokov Institute of Modern Knowledge.
6. Dmytriyevskiy, Yu. V. (1986). *Guitar from Blues to Jazz-Rock*. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian]
7. Fedorchenko, A. S. (2012). Stylistic trends in the development of jazz. *Problems of Interaction Between Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education*, (34), 163-174. [in Ukrainian]
8. Filatova, Tetyana Volodymyrivna. (2022). Andean motives in Peruvian guitar music. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development: Scientific Collection / Rivne State Humanitarian University, Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine*. Rivne, Issue 42, 91-102. <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/563/582> [in Ukrainian]

9. Gridly, M. (1994). *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall. 442 p. [in English]
10. Hodlevskiyi, V. O. (2023). Conceptual basis for the development of the folk-jazz direction in the cultural and artistic space of Ukraine at the end of the XX - first quarter of the XXI century [Electronic resource]. *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management*, 242-249. http://irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/vdakkkm_2023_3_42.pdf [in Ukrainian]
11. Horovyi, S. G., Pisarenko, Yu. V., & Ishchenko, O. Ye. (2021). Interaction of interpretation and improvisation in jazz vocal performance. *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management: Scientific Journal*, (2), 223-228. <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/240070/238451> [in Ukrainian]
12. Horvat, I., & Wasserberger, I. (1980). *Fundamentals of Jazz Interpretation*. Kyiv: Musical Ukraine.
13. Ostapenko, L. V. (2021). Features of the American jazz school on the example of Kurt Elling's work. *Innovative Pedagogy*, Issue 33, Volume 2, 36-39. http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/33/part_2/8.pdf [in Ukrainian]
14. Pavlenko, O. M. (2017). Principles of performing pop-jazz works. *Spirituality of Personality in the System of Art Education*, (3), 71-77. [in Ukrainian]
15. Postoy, H. H. (2017). The influence of the jazz orchestra composition on the specifics of the performing repertoire of the swing era. *Young Scientist*, (7), 90-94. [in Ukrainian]
16. Saliy, V., & Storonska, N. (2024). The importance of the artistic component in the performer's concert activities. *Youth and Market*, (1), 137-142. <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/298627/292045> [in Ukrainian]
17. Sargeant, W. (1975). *Jazz, Hot and Hybrid*. New York: Da Capo Press. 302 p. [in English]
18. Schuller, G. (1986). *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford University Press. 320 p. [in English]
19. Smith, J. (2010). *The History of Jazz Music*. New York: Jazz Publishing. 320 p. [in English]
20. Smorodska, M. M. (2020). The style of soul in pop-jazz vocal art of the second half of the XX century: Dissertation ... candidate of art history. Sumy: Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. [in Ukrainian]
21. Sologub, V. (2023). The work of Jorge Morel in the context of guitar art of the XX-XXI centuries. *Fine Art and Culture Studies*, (5), 22-27. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4> [in Ukrainian]
22. Sologub, V. D., & Grinenko, S. M. (2022). Methodological aspects of performing modern works on classical guitar (based on the works of Agustín Castilla-Ávila). *Innovative Pedagogy*, (54), Volume 2, 32-36. http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2022/54/part_2/6.pdf [in Ukrainian]
23. Sologub, V., & Grinenko, S. (2022). Specificity of guitar works of Spanish composers of the XX century. *Current Issues in Humanities*, Issue 58, Volume 2, 125-129. http://libs.mfknukim.mk.ua/bitstream/123456789/2374/1/Sologub,%20Grinenko_125-129.pdf [in Ukrainian]
24. Stetsyuk, B. O. (2015). *Theory of Jazz Improvisation*. Kyiv: Institute of Modern Knowledge named after A. M. Shirokov. [in Ukrainian]
25. Stetsyuk, B. O. (2019). Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (based on the works of Ch. Corea): Dissertation for the degree of candidate of art history. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian]
26. Tolochik, M. A. (2012). Blues performance in the spectrum of jazz music. *Current Issues of Cultural Studies*, (22), 167-171.
27. Tormakhova, V. M. (2020). Free jazz as a space of freedom in music. *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management*, (2), 227-230. <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3228/Tormakhova%20V.M.%20Free-jazz.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian]
28. Tsap, H. V. (2022). Jazz performance of the 1920s as a component of popular American music. *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management: Scientific Journal*, (4), 118-122. <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/269407/264897> [in Ukrainian]
29. Tymkiv, V., & Podruchna, O. (2017). *Dictionary of Musical Terms*. Kyiv: Vadym Karpenko. [in Ukrainian]
30. Voichenko, O., & Shportko, O. (2020). Dichotomy «jazz and academic music»: Past and present [Electronic resource]. *Image of a Modern Educator*, (3), 107-110. http://isp.poippo.pl.ua/article/view/205516/pdf_64 [in Ukrainian]
31. Wade, Graham. «Segovia, Andres.» Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. [in English]
32. Yarkina, I. Yu. (2016). Vocal-instrumental ensemble in the style of funk: Dissertation candidate of art history. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian]
33. Zhovnir, S. (2020). Guitar art of the XX century: National, regional, and personal practices. *Music Art and Culture. Scientific Bulletin of Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova. Issue 30, Book 2*. Odesa: Helvetyka Publishing House, 414-428. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-31> <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/583/958> [in Ukrainian]
34. Zhovnir, S. (2020). Presentation of Latin American music for guitar by Ukrainian performers. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 7 (28). RS Global Sp. z O.O., Poland. DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijtss/30122020/7333https://rsglobal.pl/index.php/ijtss/article/view/1761/1634 [in Ukrainian]
35. Zhovnir, S. (2020). The work of Julio Salvador Sagreras in the context of guitar art of the XX - early XXI centuries. *Current Issues in Humanities*, Issue 28, Volume 5, 82-88. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208899>. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_5/14.pdf [in Ukrainian]
36. Zhurba, V. V. (2021). The bebop style in the jazz music culture of the USA in the 1940s - first half of the 1950s: Dissertation candidate of art history. Kyiv: National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].

37. Zhurba, Ya. O. (2021). The influence of blues on non-academic music of the XX century: Dissertation of the candidate of art history. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

CONCERT AND PERFORMANCE PRACTICES IN THE STYLISTIC DIVERSITY OF JAZZ

Inesh Kdyrova – Candidate of Study of Art (PhD)

Associate Professor of the Department of Musical Popular Art Communal
Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council «Pavlo
Chubynsky Academy of Arts» (Kyiv, Ukraine)

Oleksandr Myroshnychenko – Senior Lecturer at the Department of Musical
Popular Art Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional
Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts»
(Kyiv, Ukraine)

The article focuses on the musical performance of prominent masters of guitar art across various stylistic directions in jazz. The aim of the study is to analyze and systematize the concert and performance practices of leading jazz guitarists within the context of jazz's stylistic diversity, as well as their influence on the formation and development of performance techniques. The research methodology is based on musical-theoretical and stylistic analysis, as well as structural examination of improvisational techniques. A comparative analysis of the concert activities of distinguished musicians is conducted in the context of the development of jazz performance practices.

Research results: The study identifies the key stylistic features and performance techniques characteristic of leading jazz guitarists of the 20th and 21st centuries. It also examines the impact of these musicians' concert activities on the evolution of jazz and the popularization of various stylistic directions among a broad audience. *Novelty of the research:* The study takes a comprehensive approach to analyzing the concert and performance practices of musicians, considering their stylistic diversity. For the first time, a detailed examination of specific techniques and methods employed by leading masters of guitar art in concert performances has been carried out. *Prospects for further research:* Future research may focus on an in-depth exploration of the interaction between traditional and contemporary performance techniques, as well as on identifying the influence of modern musical trends on the concert practices of jazz musicians.

Key words: jazz, concert and performance practice, improvisation, guitar art, stylistic diversity, performance techniques.

Надійшла до редакції 4.09.2024 року.

**Розділ XV. МОЛОДІЖНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПАРАДИГМИ ОПОРУ
(XX–XXI СТОЛІТТЯ)**

**Part XV. YOUTH CULTURE IN THE CONTEXT OF THE RESISTANCE PARADIGM
(XX–XXI CENTURY)**

UDC 316.723

YOUTH CULTURE IN THE CONTEXT OF THE RESISTANCE PARADIGM (XX–XXI st centuries)

Herchanivska Polina – Doctor of Cultural Studies, Professor of the National University of «Kyiv-Mohyla Academy», Kyiv
<https://orcid.org/0000-0003-3647-6265>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285591>
nikipolly77@hotmail.com

Pavlovska Solomiia – Student of the Humanities Faculty of Charles University, Prague
<https://orcid.org/0000-0002-4473-6322>
solomia.pavlovska@gmail.com

The aim of this paper is to analyze youth cultures and their relationship to resistance processes in different sociocultural contexts, and to determine their role in the formation and expression of identity. *Research methodology.* The research methodology includes: a critical analysis of the main theories of resistance with a focus on their applicability to youth musical cultures; historical and cultural research method, which allows to identify the causes of youth deviant behavior through the prism of youth popular music; comparative analysis of contemporary youth musical genres and styles in the context of youth resistance. *Results.* The hypothesis is verified that resistance in youth cultures is aimed at changing the social order and is contextual in nature, evolving according to the changing social, economic and cultural context. Examined various forms of resistance in Western and non-Western youth music cultures in the context of different historical periods and identified the causes of deviant youth behavior. Special attention is paid to the complexities and contradictions accompanying each discussed aspect of resistance. It reveals not only active forms of protest, but also hidden mechanisms of youth resistance that permeate various aspects of youth life – from the choice of musical genres to lifestyles and cultural practices. *Novelty.* The novelty of the study lies in the conceptualization of the process of correlation of youth cultures with various forms of resistance, determined by historical and socio-cultural context. *The practical significance.* The study of resistance in youth music cultures is important for a deep understanding of contemporary society and its dynamics. This allows us to identify key trends and challenges faced by young people, as well as identify strategies for social change to create a more just and equitable society.

Key words: youth music culture, resistance, identity, feminist movement, cultural industry, digital technology.

The intensification of urbanization processes in the XX century, post-war economic growth and the accompanying consumer boom caused an active reaction among working-class youth to the socio-economic conditions of existence and determined its divergence as a form of resistance. This has led to the formation of youth subcultures as opposition to social, political and cultural norms. The study of this cultural phenomenon requires not only an understanding of contemporary musical genres and styles, but also the complex, contradictory aspects of resistance in the context of different musical youth cultures, which actualizes the problematics of this paper. The aim of the study is to analyze youth cultures and their correlation with resistance processes in different sociocultural contexts, and to determine their role in the formation and expression of identity.

Retrospective analysis of sociocultural comprehension of youth cultures. Just as youth culture has undergone stylistic and aesthetic transformations over time, the analytical tools that sociologists have used in attempts to interpret the social significance of youth culture have also changed. While early studies of youth resistance tended to focus on crime and delinquency, in the 20 th century the analytical vector took a new direction. The object of the study was youth cultures in the context of «resistance» paradigms.

The starting point for understanding resistance as a phenomenon related to the formation of group identity and cultural protest of youth was the work of Chicago School scholars (E. Burgess, R. Park), who laid the foundations of modern sociology of youth culture in the 1920–1930 s. Within the framework of the concept, the concept of «subculture» was introduced into the scientific turnover to denote the culture of a certain youth group, which, based on specific values and stereotypes, forms an immanent picture of the world, different from the generally accepted standards.

As an alternative to previous criminal theories, Chicago theorists proposed a number of sociological models that explain the behavior of deviant subcultures as a form of resistance to dominant norm-forming institutions (police, media, etc.). As Andy Bennett (2000) notes, «Deviance becomes a solution for those groups

who lack the socially prescribed 'means' to acquire material and cultural rewards but who, nevertheless, desire such rewards» [3; 16].

Sociological studies of youth subcultures have found their continuation in the works of scholars at the Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), founded in 1964 in Birmingham (UK) by Richard Hoggart. The focus of British scholars' analysis has shifted from the study of youth gangs to a reflection on cultural practices and styles. Teddy-boys, mods, rockers, skinheads, punks have been an integral part of everyday British social life since the 1950 s: «According to the CCCS, the deviant behavior of such youth cultures or 'subcultures' had to be understood as the collective reaction of youth themselves, or rather working-class youth, the point of origin for style-based youth cultures, to structural changes taking place in British post-war society» [3; 18].

In the context of this paradigm, Stuart Hall and Tony Jefferson [8] proposed the «resistant subculture» model, based on the notion that youth subcultures are formed as a way to express and resolve social contradictions and resist the dominance of the ruling class.

Two main approaches have been put forward to explain resistance through style: homology and polysemy. At the heart of homology is the notion of correspondence between an object of consumption (e.g., a motorcycle) and the values or issues it symbolizes (e. g., a motorcycle gang). Polysemy, on an opposite note, reflects the ability of objects or texts to generate more than one meaning. Both of these approaches have become important tools for analyzing the activities of subcultures and their role in resistance and social variability.

The CCCS approach was criticized on a number of issues: for its class-based interpretation of subcultural style and its underestimation of the influence of media on subcultural identity formation [20]; for ignoring local contexts [2]; and for its limited representation of gender in the field of cultural practices [11].

In addition, according to Sarah Thornton, the CCCS takes an overly simplistic view of resistance as a major driving factor in subculture activities. Thornton argues that this leads to underestimating the full range of motivations and strategies of participants in subcultures and ignoring other aspects of the social dynamics in which they are involved. Thornton offers a more flexible and multilayered understanding of subcultural phenomena that considers not only resistance but also other social factors such as the desire for self-expression, identity construction, and cultural capital formation.

Sarah Thornton introduces the concept of «subcultural capital»¹ [20], which significantly expands Pierre Bourdieu's concept of cultural capital [4]. While cultural capital, according to Bourdieu, is related to the accumulated knowledge and education that determines social status, subcultural capital focuses on features characteristic of certain subcultural groups or communities.

Subcultural capital is associated with specific youth cultures and subcultures, each of which has its own set of cultural codes and practices that distinguish them from the mainstream. It includes specific cultural knowledge, tastes and customs, music preferences, fashion styles and slang that are characteristic of certain subcultures or social groups. It is important for members of a subculture that these differences provide subcultural authenticity.

Thornton argues that subcultural capital is not determined solely by socioeconomic status. People from different social classes can accumulate subcultural capital through participation and involvement in subcultural communities. Since certain subcultures may have distinctive gender norms and practices, gender identities within subcultures may also influence subcultural capital. Thus, the concept of «subcultural capital» is contextual in nature.

All these factors have led to the emergence of new directions for analyzing the relationship between youth and resistance. The theoretical model of «lifestyle» [3], whose emergence was prompted by the formation of a new consumer-based society in the early 1950 s, has been proposed as an alternative to study youth cultures.

The introduction of new technologies into mass production after the Second World War made it possible to produce consumer goods in large quantities and cheaper. As a result, the attributes of the modern youth market emerged for the production and promotion of fashionable youth-oriented goods. Youth groups begin to develop their own style of dress, and forms of behavior.

The paradigmatic basis of the lifestyle model is the idea that status is a determining factor in society. Lifestyle is beginning to be seen as a way for people to join certain social groups through consumer practices, including the choice of goods and services.

Such a model allows market researchers to more accurately identify buyer segments and their preferences, giving importance to local contexts and regional characteristics that influence the interpretation and use of cultural goods. This makes the model more adaptable for analyzing contemporary market demands and consumer behavior.

Unlike subculture theory, which focuses on certain groups with common characteristics and stereotypes, the lifestyle model considers a wider range of factors, including not only social status, consumer practices, but also patterns of tastes in forms of popular entertainment such as music, cinema.

However, as Bennett notes [3], the model has its weaknesses, in particular: insufficient attention to structural and unequal aspects of social relations; limited analysis of the emotional and subjective aspects of cultural preferences. The emergence of the lifestyle model has led to decisive changes in the study of youth culture.

Thus, the history of theories of resistance in youth cultures reveals a complex picture of societal, economic, and cultural changes whose interactions shape and reshape the ways in which young people express their resistance. A historical overview of the concepts will help us to better understand the historical and socio-cultural context of the research subject and to evaluate the contribution of different theories to understanding resistance in youth music cultures.

Youth Resistance: Historical and Socio-Cultural Contexts. Bennett [3], examining the phenomenon of resistance through the prism of the theories of «means and aims»² of Robert Merton [12] and «deviation and conformity»³ of Howard Becker [1], points out the key causes of deviant behavior of young people. He notes, in particular, that deviance manifests itself when there is limited access to socially acceptable means of achieving goals. For example, in times of economic downturn, youths may engage in rioting and looting to obtain things that are unavailable due to limitations of funds.

Another cause of deviance and conformity in youth groups, according to Bennett, may be labeling, which stigmatizes the behavior of its members. As the scientist explains, the problem in this case is not in the behavior of subcultural groups, but in the social attitude to this phenomenon.

Let us analyze the causes of deviant behavior of youth through the prism of youth popular music. The study is based on the paradigm of contextualization of this phenomenon as a form of resistance.

The countercultural movement of the 1960 s. An important stage in the development of resistance theories was the counterculture period of the 1960 s, when youth movements such as hippies and anti-war activists opposed the dominant sociocultural norms as well as the military policies of the U.S. government.

By this time, American capitalism had reached new heights of economic growth, leading to higher living standards across the class structure, changing the direction of social policy toward urban modernization and renewal. Projects are being developed to demolish old urban neighborhoods, subsidizing the construction of middle-class suburban housing and highways.

Urban reconstruction and the relocation of poor families to suburban residential areas led to decentralization and the disintegration of traditional working-class communities, becoming determinants of counterculture formation. Countercultural movements such as the hippies were directed against modernization, rejecting materialism, consumer culture. This was an attempt by young people to bridge the gap between life in the new conditions and the former models of traditional working-class social life.

The most active stance against the intensification of modernization processes was taken by the proponents of popular revivalism, who sought to gain a foothold in the past by preserving traditional ways of life that had been destroyed in the name of progress and commercialization. As Ryan Moore notes, folk has become the most popular musical genre among intellectual and politically active youth [15]. Folk music appealed to young people because of its authenticity and its desire to express and uphold traditional values in culture.

Social solidarity was the main ideal of the folk scene. Hundreds of young people gathered in Washington Square Park and nearby coffeehouses to listen and to sing folk songs. Protests often took on the characteristics of theatrical performances, emphasizing the desire of young people for a free and independent lifestyle and a rejection of the commercialization of culture.

The countercultural movement reflected not only protest, but also the aspiration of young people to define themselves and find new ways of personal and social development. Through the rejection of outdated norms and the search for new musical genres, adherents of folk culture experimented with forms of self-expression. However, folk music was gradually absorbed and supplanted by psychedelic rock, which became not only a means of self-realization for creative youth, but also a platform for discussing social problems.

Emerging in close association with folk and pop music of the time, rock music irreversibly changed the trajectory of American youth music. Rock concerts created an environment in which participants were liberated from their normal daily lives. The new trend of popular music became internationally recognized: national versions of rock music appeared in almost all European countries, especially in Great Britain (Beatles, Rolling Stones, Pretty Things, Cream).

However, as Moore points out, contradictions were clearly visible within the countercultural movement [15]. On the one hand, young people opposed the existing order of things, and on the other hand, they idealized utopian images of the future based on the principles of freedom, equality and harmony.

The counterculture carried not only the potential for freedom and creativity, but also the risks of atomization, anarchy and self-destruction, commercialization of music and conflicts between rock bands and record companies, which became especially noticeable in the late 1960 s, when episodes of violence, drug overdoses and social unrest became more frequent.

Thus, the countercultural movement emerged as an opposition to the existing social, cultural and political attitudes determined by the modernization processes taking place in the post-war years in the United States and European countries. It was not only a protest against the dominant sociocultural paradigm: young people were creating their own cultural codes and systems. The music scene became an important platform for discussing social issues. Although counterculture was perceived as some form of youth resistance, it provoked heated discussions about the effectiveness of the countercultural movement.

Punk culture of the 1970 s. The punk movement continued the tradition of the counterculture as a youth response to social crises. Punk culture⁴ originated in the 1970 s in the United Kingdom during a period when the British economy began its downward spiral, leading to mass unemployment. As Ryan Moore notes, from the late 1960 s to 1975, there were over 1.5 million unemployed people in the country [13]. The search for scapegoats began. A wave of xenophobia, racism, sexism, and fascism swept across the country, causing a storm of protest especially among the country's colored population. In the summer of 1976, the most violent youth riot in modern history took place in Notting Hill, with more than 1,600 police officers fighting young black men [13].

Punks played an important role in the resistance of British youth to established orders and norms, becoming catalysts for discussions about the problems of society. Through irony and self-reflexive songs, lifestyles, rallies and acts of civil disobedience, they expressed their desire for freedom and forms of expression that did not conform to the standards of commercial culture.

In an attempt to unite black and white audiences, punks held concerts that drew audiences of thousands, especially in regions where there had recently been localized incidents of racist violence. The punk movement opened unprecedented opportunities for women's participation in cultural and public life. During this period, punk bands led by female musicians such as X-Ray Spex, Slits, Raincoats, and Adverts were actively forming.

Under the influence of the media, punk style and punk music became the focus of attention not only among British youth. The punk movement became particularly popular in North America. Thousands of young Americans dissatisfied with the economic and political order in the country were ready to accept the new sound and style.

Within the punk music formed a number of subcultures, one of the notable varieties of which became hardcore. Emerging from the suburban garages of California in the early 1980 s, hardcore merely imitated the «real» punks in its dress and demeanor, but reflected a very different spectrum of contradictions. According to Ryan Moore [13], hardcore was more nihilistic than British punk. Although its political ideology was aimed at opposing racism and sexism, its cultural practices were often misogynistic and homophobic. During the hardcore era, punk scenes remained exclusively the privilege of white males.

Thus, punk culture came to symbolize youthful protest against social, political, and cultural norms. It expressed its resistance through music, lyrics, lifestyle, and active forms of protest demonstrations such as protest concerts and anti-authoritarian actions. Despite outward appearances of homogeneity (in musical preferences, behavior, dress and lifestyle), the punk movement is a heterogeneous phenomenon in youth culture, comprising various sub-styles that were determined by the sociocultural context. The punk movement is a heterogeneous phenomenon of youth culture, including different sub-styles that have been determined by the socio-cultural context.

The youth subculture of the 1980 s and the feminist movement. Punk spawned a tradition of male bands; at the same time, it paved the way for the feminist movement. Female rock bands (especially hardcore rock bands) of the 1980 s represented a form of female resistance to male domination and sexualization.

Using the iconoclastic strategy of early female punks such as Poly Styrene (of X-Ray Spex), Chrissie Hynde, Laura Anderson, Grace Jones, and Lydia Lunch, they questioned male hegemony in rock. More and more female musicians (notably Georgia Hubley of Yo La Tengo or Kim Gordon of Sonic Youth) appear in integrated bands as instrumentalists. Women's groups begin to actively perform at festivals and concerts, create their own networks and communities, using performance as a means of expressing gender issues and resistance to patriarchal violence.

Joanne Gottlieb and Gayle Wald [6] highlighted a number of features of this period, most notably the undermining of traditional gender icons. These changes were brought about by a variety of factors, including feminist organizations that were focused on challenging social restrictions and norms that had historically prevented women from actively participating in rock culture.

Rejecting standards of conventional beauty, which had always been associated with sexuality, female performers incorporated elements such as tattered clothing, military-style boots, and brightly colored makeup into their image, and used provocative slogans on their clothing. The lyrics touched on sexism, patriarchy and sexual violence. The rock singers' music incorporated elements of punk, grunge, and alternative rock, creating a unique sonic identity that reflected their rebellious ethic to combat the discrimination women face in the music industry.

Through the language of confrontational rhetoric, female rockers expressed their protest using shouting as a strategy. It was a language of rebellion that empowered female public expression. Bands like Bikini Kill and Bratmobile became symbols of the feminist revolution in the punk scene. By expressing their

rage and protest through music, they encouraged women to resist gender stereotypes by moving away from standard male conventions and meanings.

Thus, in the 1980 s, the links between musical subculture and feminist politics become visible. The punk scene allowed female rockers to raise awareness of gender issues and overcome contradictions in the roles of women in rock music, and the emergence of MTV gave them a new space for self-expression.

Youth Resistance in the Post-Fordist Era (1990 s). The «post-Fordism» era is a time of fundamental changes in the organization of production and economic structure that emerged after the Fordist era, when mass production and consumption were the main driving forces of the economy. In contrast to the Fordist economy with its high degree of standardization, centralization and vertical integration of production, the post-Fordist (neoliberal) economy is characterized by deindustrialization, the rise of the service sector and the emergence of creative industries.

Emphasis is placed on the free market, minimal government intervention in the economy, privatization of state-owned enterprises, reduction of government spending and tax reforms. Free enterprise and individual initiative become key factors in economic development and social well-being.

Post-Fordism is associated with the increasing role of innovation and the emergence of a «creative class» capable of generating innovative ideas. The concept of «creative class» was introduced into scientific circulation by Richard Florida [5], who developed a theory according to which individuals with creative potential (in particular, scientists, engineers, architects, teachers, writers, artists, musicians) are crucial in the modern economy. Their economic function is to generate new ideas, technologies and new creative content.

In the 1990 s, the fusion of modern capitalism and the bohemian lifestyle resulted in the formation of a bourgeois bohemia («bobo»), which became the object of the cultural industry and public attention. Its ideals and lifestyle are commercialized and assimilated. Ryan Moore [14] argues that the binary opposition between culture and capitalism that emerged in the 1970 s was resolved, and culture became a key element of economic production.

The commercialization of the cultural industry has provoked a negative reaction from creative youth (as defined by Ryan Moore [14] – Generation X). Representatives of Generation X were significantly different from the youth of previous years. They sought to express their individuality and authenticity in a cultural industry that co-opted and commercialized their ideals. The media has created a stereotype of Generation X as a disillusioned and cynical group of young anti-materialists seeking authenticity, which has led to the stigmatization of its members' behavior and a conflict between creative youth and the media.

Youth protests took many forms, from singing and dancing to graffiti. Moore [14], in particular, describes an episode in which American rock musician, founder and leader of the rock band Nirvana Kurt Kobay and singer Kathleen Hanna created graffiti, painting revolutionary, feminist and pro-gay slogans on the streets of Olympia. The process of resistance often led to the need to resolve the dilemma between the desire of artists and musicians to spread their creativity and the fear of losing their independence and purity of ideals. Another important determinant of youth resistance in the 1990 s is gentrification⁵. Richard Lloyd [9], exploring the complex interrelationships between urban space, youth culture, and capital interests using the bohemian neighborhoods of Wicker Park (Chicago) as an example, points to the process of gentrification as one of the factors of youth resistance.

Wicker Park was formerly a haven for Latino immigrant industrialists who found themselves in financial distress in the 1980 s. The situation began to change in the 1990 s, when the neighborhood attracted the attention of bohemian artists, typically young, highly educated people, but with low incomes. Financial constraints forced them to seek residential and studio space in neighborhoods with affordable rents.

Wicker Park, by providing affordable housing, became a place for community self-expression which operated outside of accepted cultural norms. Artists creatively adapted industrial buildings (former factories and warehouses), using them as performance spaces and galleries. By 2001, the area had become the center of Chicago's culture and entertainment scene.

The symbolic and material resources of bohemian communities become objects of exploitation and capitalist appropriation. The influx of artists who transformed the urban landscape made these neighborhoods attractive to a more affluent clientele, leading to rising rents and the displacement of the very artists who helped develop the artistic life of the neighborhood.

Neighborhood gentrification sparked resistance from artists making attempts to reclaim urban space. Acts of resistance took different forms such as activism, community organizing, and cultural interventions to challenge dominant norms and preserve the character of their neighborhoods.

Thus, resistance in youth cultures in the post-Fordist era is a complex and multidimensional process that includes economic, social and cultural factors. This period is characterized not only by changes in the music industry and music distribution, but also by the evolution of youth culture itself, its integration into social structures and the formation of new forms of resistance and protest.

Youth culture in a digitalized society (early 21 st century). The 21 st century has become the era of digital technologies in the sphere of production, everyday life, social organization, politics, communication and culture. Digitalization processes are based on such elements as communication networks, big data technologies, algorithms and platforms. In this context, the image of a new generation of young, relatively wealthy consumers with a high level of digital literacy («millennials») is being formed.

The concept of «millennials» has been heavily criticized for its generalization, homonization of this demographic cohort, and for ignoring significant differences in the cultural, socioeconomic, and technological experiences of its members. In particular, Osgerby notes, «Any notion of a uniform generation of «millennial» consumers overlooked the complex differences and inequalities – in terms, for example, of class, gender, and ethnicity – that characterized young people's lives, both within and between societies» [17; 38].

The thesis that Millennials have higher levels of digital literacy than their predecessors is challenged, as is the notion of Millennials as a generation that is massively technologically literate. Bill Osgerby emphasizes, «While studies show that young people certainly use a wide range of digital technologies for education and entertainment, their degree of technical expertise is variable, and is significantly affected by issues such as gender, ethnicity, and class» [17; 45]. Heterogeneity among Millennials arises not only because of different levels of physical access to digital technology, but also because of different technical skills. Therefore, there are as many differences among Millennials as there are between generations. This leads to the emergence of new mechanisms of social inequality, determining the process of youth resistance.

Millennials, who grew up in the digital age, play a key role in today's media landscape. Capitalism and digital technologies have become an integral part of their daily lives and the way they consume media. Advertising plays a particularly important role in this dynamic. Thanks to the capabilities of digital platforms and data analytics, it is becoming increasingly targeted and personalized. This allows capitalist corporations to effectively use millennials as a potential audience for promoting their products and services.

Marketing, by shaping the desires, identity and consumer behavior of millennials, determines the emergence of certain norms and values in youth culture, and also strengthens the influence of capitalist structures in the media sphere. This factor often becomes a catalyst for contradictions between millennials and capitalist corporations.

With the development of digital technologies, various media formats are being combined to create new media products, which leads to an increase in the commercialization and capitalization of media, since it is actively used to create new markets and increase profits by involving the audience in the process of content creation. This contradicts the ideals of democratization based on the idea of equal access to media resources, and creates a precedent for youth protests. In addition, the processes of networking lead to the spread of practices of total surveillance and control, blurring the usual boundaries of the private and public, becoming a determinant of youth resistance.

Thus, youth, capitalism and digital technologies/media are intertwined in complex dynamics of consumption, communication and production. Capitalist interests shape media content and its distribution, including advertising aimed at youth. Increased corporate control over the media environment and online surveillance practices determine active resistance by young people.

Informal music practice in Hungary and Czechoslovakia (late 1960–1980 s). The picture of Euro-American youth resistance in the post-war period would be incomplete without examining this issue in the context of political realities in the countries of the former Warsaw Pact⁶. Using Hungary and Czechoslovakia as an example, we will examine the causes and tactics of youth resistance in the countries of the socialist camp in the 1960–1980 s, taking into account the asynchronicity and acontextuality of the formation of alternative cultural practices⁷.

After the Prague Spring (1968)⁸ a period of «normalization»⁹ began in Czechoslovakia. The new regime, although not a complete return to Stalinism, was far from liberal. It was a time of growing political repression, increased censorship and suppression of dissent. Punitive measures such as imprisonment, deprivation of employment, education, restrictions on housing, etc. were widely used against opponents of the regime. Czechoslovak citizens over the age of fifteen were obliged to carry an identification book containing an array of information about the person.

Economic and political changes in the country were reflected in the cultural policy of the state, one of the key vectors of which was aimed at control in the musical sphere. The reaction to the state's repressive policy was the emergence of unofficial musical practices, such as listening to radio broadcasts, exchanging LP records from abroad, and creating tape recordings. This helped young people form and maintain certain moods, and stimulated an alternative perception of music.

Trever Hagen and Tia De Nora [7], discussing different aspects of music culture during the socialist regime in Czechoslovakia and Hungary, note that Hungarian musicians had more freedom than their Czechoslovakian counterparts. However, in both countries there were creative restrictions imposed by official institutions on the

expression and dissemination of music. These included: a ban on access to Western music on political and ideological grounds; restrictions on the purchase of recordings; censorship of radio broadcasting; and persecution of musicians for making and distributing recordings that did not conform to the official government line.

Czechoslovakia and Hungary introduced licenses for musicians, issued by state institutions that served as a censorship mechanism. Examinations included testing knowledge not only of music but also of Marxism-Leninism, as well as checking lyrics and the appearance (e. g., hair length) of performers.

Limited access to foreign music albums stimulated an increased interest in radio broadcasting. At the time, a popular Hungarian program was «Teenager Party», broadcasting songs by the Beatles, Jimi Hendrix, Bee Gees, and Paul Simon. Radio broadcasting from abroad provided an opportunity for informal musical learning through imitation and modeling. Musicians imitated the music they heard and formed their own bands, notably bassist Milan Hlavsa formed the rock band Plastic People in Prague (1968). However, in 1976, the members of «Plastic People», as well as many other musicians of the underground scene, were arrested and accused by the communist regime of disturbing public order.

Attempts by both regimes' censors to restrict radio listening led to the development of alternative music distribution practices, such as samizdat and tape-sharing, which circumvented censorship and allowed music to be distributed directly between individuals, thus forming alternative distribution networks. Black markets were widely used to purchase music products.

Exposure to Western underground culture allowed young people to immerse themselves in alternative lifestyles. This led to the creation of a binary opposition between official society and unofficial life, and contributed to the formation of a new collective consciousness through musical experience.

The recontextualization of Western music as a form of resistance of youth subcultures to state control contributed to the formation of a new cultural identity of the society. Such a trend is characteristic of the entire socialist space. And while in the Western countries the key determinant of youth resistance in the 1970–1980 s was the socio-economic factor, in the Warsaw Bloc countries the political and ideological components prevailed.

Thus, the analysis has shown that resistance in youth cultures evolves in accordance with changing social, economic and cultural contexts. Resistance can take a variety of forms, but it is always oriented towards changing the social order.

Resistance in non-Western youth cultures

Of particular interest is the phenomenon of youth resistance in non-Western cultures on the margins of cultural and social structures. These cultures often struggle with the stereotyping and commercialization of their culture, resulting in the distortion and loss of the true essence of their resistance and identity. Consider how racial and ethnic stereotypes and inequalities influence forms of resistance and protest in youth cultures, and how they are used as a means of fighting for social justice and equity.

Hip-Hop as a means of resistance in America's post-industrial urban context. In the 1970 s, a major restructuring of the urban landscape of post-industrial New York City began as part of a strategy to develop and redevelop downtown business and tourist areas with the help of municipal and federal subsidies. The urban renewal project involved the mass relocation of economically vulnerable populations from various New York City neighborhoods to the South Bronx¹⁰. As Tricia Rose [18] notes, during this period, thirty percent of New York City's Latino households (for Puerto Ricans, the figure was forty percent) and twenty-five percent of black households lived at or below the poverty line.

The reforms exacerbated inequalities between the wealthy white-collar technocratic professional group that ran the city's financial and commercial life and the service sector, which was largely made up of African and Latino Americans who had the least social safety net. Transformational processes in American society have widened the gap not only between classes, but also between races. The post-industrial urban context, global economic and social changes (growth of telecommunication networks, economic competition, etc.) created the context in which such a cultural phenomenon as hip-hop was formed¹¹.

Hip-hop is a product of African American and Caribbean American diasporas attempting to overcome marginalization and oppression through cultural expression. It harmonizes authentic musical, spoken, visual, and dance forms with modernist tendencies. Emerging as a musical genre in the 1970 s in the poor neighborhoods of the Bronx in New York City as a result of social and technological changes in American society, hip-hop became a reflection of tensions and contradictions in the urban landscape.

Brian Longhurst and Danijela Bogdanovic [10] studying the categorization of hip-hop style, drew attention to the fact that attempts to link this sociocultural phenomenon to a particular racial identity oversimplify its nature and significance. In marginalized environments, with their economic decline, social exclusion and spatial separation, hip-hop has become a powerful means of expressing the protest of marginalized youth against dominant societal norms, commercialization and exploitation.

Youth, seeking to assert their cultural identity through various artistic practices such as graffiti art, DJing, rapping and breakdancing, challenged dominant narratives. By symbolically appropriating urban space, hip-hop transformed the street into an impromptu «open-air» youth center. Hip-hop street culture was perceived as black youth's resistance to institutional power, as a form of expressing their success through prism of racial identity.

Contextualizing hip-hop, it should be noted that this style has become a form of intercultural communication. By transcending racial boundaries and evolving through various regional and national scenes, hip-hop has become a global phenomenon reflecting the complexities of contemporary society. Using localization as a means to fight for social justice and equality, young people seek to maintain and strengthen their cultural autonomy and identity.

Hiplife as a form of Ghanaian Hip-Hop. Using Hiplife as an example, we will look at how hip-hop adapts to local conditions and needs. In the mid-1990 s, a new musical genre called Hiplife emerged in Ghana¹² amidst the political frustrations and economic changes of the 1980 s, representing a blending of African American hip-hop with local Ghanaian musical traditions. Hiplife became especially popular among urban youth through dance clubs, radio and television programs, clothing styles, and the distribution of cassettes, videos, CD s, and magazines. As Jess Weaver Shipley (2013) [19] notes, «One of the fascinating things about hiplife in Ghana is how, over the course of a few short years, it developed a locally specific musical aesthetic, while continuing to draw on the uneasy balance between rebellious spirit and commercial legitimacy that has come to characterize American hip hop» [19; 30].

Hiplife is a complex, contradictory cultural phenomenon. On the one hand, it represents a set of cultural codes through which African culture is shaped, emphasizing the interconnectedness of Ghanaian culture with global Black culture. The adoption of African American styles (including Afrobeat, American R&B, soul, reggae and dancehall) by Ghanaian youth audiences has become a means of self-expression in the context of racial identification, reflecting the pan-African consciousness of contemporary Ghanaian youth. The music of the American «black» diaspora became a symbol of freedom from colonial heritage for Ghanaian youth, as well as a form of resistance to Western cultural domination. The fusion of indigenous Ghanaian musical traditions with global genres demonstrates the process of hybridization occurring in contemporary music scenes around the world.

On the other hand, Hiplife has become a voice for the youth, a platform for discussing pressing issues in Ghanaian society related to self-identity: «The adoption of African American styles and popular music became, for them, a political and social critique of British colonial forms of cultural capital» [19; 31]. Appropriating the style of Western hip-hop, Hiplife translates it into local aesthetic terms, emphasizing its authenticity. The inclusion of traditional Ghanaian rhythms such as Kpanlogo, Ga Jamma, Adowa, Agbadza and Adaha give the music a distinct local flavor. These rhythms are often mixed with electronic ones, creating a unique soundscape.

The use of local instruments such as the dondo further enhances the authenticity of the sound. Song lyrics in local languages (Akan, Twi, Fantene) were drawn from proverbs, moral tales and traditional wisdom, reflecting a worldview deeply rooted in Ghanaian culture. This served as a vivid expression of Ghanaian identity, reflecting the dynamic cultural landscape of the country.

Through witty and often satirical lyrics, themes such as identity, social justice and globalization are addressed, while also critiquing traditional societal norms regarding gender dynamics, sexuality, the influence of foreign elements and moral values. The emergence of digital platforms and social media has democratized the production and distribution of music, giving marginalized voices a platform to resist dominant institutions while exposing them to global capitalist forces.

It should be noted, although Hiplife performers often use their music to critique social injustice and political corruption, their success in the commercial music industry blurs the line between resistance and commercialization. Furthermore, the dynamic interplay between local and global elements in the Ghanaian music scene raises the question of Hiplife authenticity.

Funk culture as a tool of youth resistance Brazilian favelas¹³. One of the key problem of Brazilian state policy after national independence (1822) was the formation of the nation and its identity. Unlike their continental neighbors, Brazilians did not seek to preserve the purity of European blood intermingling with the local population, and the massive influx of African slaves only increased the stratification of Brazilian society. Indians speaking different languages, whites, mestizos, mulattos, and quarterones¹⁴ make up the motley picture of this «tropical civilization».

The initial vector of Brazilian official policy was aimed at integrating (or rather assimilating) the colored population into the dominant culture¹⁵. The policy of unity of peoples, which prevailed throughout most of the 20 th century, was symbolized through various cultural practices, a key position among which was occupied by the samba¹⁶. Emerging from the Brazilian favelas, samba became a symbol of unity among people of all social strata and races. As George Yúdice notes, «Samba permeates everything and everyone, blending everything into one national identity» [21; 195].

In the 1980 and 1990 s, the idea of homogenization of Brazilian society was replaced by the recognition of its heterogeneity in the context of the growing political activity of marginalized layers of the population, which took place against the background of increasing social inequality and political instability in society. The myth of racial democracy itself was questioned.

The disintegration of Brazilian national identity has occurred both politically and culturally. Young people, especially those from the lower strata of society, are beginning to play a key role in changing Brazil's cultural landscape. Young favelados¹⁷ are abandoning traditional practices and perceptions, creating new forms of identity and expressing their resistance through cultural manifestations. The changing cultural scene reveals a breakdown of Brazilian national identity and a commitment to a consensus culture that used to symbolize social order and stability.

The penetration of transnational forms into the Brazilian cultural scene becomes a catalyst for the formation of funk culture as a tool of resistance and identity construction for Brazilian youth. Funk culture originated in the favelas of Rio de Janeiro in the 1970 s, when US cultural influence began to spread widely in the country, represented in music by such genres as funk, soul, and disco. Brazilian DJs brought in vinyl records of «black music», which was originally mostly funk.

Seeking to create their own identity outside of traditional notions of Brazilian national pride, *funqueiros*¹⁸ express their social and cultural ambitions through music and lyrics that address issues such as poverty, violence and police brutality, thus asserting their presence in Brazil's cultural landscape.

In the media interpretation, funk culture was initially perceived as immoral and dangerous to society, being associated with the negative aspects of slum life (violence, crime). George Yúdice [21] points out the gap between the media portrayal of favelados and *funkeiros* and their real life. He emphasizes that funk music is nothing but a form of cultural resistance for marginalized communities to assert their cultural identity.

In this context, *funqueiros*' resistance can be seen as a form of alienation from hegemonic cultural norms and values, which gives them the opportunity to form their own identity and cultural space free from external control and influence. Through music and dance, young people express their discontent with social inequality.

Funqueiros appropriate elements of popular culture and adapt them to their interests and objectives. They take over cultural artifacts and symbols, such as musical genres and fashion trends, giving them new meanings in the context of favela life. By turning creativity into a tool of resistance and self-expression, young people claim their right to participate in shaping cultural narratives. Funk parties and street performances become acts of resistance by marginalized youth. They take over public spaces as sites of cultural expression and community solidarity, using public spaces according to their own rules and conditions.

Complexities and contradictions of youth resistance in the context of Iranian popular music. We will discuss the complexities and contradictions involved in interpreting youth resistance of the East in the context of Iranian popular music. As Laudan Nooshin [16] notes, the interpretation of musical acts as «resistance» is determined by a multitude of factors, including political and cultural contexts, individual motivations, and media representations. Nooshin emphasizes the diversity of artistic expressions of resistance and its perception both domestically and internationally.

Western media descriptions of Iranian popular music often rely on an orientalist approach that exoticizes and romanticizes it as a form of «revolutionary» resistance against regime without considering the multidimensionality of Iranian society and the diverse motivations of the performers. However, it must be recognized that not all Iranian popular music is necessarily political, and attempts to place it solely in a political context oversimplify its cultural significance.

Iranian musicians can take different positions: some prioritize personal expression or commercial success, while others actively engage in political activism through their music. For some, resistance through representation in music is an expression of progressiveness and the struggle for freedom, for others it is a threat to traditional values.

The globalization of music production and consumption has led to increased cultural exchange between Iran and the rest of the world. However, this exchange is often mediated by political goals and commercial interests, which calls into question the authenticity and integrity of representations about resistance in Iranian popular music.

Resistance through the representation of non-Western youth cultures means not only the struggle for freedom and self-expression, but also the complexity of its perception and interpretation both inside and outside the respective society. In the context of Iran, where censorship and sociocultural restrictions are significant, music, videos, and other forms of cultural expression become a means to express individuality, protest, and the desire for freedom. Resistance can take many forms, including challenging traditional norms and values, openly expressing political beliefs, or even simply wanting to live life despite restrictions.

Thus, resistance in non-Western youth cultures is an important aspect of the study of musical cultures and sociocultural dynamics in a global context. Understanding forms of resistance and their interaction with global and local cultural processes allows us to better understand the diversity and complexity of contemporary non-Western youth cultures and their role in society.

Conclusions

The work reveals the problematics of cultural diversity of youth resistance forms, which represents one of the key aspects of analyzing modern society. Through the prism of musical cultures, the causes of deviation of modern youth are examined, as well as various forms of resistance in both Western and non-Western youth musical cultures. Not only active forms of protest are shown, but also hidden mechanisms of youth resistance: from the choice of musical genres to lifestyle and cultural practices.

The analysis confirmed the hypothesis that resistance in youth cultures is contextual and develops in response to changing social, economic, and cultural conditions.

The study of resistance in youth music cultures is essential for a deep understanding of contemporary society and its dynamics. It allows for the identification of key trends and challenges faced by youth (social, racial, gender) and the development of strategies for social change to create a more just and equitable society.

Notes

¹ Subcultural capital, as conceptualized by Sarah Thornton [20], extends Pierre Bourdieu's [4] notion of cultural capital to include specific cultural knowledge, tastes and practices associated with particular subcultures or social groups. This could be preferences in music, fashion styles, slang, internal knowledge of subcultural communities.

² Robert Merton's [12] «means and aims» theory is based on the paradigm that youth may resort to deviant behavior to achieve their goals when conventional social means become unavailable.

³ Howard Becker's [1] theory of «deviance and conformity» is based on the notion of labeling individuals or social groups, which can lead to their deviance.

⁴ Punk culture is a subculture that emerged in the late 1960 s and early 1970 s in the United Kingdom, United States, Canada and Australia. It consisted of various subgroups that differed in their approach, music and style of dress. Punks stood out for their flamboyant, defiant image: they dyed their hair bright, unnatural colors, slicked back Mohawks, wore ripped, worn jeans, heavy boots and leather jackets in the manner of motorcycle rockers. Their views were based on the principles of personal freedom and complete independence, nonconformism, the desire to rely only on themselves. Punks opposed any form of authoritarianism, paternalism and the establishment. It is believed that the first bands to play punk rock were the Ramones and Sex Pistol.

⁵ Gentrification is the process of changing the social composition and appearance of a particular neighborhood or urban area by attracting more affluent segments of the population.

⁶ Warsaw Bloc is a bloc of Warsaw Pact countries (1955–1991) on friendship, cooperation and mutual assistance, which fixed the bipolarity of the world for 36 years. Its troops suppressed uprisings in Budapest (1956) and Prague (1968). After the overthrow of communist regimes in the countries of Central and Eastern Europe, the Protocol on the complete termination of the Treaty was signed in Prague (01.07.1991).

⁷ It should be noted that while Hungary was undergoing liberalization processes in the late 1960–1980 s., Czechoslovakia began a period of «normalization» aimed at suppressing any liberal tendencies.

⁸ The Prague Spring (Czechoslovak Thaw) was a period of political liberalization in Czechoslovakia under Alexander Dubcek, marked by the abolition of censorship and increased freedom of speech and movement. The Prague Spring lasted just over seven months (1968) and ended with the occupation of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops and the repeal of almost all liberal reforms.

⁹ Normalization (Czechoslovak Stagnation) is the period (1968–1989) after the suppression of the Prague Spring. The goal of normalization was to restore the power of the Czechoslovak Communist Party and to strengthen control over the population.

¹⁰ The South Bronx is a New York City borough whose population is primarily Latino and African American.

¹¹ Hip-hop as a subculture emerged in the 1970 s, when rayon parties became increasingly popular in New York City, especially among African-American and Latino youth living in the Bronx. Hip-hop culture includes: 1) rhythmically rhymed speech (including street slang), chanted to a background beat or musical accompaniment; 2) DJing; 3) breakdancing (street dance); 4) graffiti art.

¹² Ghana (officially the Republic of Ghana) is a country in West Africa, a former British colony (until 1957), known as the Gold Coast. On March 6, 1957, Ghana was proclaimed an independent republic, with Kwame Nkrumah as its first president. In his domestic and foreign policies, Nkrumah followed the socialist countries and carried out reforms aimed at strengthening the public sector in the economy and freeing the country from economic dependence on the colonial powers. However, there was growing discontent in the country with his authoritarian style of governance, corruption, and the lack of tangible results of the reforms. In February 1966, Nkrumah was overthrown by a group of officers. This was followed by a series of successive military juntas and weak civilian governments. In 1990, the beginning of the transition to civilian rule was announced. In 1992, a new constitution was adopted, providing for a multi-party system, and the ban on political parties was lifted. By regional standards, Ghana is a country with stable economic development.

¹³ Favelas (Portuguese: favela) are slums in the cities of Brazil. The appearance of the first Brazilian favelas is associated with the abolition of slavery in the country (1888), when some of the freed slaves went in search of a better life to the then

capital of Brazil – Rio de Janeiro, while others settled in the state of Bahia (northeast of Brazil). In 1897, in Rio de Janeiro, on the hill of Morro da Favela, which is now called Morro da Providencia, the first settlement of former slaves appeared. Not having their own housing, they built houses from improvised materials. Subsequently, the growth of favelas in large cities of the country was facilitated by the mass migration of the rural population. And although favelas have formally existed in Brazil since the end of the 19th century, they were officially recognized by the state only in the late 1930s. Favelas lack developed infrastructure and are characterized by a high crime rate. The territorial and socio-cultural isolation of favelas turns them into a kind of enclave, developing according to its own laws. The ethnic and racial composition of Brazilian favelas is very diverse, the majority of them are Brazilians of African descent.

¹⁴ Mestizos (in Latin America) are the descendants of marriages between whites and Indians; mulattos are the descendants of marriages between whites and blacks; a quadroon (or quarteron) is a person one of whose ancestors in the third generation was black.

¹⁵ The cultural mosaic of Brazil consists of the traditions of the different peoples that make up the Brazilian nation. The dominant element in this conglomerate remains the culture of the first Portuguese settlers, their customs, language, religion (Catholicism). However, as a result of integration processes in society, Portuguese culture has gradually transformed in the chronotype: on the coast of Brazil, the influence of African culture is clearly visible (in particular, in Brazilian popular music, in rhythmic samba), and in the Amazon, traces of Indian culture are noticeable.

¹⁶ The history of samba goes back to the state of Bahia (Brazil). The dance gained worldwide fame thanks to the Brazilian carnivals that appeared in the 1920–1930s. Rio became the center of various samba styles. Its most authentic form is samba de roda, an improvised Afro-Brazilian dance from which the urban samba carioca originates.

¹⁷ Favelados – residents of favelas.

¹⁸ Funkeiros – performers of carioca in a funk style.

Bibliography

1. Becker Howard. *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York : Free, 1963.
2. Bennett Andy. Contemporary Dance Music and Club Cultures. In: *Cultures of Popular Music*. Buckingham–Philadelphia : Open University Press, 2001. P. 118–134.
3. Bennett Andy. The Sociology of Youth Culture. In: *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave, 2000. P. 11–33.
4. Bourdieu Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard University Press, 1984.
5. Florida Richard. *The Rise of the Creative Class*. New York : Basic Books, 2012.
6. Gottlieb Joanne, and Gayle Wald. Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution, and Women in Independent Rock. *Microphone Fiends. Youth Music. Youth Culture*, 1994. New York and London : Routledge. P. 250–275.
7. Hagen Trever, and Tia De Nora. From Listening to Distribution: Nonofficial Music Practices in Hungary and Czechoslovakia from the 1960s to the 1980s. In: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, 2011. P. 1–27.
8. Hall Stuart, and Tony Jefferson. *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain*. London : Routledge, 2006.
9. Lloyd Richard. The Neighborhood in Cultural Production: Material and Symbolic Resources in the New Bohemia. *City & Community*. 3 (4), 2004. P. 343–372.
10. Longhurst Brian, and Danijela Bogdanovic. 'Black music': genres and social constructions. In *Popular Music and Society*. Cambridge : Polity Press, 2014. P. 129–157.
11. McRobbie Angela. Post feminism and popular culture: Briget Jones and the new gender regime. In: A. McRobbie. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London : Sage, 2009. P. 11–23.
12. Merton Robert K. *Social Theory and Social Structure*. New York : The Free Press, 1968.
13. Moore Ryan. Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction. *The Communication Review*. 2004. 7/3. P. 305–327.
14. Moore Ryan. Young, gifted, and slack. In *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York and London : New York University Press, 2009. P. 114–155.
15. Moore Ryan. Break on Through: The Counterculture and the Climax of American Modernism. In: *Countercultures and Popular Music*. Sheila Whiteley and Jedediah Sklower ed. London : Routledge, 2016. P. 29–45.
16. Nooshin Laudan. Whose liberation? Iranian popular music and the fetishization of resistance. *Popular Communication*, 2017. 15 (3). P. 163–191.
17. Osgerby Bill. Millennials and the Media: Youth, Communication, and Consumption in the Early Twenty-First Century. In: *Youth Cultures and the Media: Global Perspectives*. Abingdon, Oxon, UK : Routledge, 2021. P. 29–51.
18. Rose Tricia. A Style Nobody can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop. In *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*. Andrew Ross, and Tricia Rose, eds. New York : Routledge, 1994. P. 71–85.
19. Shipley Jess Weaver. The Birth of Ghanaian Hiplife. In *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Erik, ed. Bloomington : Indiana University Press, 2013. P. 29–51.
20. Thornton Sarah. The Social Logic of Subcultural Capital. In: *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover : University Press of New England, 1996. P. 200–209.
21. Yúdice George. The Funkification of Rio. In *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*. Andrew Ross, and Tricia Rose, eds. New York : Routledge, 1994. P. 195–212.

УДК 316.723

МОЛОДІЖНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПАРАДИГМИ ОПОРУ (XX–XXI СТОЛІТТЯ)**Герчанівська Поліна Евальдівна** – доктор культурології, професор,
Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ**Павловська Соломія Ярославівна** – здобувачка бакалаврської програми «Ліберальні мистецтва
та гуманітарні науки», Гуманітарний факультет Карлова університету, Прага

Мета дослідження – проаналізувати наявні молодіжні культури та виявити їх кореляцію з процесами опору у різних соціокультурних контекстах, а також визначити їх роль у формуванні та вираженні ідентичності. *Методологія дослідження* включає: критичний аналіз основних теорій опору з акцентом на їхню застосовність до молодіжних музичних культур; історико-культурний метод дослідження виявлення причин девіантного поведінки молоді крізь призму молодіжної популярної музики; порівняльний аналіз сучасних молодіжних музичних жанрів та стилів у контексті молодіжного опору. *Результати*. Верифікована гіпотеза, що опір у молодіжних культурах спрямований на зміну громадського порядку і носить контекстуальний характер, еволюціонуючи відповідно до соціального, економічного і культурного контексту, що змінюється. Виявлено різні форми опору у західних та не західних молодіжних музичних культурах у контексті різних історичних періодів й з'ясовано причини девіантної поведінки молоді. Особлива увага приділена складностям і протиріччям, що супроводжують кожний обговорюваний аспект опору. Розкрито як активні форми протесту та приховані механізми опору молоді пронизують різні аспекти молодіжного життя – від вибору музичних жанрів до життя і культурних практик. *Новизна дослідження* полягає у концептуалізації процесу кореляції молодіжних культур із різними формами опору, детермінованих історичним та соціокультурним контекстом. *Практична значимість*. Дослідження опору у молодіжних музичних культурах має значення для глибокого осмислення сучасного суспільства та його динаміки, дозволяє виявити ключові тренди та виклики, з якими стикається молодь, а також визначити стратегії соціальної зміни для створення більш справедливого й рівноправного суспільства.

Ключові слова: молодіжна музична культура, опір, ідентичність, феміністський рух, культурна індустрія, цифрові технології.

Надійшла до редакції 15.09.2024 року

***Розділ XVI. РЕГІОНАЛЬНІ МУЗЕЇ В КОНТЕКСТІ
КОМУНІКАЦІЙНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ***

***Part XVI. REGIONAL MUSEUMS IN THE CONTEXT OF
COMMUNICATION MANAGEMENT***

УДК 379.4:57

РЕГІОНАЛЬНІ МУЗЕЇ В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАЦІЙНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Шпаковська Марина – здобувачка освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне.
<https://orcid.org/0009-0000-7711-6499>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285631>
shpakovskaya0504@gmail.com

Виткалов Володимир – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
volodumur_vitkalov@ukr.net

Здійснено аналіз музейних практик сучасної Дніпропетровщини, підкреслюючи роль цих інституцій як зберігачів історико-культурної спадщини. Незважаючи на діючі 132 музеї, в яких зберігається понад 900.000 культурних артефактів, Дніпровська обл. стикається з проблемами збереження власних музейних фондів, фінансовими обмеженнями та зменшенням кількості відвідувачів через зовнішні фактори. Комунікаційний менеджмент за таких умов стає ключовою стратегією, що інтегрує діджиталізацію, інноваційне управління людськими ресурсами та зв'язки з громадськістю для адаптації до інформаційного суспільства. Підкреслюється необхідність міждисциплінарного підходу, що поєднує історичний досвід із сучасними управлінськими та комунікаційними стратегіями для перетворення музеїв на динамічні культурні, освітні й туристичні центри. Розглядаються такі нагальні питання, як реставрація колекцій, фінансова підтримка та інноваційні методи комунікації. Йдеться про еволюцію музейної комунікації, що поєднує традиційні та сучасні стратегії, підкреслюється важливість залучення різноманітних аудиторій в умовах еволюції цифрових послуг.

Ключові слова: діджиталізація, Дніпропетровщина, відвідувачі, інноваційні виставки, комунікаційний менеджмент, культурна спадщина, культурні інституції, міждисциплінарний підхід у музеях, музейні практики, стале зростання, суспільна динаміка, фінансова підтримка.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Музей як соціокультурна установа постійно розширюється як кількісно, так і організаційно, змінюючи та поглиблюючи власні функції і напрями позиціонування у соціумі, поступово опановуючи нові обрії впливу на соціальне середовище. Однак становище музею, як соціокультурної інституції в Україні, та й кожному регіоні різне, зважаючи на культурний потенціал, ставлення до нього місцевого керівництва, активність і прагматичність діяльності його співробітників, традиції проведення вільного часу населенням та реноме закладу загалом. При цьому потрібно пам'ятати, що музейна мережа нині залишилася єдиною в галузі, заробітна плата співробітників якої є найнижчою, що не дає можливості на будь-які творчі експерименти, професійний менеджмент та маркетинг, залучення якісних фахівців тощо. У підтвердження наведемо достатньо переконливу статистику «популярності» музейної сфери в українському соціумі. За даними моніторингу МОН України, під час вступної кампанії у 2024-2025 н. р. на спеціальність 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» було подано лише 220 заяв, при цьому це переважно контрактна форма навчання. Тобто притоку фахівців у найближчому майбутньому годі сподіватися. Та й за технічним оснащенням у переважній більшості випадків в регіонах ці установи в нинішніх умовах також бажають докорінного покращення. Утім, актуальність цього дослідження зумовлена тією роллю, яку й надалі відіграють нинішні музеї як центри збереження історико-культурних цінностей, стикаючись із такими викликами як фінансові обмеження та ризики, пов'язані з повномасштабною війною, що впливають на кількість відвідувачів, й політикою діджиталізації, що успішно реалізується Україною. Крім того, підкреслюється необхідність міждисциплінарного підходу, що поєднує історичну експертизу з сучасними управлінськими та комунікаційними стратегіями, для перетворення музеїв на динамічні культурні, освітні і туристичні центри. Розглядаються нагальні питання, включаючи реставрацію колекцій і їх поповнення, фінансову підтримку та інноваційні методи комунікації, щоб забезпечити постійну актуальність і рейтинг музеїв у XXI столітті.

Огляд останніх публікацій. Окреслена проблематика не втрачає актуальності й нині і воєнний стан лише поглиблює її важливість у формуванні і мережі музейних закладів, і патріотизму, високої політичної культури та інших ідентифікаційних ознак особи чи організаційної структури в духовному просторі країни, поглиблених під впливом дії цих установ. Тим більше, що в нинішніх обставинах музеїв має виступати центром демонстрації іншого стану країни, її європоцентричних уподобань, національних характеристик, поглиблення культурної самоідентифікації населення. Цікава ця проблематика і широким використанням музеїв у практиці регіональної туристичної діяльності, культурних та креативних індустрій, що забезпечує зайнятість місцевого населення і на що спрямовується й Державна стратегія регіонального розвитку України. Тому й дослідницький інтерес постійно пульсує у музейному середовищі.

Найявне інформаційне підґрунтя цієї розвідки складають дві групи джерел, до першої з яких віднесемо теоретичні напрацювання стосовно сутності та розвитку згаданої інституції, її ролі в культурній інфраструктурі країни; тоді як до другої – практичний досвід організації цієї діяльності в регіональному вимірі. Серед праць, на матеріали яких спиралися автори, слід відзначити В. Бекетову [3], наукова розвідка якої виявляє сутність приватної ініціативи у регіональному її вимірі у музейній сфері. Цей ряд продовжує і її спільне дослідження з Н. Капустіною, спрямоване на виявлення культурного контексту діяльності музеїв регіону [8]; інформаційно насиченими є й збірка матеріалів наукової конференції, присвяченої ювілею Історичного музею ім. Д. Яворницького м. Дніпра, в якій виявляються здобутки та проблеми функціонування цієї установи в умовах своєї локації [4], та аналітична довідка, мета якої – з'ясування результатів співпраці музейних установ зі ЗМІ [9], у яких є чимало різноманітного матеріалу стосовно наявних в арсеналі працівників закладів форм роботи з аудиторією, зокрема й з'ясування ролі фестивальних заходів у просторі інноваційних проєктів чи просування відповідної інформації у соціум. Їх опрацювання дає підстави для проведення відповідних кореляційних замірів культурного ефекту фестивального руху в інших регіонах країни.

Цей же ряд продовжує й аналітичний матеріал із питань виявлення сучасного стану музейної комунікації в інформаційному просторі [10], а також критично осмислені підходи до музейних установ, подані у достатньо широкому контексті; додамо сюди й інформацію з проблем фінансування культурної сфери у час війни [1], за матеріалами яких помітні державні пріоритети в галузі у регіональному їх розрізі. Вказаний сегмент досвіду помітно розширює й інформація, втілена у регіональних Програмах розвитку культури (туризму) на конкретний історичний період, у яких чітко окреслено напрями майбутньої діяльності та її прогнозований результат, а також низка розпорядчих документів місцевої влади стосовно цих установ, у яких тією чи іншою мірою задіяна музейна мережа, тобто джерельній базі, в яких конкретизується організаційна регіональна політика [11], [12], позаяк залишаючись характерною рисою комплексу заходів, фінансованих обласними радами чи територіальними громадами, вони засвідчують еволюцію ціннісних орієнтацій місцевого населення, а також змін у стилі керівництва регіонів, усвідомлення ним важливості культурного сегмента у духовному формуванні соціуму тощо.

Сюди можна додати й окремі локальні наукові розвідки стосовно результатів діяльності конкретних музейних установ у сучасних умовах [13], [14], матеріал яких виявляє специфіку організації музейної практики, зважаючи на сучасні суспільно-політичні обставини та війну. І їх широке опрацювання й оприлюднення надасть можливість активніше поширювати регіональний досвід у практику діяльності музейних установ. Взято до уваги й матеріал, спрямований на з'ясування можливостей використання інокультурного досвіду збереження та популяризації культурної спадщини у вебінформаційному середовищі [2], використання якого розширить потенційні можливості установ у власному їх позиціонуванні.

Зважаючи на промислову специфіку Дніпропетровщини, широку і потужну культурну інфраструктуру та її значні можливості у залученні коштів різних суб'єктів господарювання до підтримки музейної мережі, використано й оригінальний матеріал із цього приводу [6], основні постулати якого можуть стати у нагоді для розширення власного культурного потенціалу конкретної установи в інших регіональних вимірах.

Корисним для практиків музейної сфери стало й дисертаційне дослідження Т. Горбула [7], авторський підхід якого спрямований на широке використання діджиталізації культурної спадщини в контексті сучасних суспільних трансформацій та війни. Ця робота має чимало критично опрацьованого дослідницького матеріалу, здатного принести певну користь практичним працівникам галузі, зокрема й у формі інформаційного протистояння, адже використання музею саме з цією метою могло б принести чимало користі й у формуванні відповідних ціннісних орієнтацій значній кількості населення. Наголосимо, що навіть та незначна кількість дисертаційних досліджень, що захищаються останнім часом стосовно музейної мережі, надають оригінальний матеріал для з'ясування низки

професійних питань: діджиталізації, розмаїття інокультурного досвіду та можливостей його використання в Україні, ролі музеїв у різних країнах Європи та світу тощо [7]. Інакше кажучи, заявлена проблематика є фактично невичерпною стосовно дослідницького інтересу і сучасне життя надає безліч нових суспільних викликів, на які мають відповідним чином реагувати фахівці-практики та теоретики-дослідники.

Метою розділу є комплексний аналіз музейних практик у Дніпровському регіоні, що дозволить зрозуміти виклики, з якими стикаються працівники цих інституцій у процесі здійснення ними щоденної роботи і на цій підставі розробити комплекс заходів, спрямованих на покращення ефективності дії наявної мережі. До провідних її завдань належить з'ясування сутності та результативності впровадження новітніх технологій у музейній регіональній практиці загалом.

1.1. Музей як соціокультурний феномен сучасності в регіональному вимірі

Вклад основного матеріалу дослідження. У контексті збереженої історико-культурної інфраструктури Дніпропетровщини музеї постають безцінними центрами історичного та культурного значення, слугуючи рекреаційними об'єктами, нерозривно пов'язаними з життям й внеском у його духовні параметри спадщини видатних історичних постатей. Функціонуючи як заклади концентрації культурного досвіду й історичної пам'яті, ці інституції задовольняють духовні потреби і втамовують жагу до знань, створюючи трансформаційне середовище, сприятливе для набуття нових знань та розширення пізнавальних обріїв відвідувачів. Це підтверджує й відповідна звітність, яку спробуємо інтерпретувати, виходячи з наявних викликів.

Станом на січень 2015 року, за даними Дніпропетровського державного управління статистики, в регіоні функціонувало 132 музеї різних видів та призначення. Переважно муніципальні (24) та державні (106), ці установи охоплюють широкий спектр фахових профілів із помітним акцентом на культурну діяльність (120). Відіграючи ключову роль у культурній практиці конкретної локації, ці структури слугують інструментами відображення та збереження духовної сутності регіону, охоплюючи такі аспекти як природа, історія, етнографія, культура і мистецтво. Більше того, регіональні особливості Дніпропетровської області передбачають наявність низки спеціалізованих музеїв, кожен з яких присвячений окремим напрямом чи видам діяльності, що охоплюють історичну, літературну, природничу, мистецьку, технічну та меморіальну сфери, найбільш характерні тому чи іншому району або територіальній громаді [3].

Музеї, що сприяють дослідженню історії та культури Дніпровського регіону, також демонструють своє розмаїття; серед них функціонують такі відомі нині заклади як Дніпровський національний історичний музей ім. Д. Яворницького та Дніпровський обласний краєзнавчий музей ім. В. Вернадського, форми роботи та позиціонування яких уже сформувалися й мають помітний практичний результат і розголос. Серед інших, заслуговують на увагу Дніпровський художній музей, Дніпродзержинський історичний музей, Криворізький міський краєзнавчий музей, Павлоградський історико-краєзнавчий музей, Нікопольський краєзнавчий музей, Васильківський краєзнавчий музей, Сурський краєзнавчий музей, Сурсько-Литовський музей художника Ф. Решетнікова, Межівський історико-краєзнавчий музей ім. П. Калнишевського, Комплексний музей історії Царичанського району, історико-краєзнавчий музей ім. О. Ковалю у Підгородньому Дніпропетровського району, Петриківський музей етнографії, побуту та народного мистецтва (створений у грудні 2010 р.), міський історичний музей ім. Ю. Пригожина, Орджонікідзевський історико-краєзнавчий музей ім. М. Забутько, Софіївський районний краєзнавчий музей, форми діяльності яких також є відомими широкому загалу і не потребують особливої реклами. Музей історії с. Чумаки Томаківського району також є частиною цієї розгалуженої мережі і загалом відповідає регіональній концепції формування мережі тотожних типів установ.

Його поява обумовлена загальноукраїнською тенденцією формування локальних музейних осередків, які б залишалися на повному організаційно-фінансовому утриманні територіальних громад та зберігали розмаїту інформацію про локальний культурний простір. І саме вони виконуватимуть надалі важливу функцію відтворення та підтримки культурної локалістики.

Крім того, в країні відомим є й Державний металургійний музей України, підпорядкований Міністерству промислової політики, розташований у приміщенні Інституту чорної металургії в Дніпрі, в якому концентрується унікальна інформація відомчого спрямування. Решта музеїв Дніпропетровщини, включаючи народні установи, що працюють на громадських засадах і розподілені між різними галузевими відомствами, акціонерними товариствами, підприємствами та навчальними закладами [8], тому й ефективність їх діяльності достатньо строката і цілком залежить від наявного фінансування та лідерів, здатних постійно підтримувати цю діяльність.

Їх історичні назви та, відповідно, форми роботи в нинішніх умовах певною мірою узгоджуються з напрямками державної культурної політики, регіональних органів влади, громадської думки, а відтак – і змінюють зміст власної практичної діяльності, відповідним чином реагуючи на сучасні виклики. Кориують вони свою діяльність й з військовим станом, що вносить безліч непередбачуваного у форми їх практичної діяльності.

Запровадження різноманітних форм власності в країні спричинило появу нової системи підпорядкування і музейних установ. У той же час, незважаючи на те, що музейні артефакти є державною власністю та входять до складу Музейного фонду України, більшість із них перебувають у комунальній власності територіальних громад – обласних, міських, районних чи сільських. Така форма власності негативно в переважній більшості впливає на збереження пам'яток, їх облік та можливості використання і в той же час спонукає музеї, особливо в сільській місцевості, часто державні, шукати власників, здатних надати їм організаційно-фінансову підтримку. Тому ці спонсори відіграють життєво важливу роль в утриманні музейного персоналу, нагляді за безпекою будівлі, її опаленням та освітленням, покращенні експозицій, веденні бухгалтерської документації та збереженні музейних предметів.

Таким чином, традиційне поняття «публічний музей» все частіше розглядається нині як архаїчне, особливо коли установа не має чіткого колективного власника і розташована у районному центрі, селі чи містечку. У таких випадках статус «народного музею» не може забезпечити сталого існування установі через відсутність відчутної матеріальної й організаційно-методичної підтримки.

Тож у Дніпропетровській області парадигма змінилася з 11 музеїв, що працюють на громадських засадах, на 11 комунальних закладів культури. При цьому кожен із цих закладів функціонує як незалежна юридична особа, підзвітна міським, районним або сільським радам (територіальним громадам). Очікується, що буде вжито заходів для вирішення проблеми фінансової підтримки цих музеїв.

Станом на сьогодні більшість музеїв в області належать до різних категорій, більшість з яких є комплексними структурами, що охоплюють краєзнавство, етнографію та природознавство. До решти категорій належать по два історичні, художні та природничі музеї, а також два музеї науково-технічного спрямування. Разом ці установи зберігають, досліджують і популяризують понад 900.000 оригінальних і самобутніх пам'яток природи, археології, етнографії, історії, техніки, культури і мистецтва регіонального, національного та світового значення вже навіть цим підтверджуючи високе реноме області у сучасній регіональній культурній практиці.

Щорічно музеї Дніпропетровської області відвідують майже 950.000 осіб, у т. ч. 400.000 студентів та представників учнівської молоді [8], підтверджуючи привабливість цієї структури для всіх соціально-демографічних верств населення. Перевішивши чимало власних проблем із практичної площини до теоретичної, тобто здійснивши відповідний науковий пошук та сформувавши на його підставі висновки, музейні працівники регіону виявили чимало цікавих тенденцій.

У результаті вивчення та аналізу діяльності музеїв Дніпропетровської області визначено декілька нагальних і важливих питань, що визначатимуть майбутню траєкторію розвитку музейної галузі, уточнюючи роль цих структур у культурному просторі. Серед них ключовими пріоритетами є необхідність зміцнення та розвитку матеріально-технічної інфраструктури, впровадження комп'ютерних технологій для комплексного управління колекціями, популяризація музеїв серед широкої аудиторії та підвищення загальної операційної ефективності. Особлива увага приділяється вдосконаленню системи охорони та збереження музейної спадщини, впровадженню інноваційних маркетингових стратегій та прийняттю нових управлінських рішень й підходів у галузі. Крім того, значна увага приділяється вирішенню проблеми гострої нестачі кваліфікованих кадрів за допомогою системи «регіонального» замовлення та розширенню регіональної музейної мережі. Ця ініціатива передбачає створення музеїв різного профілю, покликаних відображати багатство й різноманітність природного середовища, а також унікальну історичну й культурну спадщину, промислові досягнення, наукові здобутки та людський потенціал регіону. Важливим аспектом цього бачення є посилення видавничої діяльності для поширення унікальних історичних джерел, що зберігаються в регіональних музеях, просвітницького сегменту тощо. Це певною мірою покращить й розширення комунікації з іншими аналогічними установами. Крім того, пропонується створення спеціалізованого веб-сайту «Музеї Дніпропетровщини», який би позиціонував ці мережі в культурному просторі, стимулюючи й інтерес до регіону, а також періодичного часопису, на сторінках якого б оприлюднювалися фахові питання та шляхи їх розв'язання для поглиблення роботи галузі, який би слугував специфічним методичним порадиником практичним працівникам. Подібні речі чимало років використовуються у регіонах.

Нагальна проблема збереження та відновлення музейних колекцій в Україні і на Дніпропетровщині зокрема, зумовлює необхідність розвитку її реставраційної бази. Адже понад 40% від загальної кількості музейних предметів в області потребують негайної реставрації. Брак коштів на придбання нових експонатів призводить до втрати цінних артефактів, які потрапляють до приватних колекцій та за межі країни. Чимало музеїв регіону стикаються з необхідністю проведення масштабних ремонтів, реконструкцій та створення нових експозицій, що охоплюють різні хронологічні періоди та тематичні напрями. Серед конкретних прикладів – ремонт другого поверху музею «Літературне Придніпров'я», реставрація будинку О. Блаватської та її родини, ремонт 8 зали Історичного музею, ремонт приміщень та створення нових експозицій у Дніпровському художньому музеї, Криворізькому, Нікопольському та Павлоградському історико-красознавчих музеях. Крім того, розглядається пропозиція щодо створення музею, присвяченого мистецькій колекції, зібраній під час щорічного фестивалю «Мамай-фест», під потенційною назвою «Мамай у Дніпродзержинську». Ці артефакти, як відомо, були найбільш поширеними в регіоні від часу їх виникнення у XVII столітті і тому потребують відповідного дослідження та популяризації. Загалом окреслені ініціативи спрямовані на вирішення багатогранних викликів та просування музеїв регіону до більш динамічного й впливового їх майбутнього [12].

На думку Н. Капустіної та В. Бекетової [8], наведені вище виклики підкреслюють необхідність реалізації комплексного об'єму заходів, спрямованих на розвиток музейної галузі Дніпропетровщини, що відповідає сучасному етапу розвитку країни. Їх метою є створення сприятливих умов для ефективної діяльності музеїв Дніпровського регіону, підтримка маркетингових та інноваційних ініціатив у музейному секторі задля посилення їхнього впливу на суспільне середовище. Запропоновані заходи передбачають розширення регіональної музейної мережі за рахунок створення нових та різноманітних музеїв, спрямованих на підвищення ефективності їхньої діяльності в сучасних умовах.

Успішне вирішення цих завдань, реалізованих за значної фінансової підтримки та поліпшення кадрового сегмента з часом має поступово перетворити музейну галузь регіону на сучасну, добре розвинену й технічно забезпечену мережу міждисциплінарних музеїв, здатних поглибити й туристичну привабливість регіону, а відтак – і допомогти їх фінансовій незалежності. У цих установах будуть розміщені великі та безцінні колекції оригінальних і самобутніх історичних й культурних артефактів регіону, які ретельно зберігатимуться й охоронятимуться й досліджуватимуться. Завдяки потужній сучасній фізичній інфраструктурі, комп'ютеризованій підтримці та висококваліфікованому згодом персоналу, музеї регіону готові перетворитися на справжні центри культури, науки, освіти та туризму. Та й релаксаційний сегмент також має посісти помітне місце. Їх ключова роль не обмежуватиметься лише збереженням регіональної історії та культури, а сприятиме глибшому розумінню Дніпропетровщини не лише як промислового, а й культурного центру, поширенню знань про маловідомі грані цього регіону, а також розвитку освіти, моральних цінностей та естетичних почуттів серед місцевого населення [8].

Фінансовий аспект є невід'ємним і важливим напрямом музейної діяльності в Дніпропетровській області. Ефективна робота музеїв значною мірою залежить від фінансової підтримки, а забезпечення сталого й адекватного фінансування стало постійним викликом. Стратегічне планування, залучення громадськості та адвокаційні зусилля необхідні для того, щоб підкреслити значний культурний внесок, який музеї роблять у розвиток регіону. Вирішення питання фінансування є вкрай важливим для забезпечення подальшої сталості та доступності цих культурних інституцій для широкого загалу, що дозволить їм виконувати свою ключову роль у збереженні та популяризації унікальної спадщини регіону. Програма розвитку культури на 2017-2025 рр., затверджена Дніпропетровською обласною радою, визначає розвиток й підтримку музейної справи як пріоритетний напрям у загальній Програмі розвитку культури області. Розподіл коштів за цією Програмою дає належне уявлення як про історичні виклики, так і позитивні зрушення у підтримці музейної справи.

До прикладу, у 2017-2021 роках у рамках цільової Програми розвитку культури на організацію сучасних виставок, театральних та музичних інтерактивних музейних експозицій для цільових аудиторій виділено 560 тис. грн. Із них 160 тис. грн. – на підтримку музейної справи. Слід зазначити, що структура джерел фінансування музейної справи передбачала 160 тис. грн. з обласного бюджету та 400 тис. грн. з інших джерел. На жаль, такий підхід відображає історичну тенденцію, коли навіть у рамках парадигми культурної сфери фінансування музеїв не було пріоритетом для місцевої влади [11]. Не було воно пріоритетом і для галузі культури загалом.

Прикметно, що в аналогічній програмі на 2021-2025 роки Дніпропетровська обласна рада виділила вже значно більшу суму – 3,88 млн. грн., з яких 2,98 млн. грн. – з обласного бюджету та 0,9

млн. грн. з інших джерел надходжень. Отже, загальне збільшення фінансування з обласного бюджету є позитивною тенденцією, що свідчить про зростаюче усвідомлення важливості культурного сектору, й музейного зокрема в регіональній практиці.

Незважаючи на існуючі проблеми, збільшення фінансування в останній Програмі обласної ради відкриває більш перспективні можливості для підтримки та розвитку музеїв у Дніпропетровській області, зокрема й у кадровому її аспекті (регіональне замовлення при вступі до ЗВО, підвищення кваліфікації працюючих тощо). А постійні зусилля щодо пріоритетності фінансування музеїв в обласному бюджеті матимуть вирішальне значення для забезпечення довгострокової життєздатності та зростання культурних інституцій [11], [12].

У той же час музеї Дніпропетровської області стикаються зі значними проблемами, особливо помітними під час війни, психологічним станом населення, що характеризується незначною кількістю відвідувачів і їх пасивністю. Ця проблема є комплексною і на неї впливають такі фактори як обмежена інформованість громадськості, застарілі промоційні стратегії або ж їхня відсутність узагалі, стимулювання працюючих фахівців. Тому враховуючи особливу роль ЗМІ у висвітленні поточних подій, невисоку вартість цих послуг, музейні працівники повинні не лише визначати ідентичність історичних пам'яток, а й підкреслювати їхню актуальність та значущість, поширюючи цю думку серед реальної та потенційної аудиторії. Слід докласти зусиль для інтеграції музейних артефактів у сучасну тематику, що спостерігається в різних музеях регіону. Та й європейський досвід це підтверджує також. І в цьому плані локальні соціологічні дослідження також стають у нагоді, позаяк розширюють інформаційний простір новою інформацією.

Так, результати соціологічного опитування, проведеного співробітниками Дніпровського історичного музею ім. Д. Яворницького у Дніпрі, дали змогу зробити цікаві висновки. Згідно з ними, 50% респондентів не мають достатньої інформації про музейні заходи, 25% взагалі не знають про діяльність музею, а 10% не знають навіть про існування такого музею в місті, надаючи перевагу альтернативним варіантам проведення дозвілля – кінотеатрам та нічним клубам. Наголосимо, що подібна інформація стосовно пасивності населення у ставленні його до наданих установами культури послуг тотожна і в інших регіонах країни, що свідчить про те, що співробітники установ культури фактично не використовують інформаційні технології для розширення уявлення про їх потенціал.

Тому незважаючи на налагодження тісних зв'язків із п'ятьма регіональними телеканалами, співробітники музею урізноманітнили формати спілкування з журналістами, долучаючись до «прямих ефірів», інтерв'ю та участі в різноманітних програмах, орієнтованих на різні аудиторії. Аналіз ситуації на цьому прикладі свідчить про необхідність більш ефективного використання медіа для підвищення обізнаності мешканців міста, що потенційно потребує зусиль удвічі-втричі більшої результативності. У свою чергу, це дає підстави стверджувати, що багатьом музеям може знадобитися ініціювати такі медіа-орієнтовані ініціативи фактично з нуля [9]. Регіональні локації, до прикладу, Рівненщини це також підтверджують.

Незважаючи на постійні виклики, спричинені війною, музеї Дніпропетровської області продовжують активно функціонувати, демонструючи неабияку стійкість перед несприятливими умовами. Однак ці культурні інституції залишаються непохитними у своєму прагненні зберігати, примножувати та популяризувати багату історичну й культурну спадщину регіону, визнаючи важливість підтримки почуття спадкоємності та ідентичності у складні часи. Примітно, що українські музеї ставлять рекорди навіть в умовах війни, що триває. Для прикладу Музей «Машини часу» в Дніпрі під керівництвом директора М. Пруднікова нещодавно здійснив надзвичайний захід у рамках виняткової виставки «ХВЗ для нового покоління», присвяченої 100-річчю Харківського велосипедного заводу. Під час цієї виставки музей встановив черговий рекорд України, перевізши на велосипеді чотири мішки картоплі з Харківського велосипедного заводу «Україна». Ця подія не лише висвітлила славу історію велосипедів ХВЗ, а й продемонструвала інноваційний та динамічний дух музею, засвідчивши його здатність адаптуватися до нових складних обставин [14].

У період воєнного стану та комендантської години фахівці Національного історичного музею ім. Д. Яворницького у Дніпрі успішно провели традиційну «Ніч музеїв». Незважаючи на введені обмеження, співробітники музею доклали чимало зусиль, евакуювавши всі його експонати. Водночас вони креативно курували дві виставки, що відрізнялися від традиційних музейних експозицій. Перша виставка під назвою «Історія України: Основи», творчо використала артефакти з особистих колекцій співробітників музею, створивши за допомогою цих об'єктів особливий наратив історії України. На другій виставці були представлені вже артефакти із зони бойових дій, щедро надані саперами та Збройними силами України, які займаються розмінуванням й фортифікаційними роботами в Харківській, Дніпропетровській областях та Донбасі.

Незважаючи на постійно змінюваний графік роботи, в Національному історичному музеї ім. Д. Яворницького в рамках «Ночі музеїв» відбулися різноманітні заходи. На відвідувачів чекав невеличкий ярмарок хенд-мейду, майстер-класи зі створення фетрових брошок із «бавовни», а також цікаві конкурси, серед яких конкурс дитячого малюнку на тему історії України та конкурс реконструйованих історичних костюмів. Захід перетворився на свято творчості та історичної пошани, кульмінацією якого став рок-концерт гурту «Кімната Гретхен» на музейній площі.

Цей музичний виступ підкреслив культурну ініціативу Дніпра навіть у складні часи. Варто зазначити, що під гаслом «Дніпро. Стійкість та єдність» кілька музеїв об'єдналися для проведення заходу, підкреслюючи колективну силу та єдність культурних інституцій міста, їх здатність швидко та ефективно реагувати на суспільні виклики [13]. Однак і пошук нових технологій залишається на часі, що є предметом особливої уваги співробітників.

1.2. Комунікаційний менеджмент як засіб підвищення ефективності роботи установи

Пошук нових форм організації музейної практики, спрямованих на відвідувачів, підтримку ідеї високого реноме закладів у соціумі, стимулює співробітників цих установ шукати засоби, які б максимально відповідали ситуації. У контексті комунікаційного менеджменту, як одного з ефективних напрямів діяльності сучасних музеїв Дніпропетровщини, слід зазначити, що це складна і багатогранна дисципліна (чи принцип підходу до організації суспільної практики), що охоплює кілька ключових сфер, які окреслюють її широту та технологію застосування. Розуміння цих сфер має вирішальне значення для усвідомлення того як комунікаційний менеджмент «працює» в музеях, особливо з огляду на специфічні виклики та можливості, притаманні цим інституціям.

По-перше, менеджмент у музеях сприймається як процес, що включає стратегічне і цілеспрямоване управління ресурсами за допомогою таких управлінських функцій як планування, організація, мотивація і контроль. Така перспектива підкреслює динамічну і безперервну взаємодію між різними видами управлінської діяльності та загальними цілями музею. По-друге, менеджмент розглядається як цілісна система управління, що сприяє ефективному розподілу управлінських завдань усередині установи. Він передбачає консолідацію зусиль усіх учасників для досягнення цілей і планів організації. Цей підхід підкреслює структурований та системний характер менеджменту, наголошуючи на гармонійній співпраці різних компонентів у реалізації загальних цілей музею. По-третє, менеджмент розглядається як резервуар потенціалу, який уособлює команда спеціально підготовлених осіб (менеджерів). Завдяки своїм компетенціям та ефективній командній роботі ця група може швидко реагувати на динаміку ринку та впливи зовнішнього середовища, адаптуючи організацію до нових умов роботи. Цей аспект менеджменту підкреслює значення людського капіталу в музеях, наголошуючи на важливості навичок, знань і командної організації в орієнтуванні в складному і часто мінливому середовищі музейної діяльності.

Поширеною є також концепція, згідно з якою менеджмент розглядається як мистецтво (тобто технологія) управління, що дозволяє організації вижити, а згодом і мати помітний рейтинг у своїй галузі. Ця точка зору поєднує наукові та організаційно-творчі, креативні аспекти управлінської практики, визнаючи, що успішний менеджмент у музеях часто вимагає поєднання аналітичного мислення та нетрадиційного вирішення наявних проблем, творчого підходу до організації будь-яких заходів. Інакше кажучи, запровадження вище наведених технологій передбачає, перш за все, зміну мислення працюючих, що в українських реаліях досягти достатньо складно. Це і є причиною того, що чимало якісних пропозицій чи технологій, що успішно реалізуються в світі, не можна фактично запровадити в українських практичних реаліях. Відтак мають бути напрацьовані власні методики впливу на реальну аудиторію, що відповідатимуть ментальності чи принципам організації вітчизняної управлінської системи.

Оминаючи детальний огляд сутності дефініцій поняття «менеджмент», наявний у фаховій літературі, наголосимо, що, до прикладу, В. Дергачова, К. Кузнецов, З. Григорова визначають менеджмент як раціональний підхід до нагляду за підприємствами, що зосереджується на прибутковості та передбачає наглядову діяльність, яка використовує специфічні форми організації праці й контрактні відносини між працею і капіталом. У контексті музеїв управлінські навички та вміння застосовуються для використання об'єктивних законів і закономірностей певної наукової галузі для досягнення цілей розвитку та забезпечення найбільш ресурсоефективного функціонування [16]. При цьому важливо розрізняти поняття «менеджмент» і «адміністрування», оскільки ці терміни часто використовуються як взаємозамінні (синоніми). У той час як менеджмент, зазвичай, зосереджується на організаціях у ринковому середовищі з метою забезпечення економічної ефективності, сучасний менеджмент адаптується до мінливого зовнішнього середовища, наголошуючи на постійному дослідженні ринку, всебічному аналізі інформації та включенні соціологічних і психологічних підходів. Музеї, як унікальні установи культури, створюють виклики для стандартизації та оцінки потенціалу через свою унікальність і

внутрішню цінність експонатів. Музейний менеджмент, як спеціалізована галузь керівництва, вимагає від працівника знань з історії, мистецтва та археології у поєднанні з сучасними управлінськими навичками. Українські музеї, що охоплюють різні спеціалізації, зазнають значних трансформацій, зумовлених суспільними змінами та технологічним прогресом. Утім, цифрова ера вимагає балансу між традиційними функціями та новими технологіями для залучення різноманітної аудиторії.

Серед ключових викликів – переоцінка музейної ідентичності, інтеграція комунікаційних технологій (діджиталізація, інноваційне управління персоналом та PR-технології), а також постійне реагування на мінливі вподобання реальної аудиторії. Трансформація українських музеїв, активне запозичення ними інокультурного досвіду у практиці роботи з різноманітною публікою, адаптація його до нових соціально-економічних умов, наголосимо ще раз, передбачає модернізацію музейних практик та визнання зростаючого значення музеїв у сучасному суспільстві й культурі загалом.

Дослідники пропонують відповідні теоретичні засади, наголошуючи на міждисциплінарних підходах та невід’ємній ролі масових комунікацій. Цей розвиток, що активно обговорюється від початку XIX століття, вимагає повного ребрендингу музейного сектору, вирішення таких проблем як неефективний менеджмент, тобто кадрові проблеми, недостатнє фінансування та регуляторні суспільні виклики. Трансформація українських музеїв, що триває, є відповіддю не лише на культурні імперативи, а й на суспільні запити. Використання цифрових технологій, інноваційного менеджменту та ефективної комунікації є важливими для того, щоб музеї залишалися актуальними інституціями, слугуючи не лише сховищами, тобто місцями концентрації пам’яток, але й центрами освіти, наукової діяльності, культурної інформації та інновацій у XXI столітті [5], здатними якісно позиціонувати регіон чи країну загалом.

Еволюція музейної комунікації як у світі, так і в Україні зокрема відображає її адаптивність до мінливої динаміки інформаційного суспільства. До прикладу, такий захід як «Ніч музеїв» є свідченням успішної музейної комунікації, що сприяє підвищенню іміджу, популярності та рекламної ефективності музею [13]. З ростом популярності цієї події у світі до неї долучаються не лише музеї, а й інші заклади культури та освіти, пропонуючи різноманітні заходи, презентації та перформанси [15], зважаючи на потреби публіки. Іншим вдалим прикладом, комунікаційного менеджменту при здійсненні власної діяльності може слугувати Музей «Творення української нації» в Києві, який вирізняється тим, що поєднує історію із сучасними технологіями, забезпечуючи лаконічну, але всеохоплюючу історичну мандрівку. Це ілюструє еволюцію музейної комунікації, що поєднує традиційні та інноваційні методи з метою більшого залучення відвідувачів та формування в їх суспільній свідомості відповідних духовних наративів [17].

У сучасному контексті музейна комунікація відіграє майже фундаментальну роль як дослідницька, культурна та освітня інституція. Ця роль, визнана Законом України «Про музеї та музейну справу», передбачає активне залучення громадян до національної і світової культурної спадщини, визнання її ролі у формуванні високої політичної культури, громадянської позиції.

Нещодавні дослідження наголошують на інтеграції інформаційних технологій у музейну діяльність, демонструючи як музеї адаптуються до стандартів цифрової епохи і її постійну трансформацію [18]. Традиційні форми, серед яких виставки, освітні програми та публікації, перетворюються на нові методи розширення впливу культурних інституцій на громадськість. Музейна комунікація включає як пряму, так і непряму взаємодію з відвідувачами. Пряма (безпосередня) комунікація відбувається в межах музейного простору, зосереджуючись на виставках та інших формах традиційної взаємодії. Виставки, які вважаються дуже ефективними, передають повідомлення в теорії соціальних комунікацій, підкреслюючи важливість багатих, науково атрибутованих колекцій. Тоді як опосередкована музейна комунікація поширює можливість інтерпретації об’єктів через різні канали інформації, включаючи медіа та інформаційні технології. Адже Інтернет став невід’ємною частиною буття сучасної людини, уможливаючи ширшу комунікацію, знайомлячи її з культурними досягненнями та інтегруючи національні музеї у світову спільноту, примножуючи таким чином загальний культурний потенціал країни.

Віртуальні музеї, 3D-технології та інтерактивні проєкції збагатили музейну комунікацію, пропонуючи нові способи залучення відвідувачів. Соціальні медіа-платформи, QR-коди та персоналізовані методи комунікації – це ті сучасні ефективні стратегії, що акцентують увагу на залученні нової аудиторії [10], її подальше включення у різні грані функціонування музею, змінюючи згодом і спектр пропозицій установи. При цьому потрібно пам’ятати, що створення відділів маркетингу чи інноваційних технологій замість традиційних науково-дослідного чи реставраційного, лише шкодитиме справі, не даватиме можливості підтримувати належний стан наявних культурних пам’яток. Утім, музейна комунікація Дніпропетровщини поєднує традиційні та сучасні стратегії,

визнаючи динамічний характер залучення аудиторії до музейної діяльності в цифрову епоху. Залучення молодшої аудиторії, використання соціальних мереж, персоналізована комунікація, диверсифікація діяльності, впровадження інноваційних методів і прийомів, співтворчість та стратегічне планування тощо сприяють ефективному управлінню комунікацією. Інтегруючи ці та інші аналогічні стратегії у власну практичну діяльність, регіональні музеї зможуть покращити свою комунікацію, залучаючи різноманітну аудиторію в цифровому ландшафті, що постійно розвивається.

Висновки. Дослідження музейних практик у Дніпровському регіоні, що охоплює як поточний стан наявних колекцій, так і роль комунікаційного менеджменту, розкриває динамічну взаємодію між збереженням історичної спадщини, культурною взаємодією та сучасними викликами. У регіоні налічується 132 музеї, в яких зберігається величезна кількість культурних, історичних та мистецьких скарбів, що приваблюють численних відвідувачів щороку. У той же час, незважаючи на їхнє збагачуюче розмаїття, ці інституції стикаються з помітними викликами, особливо у збереженні та реставрації колекцій, а також із фінансовими обмеженнями, що перешкоджають придбанню нових та утриманню наявних фондів й активного їх використання у власній практиці. Обмежене фінансування з боку регіональних органів влади у поєднанні зі зменшенням кількості відвідувачів у зв'язку з воєнними діями, міграційними чинниками, а, почасти, й невисокою кваліфікацією співробітників, вимагає ефективних рекламних стратегій, розробки чітких критеріїв оцінки діяльності наявних фахівців та беззастережного їх дотримання і посиленого залучення громадськості. Сюди можна додати й відсутність ефективної системи підвищення кваліфікації співробітників, її регулярності та контролю за організацією, а також широких міжрегіональних та міжнародних контактів, їх важливості врахування в системі атестації фахівців. Це стимулюватиме й перегляд ролі музею у соціумі.

Комунікаційний менеджмент у музеях набуває стратегічної ваги, акцентуючи увагу на управлінні ресурсами, людським капіталом, організаційною структурою та поєднанням творчих і аналітичних лідерських навичок. Цифрова епоха ставить перед музеями вимогу досягти балансу між традиційними ролями та використанням нових технологій для залучення різноманітних аудиторій. Інтеграція діджиталізації, інноваційного управління людськими ресурсами та технологій зв'язків із громадськістю має вирішальне значення для розвитку українських музеїв, які адаптуються до мінливих вимог інформаційного суспільства. Сучасні музейні комунікаційні стратегії охоплюють цифрові платформи, соціальні мережі та інтерактивні технології для залучення аудиторії. Такі заходи, як «Ніч музеїв» та інноваційні виставки, поширені майже в усіх регіонах країни, низка інтерактивних заходів, спрямованих на залучення молодіжної аудиторії, демонструють еволюцію музейної комунікації, гармонійно поєднуючи традиційні методи з новими підходами для більш широкого залучення відвідувачів і поглиблення їх освіти. У складних умовах фінансових обмежень, технологічної інтеграції та мінливої суспільної динаміки музеї Дніпропетровської області демонструють стійкість завдяки адаптивним заходам та інноваційним виставкам, зберігаючи культурне багатство всупереч несприятливим обставинам. Забезпечення сталого зростання вимагає зосередження на посиленні фінансової підтримки, розширенні охоплення та розбудові стійкості. Це вимагає персоналізованої комунікації, ефективного використання цифрових медіа та інноваційних методів залучення нових відвідувачів. Потребує воно й постійного врахування розмаїтого всеукраїнського досвіду, використання якого сприятиме розширенню вітчизняної культурної практики, найбільш доступної місцевому відвідувачу.

Перетворення музеїв на динамічні культурно-мистецькі, освітні та туристичні центри вимагає й міждисциплінарного підходу до їх вивчення, поєднання історичної експертизи із сучасними управлінськими та комунікаційними стратегіями, запозичення й адаптація під власні умови життєдіяльності оригінального регіонального досвіду, опертого на організаційно-фінансову підтримку місцевого бізнесу та органів регіональної влади. Тож майбутній успіх українських регіональних музеїв залежить від їхньої адаптивності до мінливого культурного і технологічного ландшафту, креативних фахівців, наявності (розробки) ефективних критеріїв оцінки роботи кожного працюючого з урахуванням використання технологій інокультурного досвіду та їхнього обов'язкового дотримання в практиці їх подальшої атестації, формування ефективної й динамічної системи підготовки та підвищення кваліфікації співробітників, яка б завжди була готова до переформатування своєї діяльності під можливі суспільні виклики, а також належного організаційно-фінансового й технічного оснащення установ галузі тощо, що забезпечить їхню постійну актуальність та вплив на соціум у ХХІ столітті.

Перспектива подальшого дослідження окресленої теми полягає у виявленні подібних тенденцій розвитку музейної практики в інших регіонах країни у час реалізації реформи місцевого самоврядування, євроінтеграційних процесів України та війни чи, сподіваємося, швидкого відновлення країни, на підставі інформації з яких можна буде з'ясувати важливість тієї чи іншої установи у просторі сучасної культурної

практики чи проблемний ряд в організації аналогічних видів діяльності. І з урахуванням цієї інформації розробляти ефективну систему практичних дій для кожного регіону.

Список використаних джерел та літератури

1. Аналітичний звіт. Стан фінансування культури та мистецтва з місцевих бюджетів у 2022 році: основні тенденції (2023). Укл. Т. Маршалок. ANTS, 183. <https://drive.google.com/file/d/15m1c33evB5wzbAaiquxiQLT9CmFHn9-J/view>; Валевський О. Л., Литвиненко О. М. Ситуація у сфері культури: виклики та події [Електронний ресурс] https://niss.gov.ua/sites/default/files/2022-04/kultura_vikliki.pdf.
2. Білушак Т. М., Добровольська С. І. Європейські та національні аспекти охорони, збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини: цифрові колекції у вебінформаційному середовищі. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № (1). С. 41–52.
3. Бекетова В. М. Приватні музеї в Дніпропетровській області на сучасному етапі. *Придніпров'я: історико-краєзнавчі дослідження*. 2015. № 13. С. 198–205. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID.=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Prkd_2015_13_23 (дата звернення: 16.12.2023).
4. Буланова Н. «Мамай-фест» як інноваційний музейний проєкт. *Роль музеїв у культурному просторі України й світу: Зб. матер. загальноукр. наук. конф. із проблем музеєзнавства, присвяч. 160-річчю заснування Дніпропетр. іст. музею ім. Д. Яворницького*, м. Дніпро. 2009. С. 493–498. URL: https://mamayfest.at.ua/publ/mamaj_fest_jak_innovacijnij_muzejnij_proekt/1-1-0-18 (дата звернення: 18.12.2023).
5. Василенко Д., Бутко Л. Імплементація комунікаційних елементів у роботі музейної установи / Кременчуц. нац. ун-т ім. М. Остроградського. Кременчук, 2020. С. 186 – 197.
6. Гончарова К. У пошуках нових підходів до збереження культурної спадщини: приватно-громадське партнерство. URL: <https://uccs.org.ua/detsentralizatsiia/statti/u-poshukakh-novykh-pidkhodiv-do-zberezhennia-kulturnoi-spadshchynu-pryvatio-hromadske-parterstvo>. Див., також: Державна стратегія регіонального розвитку на 2021-2027 роки : *Постанова Кабінету Міністрів України від 05.08.2020 № 695*. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-p#Text> (дата звернення : 23.08.2022).
7. Горбул Т. О. Діджиталізація культурної спадщини в контексті соціокультурних трансформацій: дис... д-ра філософії за спец. 034 «Культурологія» / НАККККіМ. Київ, 2024. 259 с.; див., також: Дичковський С. І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society): дис... д-ра культурології: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 575 с.
8. Капустіна Н., Бекетова В. Музеї Дніпропетровської області на сучасному етапі. *Історія і культура Придніпров'я: Невідомі та маловідомі сторінки*, 2011. № 8. С. 146–153. URL: <https://ir.nmu.org.ua/jspui/bitstream/123456789/1722/3/15.pdf> (дата звернення: 17.12.2023).
9. Музей і ЗМІ. З досвіду організації співпраці з мас-медіа Дніпропетровського історичного музею / Дніпропетр. нац. іст. музей. *Музейні виставки та заходи, опис колекцій, останні новини з музейного життя*. URL: <https://www.museum.dp.ua/uk/article0019/> (дата звернення: 18.12.2023).
10. Передерій І. Г., Білан Н. В. Сучасна музейна комунікація в Україні та світі: стан і перспективи розвитку. *Наук. журн. «Бібліотекознавство. документознавство. Інформологія». Наукова періодика України*. URL: <https://journals.urau.ua/bdi/article/view/150365> (дата звернення: 17.12.2023); див. також: Руденко С. Б. Музей як технологія: монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 435 с.
11. Перелік завдань і заходів Програми розвитку культури у Дніпропетровській області на 2017 – 2025 роки : Дод. до рішення від 06.08.2021 року. № 107-7/VII. URL: <https://oblrada.dp.gov.ua/wp-content/uploads/2021/08/Додаток-1-до-додатка-1.docx> (дата звернення: 17.12.2023).
12. Програма розвитку культури у Дніпропетровській області на 2017 – 2025 рр. : Рішення обласної Ради від 06.08.2021 р. № 107-7/VII. URL: https://oblrada.dp.gov.ua/wp-content/uploads/2021/08/Додаток_1.docx (дата звернення: 17.12.2023).
13. Свобода Р. У Дніпрі попри війну змогли організувати традиційну акцію «Ніч музеїв». *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-dnipro-nich-muzeviv-viyna/32420537.html> (дата звернення: 17.12.2023).
14. У музеї «Машини Часу» встановили рекорд України. *Вісті Придніпров'я*. URL: <https://vesti.dp.ua/u-dniprovskomu-muzeyi-vstanovyly-rekord-ukrayiny-foto/> (дата звернення: 17.12.2023).
15. «Museum Night» as a successful example of museum communication – DOAJ. Directory of Open Access Journals – DOAJ. URL: <https://oaj.org/article/145a6322ec7f48ee973f2c5f4e0285c8> (дата звернення: 17.12.2023).
16. Milashovska O., Khaustova K. Features of management in the museum. *Economic scope*. 2022. URL: <https://doi.org/10.32782/2224-6282/180-23> (дата звернення: 16.12.2023).
17. Museum Making of the Ukrainian Nation – modern innovative museum of Ukrainian history – Study in Ukraine. Study in Ukraine – Ukrainian State Center for International Education. URL: <https://studyinukraine.gov.ua/museum-making-of-the-ukrainian-nation-modern-innovative-museum-of-ukrainian-history> (дата звернення: 19.12.2023).
18. Українське суспільство в умовах війни: Колективна монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. член-кор. НАН України, д. філос. н. Є. Головахи, д. соц. н. С. Макеєва. Київ : Ін-т соціології НАН України, 2022. 410 с.; Українська культурна спадщина під час російського вторгнення (2022). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%808F_\(2022\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%808F_(2022)); Як війна змінює українське

суспільство. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3527305-ak-vijna-zminue-ukrainske-suspilstvo.html>.

References

1. Analitичnyi zvit. Stan finansuvannia kultury ta mystetstva z mistsevykh biudzhetyv u 2022 rotsi: osnovni tendentsii (2023). Ukl. T. Marshalok. ANTS, 183. <https://drive.google.com/file/d/15m1c33evB5wzbAaiqxyQLT9CmFHn9-J/view>; Valevskyi O. L., Lytvynenko O. M. Cytuatsiia u sferi kultury: vyklyky ta podii [Elektronnyi resurs] https://niss.gov.ua/sites/default/files/2022-04/kultura_vikliki.pdf.
2. Bilushchak T. M., Dobrovolska S. I. Yevropeiski ta natsionalni aspekty okhorony, zberezhennta ta populiaryzatsii nematerialnoi kulturnoi spadshchyny: tsyfrovi kolektsii u vebinformatsiinomu seredovyschi. Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia. 2023. № (1). S. 41–52.
3. Beketova V. M. Pryvatni muzei v Dnipropetrovskii oblasti na suchasnomu etapi. Prydniprovia: istorykokraieznavchi doslidzhennia. 2015. № 13. S. 198–205. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Prkd_2015_13_23 (data zvernennia: 16.12.2023).
4. Bulanova N. «Mamai-fest» yak innovatsiinyi muzeinyi proekt. Rol muzeiv u kulturnomu prostori Ukrainy y svitu : Zb. mater. zahalnoukr. nauk. konf. iz problem muzeieznavstva, prysviach. 160-richchiu zasnuvannia Dnipropetr. ist. muzeiu im. D. Yavornytskoho, m. Dnipro. 2009. S. 493–498. URL: https://mamayfest.at.ua/publ/mamay_fest_jak_innovacijnij_muzejnij_proekt/1-1-0-18 (data zvernennia: 18.12.2023).
5. Vasylenko D., Butko L. Implementatsiia komunikatsiinykh elementiv u roboti muzeinoi ustanovy / Kremenchuts. nats. un-t im. M. Ostrohradskoho. Kremenchuk, 2020. S. 186 – 197.
6. Honcharova K. U poshukakh novykh pidkhodiv do zberezhennta kulturnoi spadshchyny: pryvatno-hromadske partnerstvo. URL: <https://uccs.org.ua/detsentralizatsiia/statti/u-poshukakh-novykh-pidkhodiv-do-zberezhennta-kulturnoi-spadshchyny-pryvatno-hromadske-partnerstvo>. Dyv., takozh: Derzhavna stratehiia rehionalnoho rozvytku na 2021-2027 roky : Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 05.08.2020 № 695. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-p#Text> (data zvernennia : 23.08.2022).
7. Horbul T. O. Didzhitalizatsiia kulturnoi spadshchyny v konteksti sotsiokulturnykh transformatsii: dys... d-ra filosofii za spets. 034 «Kulturolohiia» / NAKKKiM. Kyiv, 2024. 259 s.; dyv., takozh: Dychkovskiy S. I. Hlobalni transformatsii turystychnykh praktyk i tekhnolohii v konteksti stanovlennia tsyfrovoho suspilstva (digital society): dys... d-ra kulturolohi: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» / Nats. akad. kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Kyiv, 2021. 575 s.
8. Kapustina N., Beketova V. Muzei Dnipropetrovskoi oblasti na suchasnomu etapi. Istoriia i kultura Prydniprovia: Nevidomi ta malovidomi storinky, 2011. № 8. S. 146–153. URL: <https://ir.nmu.org.ua/jspui/bitstream/123456789/1722/3/15.pdf> (data zvernennia: 17.12.2023).
9. Muzei i ZMI. Z dosvidu orhanizatsii spivpratsi z mas-media Dnipropetrovskoho istorychnoho muzeiu / Dnipropetr. nats. ist. muzei. Muzeini vystavky ta zakhody, opys kolektsii, ostanni novyny z muzeinoho zhyttia. URL: <https://www.museum.dp.ua/uk/article0019/> (data zvernennia: 18.12.2023).
10. Perederii I. H., Bilan N. V. Suchasna muzeina komunikatsiia v Ukraini ta sviti: stan i perspektyvy rozvytku. Nauk. zhurn. «Bibliotekoznavstvo. dokumentoznavstvo. Informolohiia». Naukova periodyka Ukrainy. URL: <https://journals.urau.ua/bdi/article/view/150365> (data zvernennia: 17.12.2023); dyv. takozh: Rudenko S. B. Muzei yak tekhnolohiia: monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2021. 435 s.
11. Perelik zavdan i zakhodiv Prohramy rozvytku kultury u Dnipropetrovskii oblasti na 2017 – 2025 roky : Dod. do rishennia vid 06.08.2021 roku. № 107-7/VII. URL: <https://oblrada.dp.gov.ua/wp-content/uploads/2021/08/Dodatok-1-do-dodatka-1.docx> (data zvernennia: 17.12.2023).
12. Prohrama rozvytku kultury u Dnipropetrovskii oblasti na 2017 – 2025 rr. : Rishennia oblasnoi Rady vid 06.08.2021 r. № 107-7/VII. URL: https://oblrada.dp.gov.ua/wp-content/uploads/2021/08/Додаток_1.docx
13. Svoboda R. U Dnipri popry viinu zmohly orhanizuvaty tradytsiinu aktsiiu «Nich muzeiv». Radio Svoboda. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-dnipro-nich-muzeyiv-viyna/32420537.html> (data zvernennia: 17.12.2023).
14. U muzei «Mashyny Chasu» vstanovyly rekord Ukrainy. Vesti Prydniprovia. URL: <https://vesti.dp.ua/ua-dniprovskomu-muzeyi-vstanovyly-rekord-ukrayiny-foto/> (data zvernennia: 17.12.2023).
15. «Museum Night» as a successful example of museum communication – DOAJ. Directory of Open Access Journals – DOAJ. URL: <https://oaj.org/article/145a6322ec7f48ee973f2c5f4e0285c8> (data zvernennia: 17.12.2023).
16. Milashovska O., Khaustova K. Features of management in the museum. Economic scope. 2022. URL: <https://doi.org/10.32782/2224-6282/180-23> (data zvernennia: 16.12.2023).
17. Museum Making of the Ukrainian Nation – modern innovative museum of Ukrainian history – Study in Ukraine. Study in Ukraine – Ukrainian State Center for International Education. URL: <https://studyinukraine.gov.ua/museum-making-of-the-ukrainian-nation-modern-innovative-museum-of-ukrainian-history> (data zvernennia: 19.12.2023).
18. Ukrainske suspilstvo v umovakh viiny: Kolektyvna monohrafiia / S. Dembitskyi, O. Zlobina, N. Kostenko ta in.; za red. chlen.-kor. NAN Ukrainy, d. filos. n. Ye. Holovakhy, d. sots. n. S. Makeieva. Kyiv : In-t sotsiolohii NAN Ukrainy, 2022. 410 s.; Ukrainska kulturna spadshchyna pid chas rosiiskoho vtorhennia (2022). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%808F_\(2022\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%808F_(2022)); Yak viina zminiue ukrainske suspilstvo. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3527305-ak-vijna-zminue-ukrainske-suspilstvo.html>.

CHARACTERIZATION OF THE CURRENT STATE OF MUSEUMS OF THE DNIPROPETROVSK REGION AND THEIR IMPLEMENTATION OF COMMUNICATION MANAGEMENT

Shpakovska Maryna – Applicant for higher education with a Master's degree, Specialty 028 «Management of Socio-Cultural Activities», Rivne State University for the Humanities, Rivne

Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities

This article provides an in-depth analysis of museum practices in the Dnipro region, emphasizing the role of these institutions as custodians of historical and cultural heritage. Despite 132 operating museums with more than 900.000 cultural artifacts, Dnipro region faces problems of preserving its own museum collections, financial constraints, and a decline in the number of visitors due to external factors. In such circumstances, communication management becomes a key strategy that integrates digitalization, innovative human resource management, and public relations to adapt to the information society. The article emphasizes the need for an interdisciplinary approach that combines historical experience with modern management and communication strategies to transform museums into dynamic cultural, educational, and tourist centers. It also addresses such pressing issues as collection restoration, financial support, and innovative communication methods. It discusses the evolution of museum communication, combining traditional and modern strategies, and emphasizes the importance of engaging diverse audiences in the face of evolving digital services.

Key words: digitalization, Dnipro region, attracting visitors, innovative exhibitions, communication management, cultural heritage, cultural enrichment, cultural institutions, interdisciplinary approach, museums, museum practices, sustainable growth, social dynamics, financial support.

UDC 379.4:57

CHARACTERIZATION OF THE CURRENT STATE OF MUSEUMS OF THE DNIPROPETROVSK REGION AND THEIR IMPLEMENTATION OF COMMUNICATION MANAGEMENT

Shpakovska Maryna – Applicant for higher education with a Master degree, Specialty 028 «Management of Socio-Cultural Activities», Rivne State University for the Humanities, Rivne

Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities

The aim of this article is to provide a comprehensive analysis of museum practices in the Dnipro region, which will allow us to understand the challenges these institutions face in their daily work.

The research methodology for this involves a multifaceted approach. Data was collected from different sources. A combination of quantitative and qualitative analyses was employed, using statistical tools to assess financial allocations and visitor numbers, while qualitative insights were gathered through interviews, surveys, and content analysis of museum communications. A literature review contextualized the study, comparing museums based on ownership, types, and geographical locations. Financial assessments and visitor trend analyses provided insights into economic sustainability and public perception. The evaluation of communication management strategies included an assessment of traditional and modern approaches, such as digital platforms and social media. This comprehensive methodology aimed to offer a nuanced understanding of the challenges and opportunities faced by museums in the region.

Results. The study reveals a multifaceted panorama of the museum landscape in the Dnipropetrovsk region. Conclusions encompass the diversity of museums in region, financial constraints impacting collections, and decreasing visitor numbers due to hostilities. Notable outcomes highlight the strategic role of communication management, necessitating a balance between traditional roles and emerging technologies.

The novelty of this study lies in its holistic approach to museum analysis, blending historical expertise with modern management and communication strategies. It underscores the significance of museums adapting to the changing cultural and technological landscape for sustained relevance in the 21st century. The study introduces innovative measures to address financial challenges, engage diverse audiences, and transform museums into dynamic cultural, educational, and tourist centers.

The practical significance of this study lies in its potential to inform strategic decisions for museums in the Dnipropetrovsk region. By assessing the current state of museums and their communication management, the study identifies key areas for improvement. The findings offer actionable insights for policymakers, museum administrators, and cultural stakeholders to enhance financial sustainability, optimize communication strategies, and adapt to the digital age. Addressing the identified challenges, such as funding constraints and limited visitor engagement, is crucial for the continued relevance and success of museums. Additionally, the study emphasizes the importance of integrating innovative technologies and modern communication methods, providing a roadmap for museums to thrive in a rapidly evolving cultural and technological landscape. Ultimately, the practical significance lies in fostering the growth, resilience, and cultural impact of museums in the Dnipropetrovsk region.

Key words: digitalization, Dnipro region, attracting visitors, innovative exhibitions, communication management, cultural heritage, cultural enrichment, cultural institutions, interdisciplinary approach, museums, museum practices, sustainable growth, social dynamics, financial support.

Надійшла до редакції 15.01.2024 р.

**Розділ XVII. СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК БІБЛІОЛОГІЧНОЇ НАУКИ ЯК
СЛАДОВОЇ ГУЛУЗИ 02 «КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО»**

**Part XVII. MODERN DEVELOPMENT OF BIBLIOLOGICAL SCIENCE AS A
MALT GULUS 02 «CULTURE AND ART»**

УДК 002.2:001.11

**СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК БІБЛІОЛОГІЧНОЇ НАУКИ ЯК СЛАДОВОЇ ГУЛУЗИ
02 «КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО»**

Шатрова Марина – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне,
<https://orcid.org/0000-0001-5103-8242>
<https://doi.org/10.5281/zenodo.14285664>
shatromarin5@gmail.com

Досліджено сучасний розвиток бібліологічної науки як складової частини галузі 02 «Культура та мистецтво»; розроблено теоретичні проблеми бібліології, що дозволило вирізнити у складі бібліологічної науки такі частини як історію книги, едіціологію та бібліополістику. Запропоновано теоретичне обґрунтування терміну «бібліології» як наукового знання про книгу та книжкову справу. У представлених підрозділах репрезентовано структуру бібліологічного знання, запропоновано науку про редакційно-видавничу справу називати «едіціологією», науковій дисципліні про книжкову торгівлю повернути назву «бібліополістика». Визначені об'єкт, предмет, завдання, методологія кожної зі складових частин бібліологічного блоку.

Ключові слова: бібліологія, едіціологія, бібліополістика, редакційно-видавнича справа, книготорговельна діяльність, історія книгознавства, культурологія.

Постановка проблеми. Теоретичні проблеми бібліології в розрізі нового підходу як до назви, так і до змісту самої наукової дисципліни нині вимагають нового розуміння і осмислення.

Бібліологія на сучасному етапі, розвиваючись у системі соціальних комунікацій, межує з такими науковими дисциплінами як культурологія, документологія, бібліотекознавство, бібліографознавство та ін. З часом, від'єднавшись від науки про книгу та книжкову справу, бібліотекознавство та бібліографознавство існують самостійно. Взаємозв'язки між цими науковими дисциплінами показано у вигляді схеми (табл. 1).

На межі ХХІ ст. виникла необхідність оновленому розумінні бібліології та її складових. Теорія бібліології, розвиваючись, раніше мала у своєму складі едіціологію (науку про редакційно-видавничу справу), бібліополістику, бібліотекознавство, бібліографознавство. Проте сьогодні розглядає лише теоретичні проблеми едіціології та бібліополістики. Такі науки як бібліотекознавство та бібліографознавство, видозмінюючись у нових умовах розвитку інформаційного суспільства, поступово відокремились та існують самостійно.

Наукова галузь, що вивчає видавничу справу, також досліджує теорію редагування, економіку видавничої справи, основи видавничої техніки, мистецтво книги тощо.

Варто звернути увагу на підміну понять, коли мова йде про мистецтво книги, яке не може розглядатись як галузь мистецтвознавства. Вважаємо, що тут наукова дисципліна називається за об'єктом дослідження. Потрібно було б говорити про «мистецтвознавство книги», і це не зменшило б належності цієї галузі знання, що знаходиться на перетині бібліології та мистецтвознавства. Аналогічно теорія редагування знаходиться на стику бібліології з філологією, а економіка видавничої справи – бібліології з економікою. У другому ж десятилітті ХХІ ст. деякі вчені починають шукати загальну назву для тріади «книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство» (наприклад, інформологія, документологія, ноокомунікологія тощо).

Останні дослідження. Ґрунтовними в цьому питанні є дослідження Галини Швецової-Водки щодо теоретичних питань бібліології [45]. Науковець пропонує повернути назву науки про книгу і замінити її з «книгознавство» на «бібліологію», а також виокремити «бібліософію» як узагальнюючу наукову дисципліну, яку раніше називали «загальною теорією книгознавства».

Г. Швецова-Водка у своєму дослідженні наочно репрезентувала структурну схему інформології та місце бібліологічного знання у цій структурі. Автор дослідження розглядала структуру бібліологічного знання, що включає дисципліни загальнотеоретичного знання – бібліософію та спеціальну бібліологію. Вона була одним із фундаментальних дослідників теорії бібліології сучасного періоду, на яке важливо

спиратися при формуванні нового стандарту спеціальності 029 «Бібліотечна, інформаційна та архівна справа».

Також питання теорії бібліології нині трапляються у публікаціях В. Маркової «До питання про об'єкт книгознавства» [23], Г. Ковальчук «З історії українського книгознавства» [18, 19, 21]. Сучасні теоретичні концепції в інформаційній, бібліотечній і архівній справі розглядає Л. Ковальська, вирізняючи бібліологічну складову галузі [17]. Деякі теоретичні аспекти розвитку бібліологічного знання та практичного використання методів бібліології у організації фондів рідкісних і цінних видань містить розділ монографії Н. Бондар «Історико-культурні фонди Інституту книгознавства Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського: дослідження, організація доступу та створення електронного ресурсу (2000–2020)» [4].

Мета дослідження: на основі аналізу праць учених з питань історії термінології науки про книгу та книжкову справу окреслити особливості розвитку бібліологічної складової у галузі 02 «Культура і мистецтво» та показати її місце у змісті дисциплін соціокультурного змісту.

Виклад основного тексту. Застосування терміна «бібліологія» зустрічаємо у наукових студіях сучасних вчених-бібліологів України: Г. Швецової-Водки [26], Т. Ківшар «Бібліологічна спадщина С. Сірополка (1872—1959)» [9], Н. Черниш «Основи бібліології» [20] та ін.

Звертаючись до підвалин зародження бібліології, варто нагадати, що у 1804 р. *Етьєн Габрієль Пеньо* (G. Reignot, 1767-1849 pp.) – французький бібліолог, бібліотекар та бібліограф у «Тлумачному словнику з бібліології» розмежував бібліологію з бібліографією, охарактеризував її предмет та межівикористання і запропонував науку про книгу називати бібліологією, а назву «бібліографія» залишити за тією частиною науки про книгу, яка займається створенням покажчиків книг.

Сучасні дослідники характеризують бібліологію якомось невиразно: «Бібліологія – наука, що досліджує походження та розвиток книжкової справи (історія книги, бібліографія, бібліотечна справа тощо)»; «Бібліологія – термін для позначення комплексної науки про книгу».

Варто сказати, що долю цього терміна визначили історичні умови, що склались у ХХ ст., що зумовило формування двох напрямів розвитку вітчизняної науки – тяжіння до європейських підходів та спорідненість з радянською теоретичною моделлю. Від початку 1930-х рр. у СРСР, зокрема на теренах радянської України, термін бібліологія був майже повністю витіснений і замінений на «бібліографія» та «книгознавство». Проте на західноукраїнських землях термін «бібліологія» залишався досить популярним і затребуваним до 1939 р., а серед української еміграції – до кінця 1940-х рр. У студіях декількох учених термін «бібліологія» використовувався до 1970-х рр. включно. Дефініції, похідні від терміна «бібліологія», використовувались у назвах низки наукових товариств, гуртків, часописів і неперіодичних видань. Зокрема, функціонували: Українське бібліологічне товариство у Києві (1928-1929 pp.), Бібліологічна комісія НТШ у Львові (1934-1939 pp.), гурток бібліологів при Українській господарській академії в Подєбрадах (Чехословаччина). У Києві за редакцією Ю. Меженка щоквартально виходив часопис «Бібліологічні вісті» (1923-1930 pp.).

Незважаючи на тривале заперечення та майже заборону на вживання цього терміну, зараз він відроджується. Серед невеликої кількості праць із бібліології найбільш фундаментальним є навчальний посібник Н. Черниш «Основи бібліології» [37].

Новітні дослідження бібліології відображені в енциклопедіях, довідниках і словниках, на сторінках періодичних і продовжуваних видань. До важливих збірників і журналів України можна віднести: «Рукописна та книжкова спадщина України», «Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського», «Бібліотечний вісник», «Вісник Книжкової палати», «Вісник Львівського університету» (Серія «Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології»), «Вісник Харківської державної академії культури» (Серія «Соціальні комунікації») та ін. Проте, наукового часопису суто з проблем бібліології, після «Бібліологічних вістей», в Україні так і не створено.

На сторінках фахової літератури трапляються розвідки українських вчених у напрямі дослідження теорії бібліології. Серед них помітне місце посідають дослідження І. Тимошенко [33], Г. Ковальчук [19], О. Пастушенко [28], Л. Дубровіної [7] та ін.

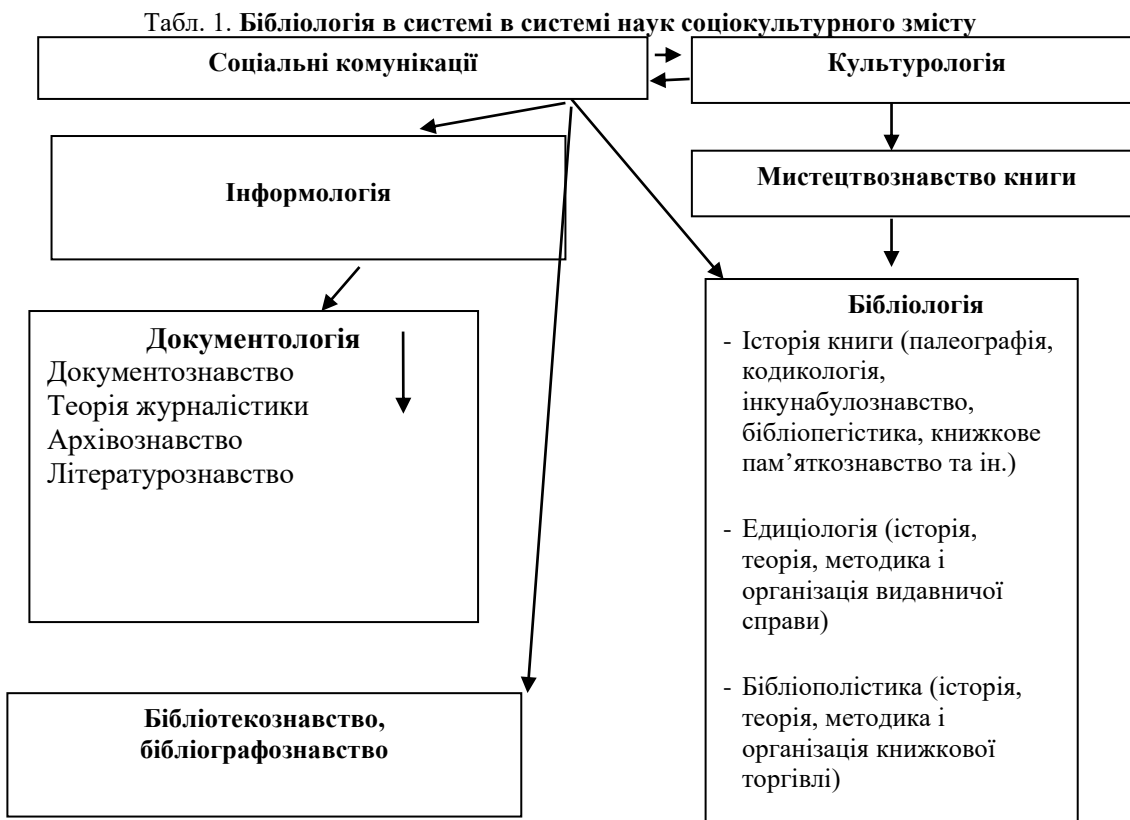
Вагомим у розвитку вітчизняної науки про книгу та книжкову справу став вихід монографічного видання Г. Ковальчук «Український науковий інститут книгознавства (УНІК) (1922-1936)» [20], де зібрано основні дослідження з історії та теорії бібліології першої третини ХХ століття. Автор презентувала ґрунтовні розвідки з теоретичних пошуків українських науковців: Д. Багалія, Ю. Меженка, К. Довганя та ін., які були авторами часопису «Бібліологічні вісті».

Слід погодитись із Г. Ковальчук в тому, що УНІК у першій третині ХХ століття поклав початок розвитку досліджень із теорії та історії української бібліології [20; 312].

До вагомих досліджень у галузі теорії сучасної бібліології стала монографія О. Пастушенко «Книга та періодика в дисертаційних дослідженнях незалежної України: соціокомунікативний аспект» [28], у якій репрезентовано кількісні показники дисертаційних досліджень, об'єктом дослідження в яких була книга як наукова категорія. О. Пастушенко зазначає, що з числа дисертацій, захищених у 1992-2015 рр., ... докторських лише 11. П'ять із них мають важливе значення для теорії, історії, історіографії книги (Л. Дубровіна, Г. Ковальчук, Г. Швецова, С. Міщук, В. Маркова) [28; 142].

Л. Дубровіна, Г. Ковальчук, В. Маркова та інші дослідники наполягають на концепції тісного взаємозв'язку бібліології з іншими науками, зважаючи на спільну проблематику та методологію. Зокрема історія книги має розгалужену структуру, до складу якої входять кодикологія, кодикографія, інкунабулознавство, бібліопегістика, книжкове пам'яткознавство та ін.

Досить ґрунтовними є студії Любові Андріївни Дубровіної, в яких вона дослідила взаємозв'язки між науковими складовими, об'єктом вивчення яких є рукописна книга (кодикографія – археографія – кодикологія), здійснивши їх принципове розмежування [7]. Нею запропоновано кодикографію визначати як самостійну галузь кодикології, що є спеціальною джерелознавчою та бібліологічною дисципліною. Її предметом має стати рукописна книга, тобто вивчення її основних закономірностей, методів, способів, типів та видів цього писемного джерела [6; 22]. Л. Дубровіна також обґрунтовує поняття «рукопис», «рукописна книга», «твір», «копія», «список», що є частиною бібліології як науки про книгу та книжкову справу [6; 143].



Висновки. Вивчаючи поступ теорії бібліології в сучасній Україні, можна виділити декілька головних напрямів та їх наукових розробників:

1. Дослідження структури бібліології як науки – Г. Швецова-Водка [45], Г. Ковальчук [19], І. Тимошенко [33], Н. Черниш [37];
2. Історія та теорія книжкової культури як складової сучасної бібліології – Л. Дубровіна [8], Г. Ковальчук [18–21], С. Міщук [24, 25] та ін;
3. Бібліологія в системі наук соціокомунікативного та соціокультурного змісту – Г. Швецова-Водка [45], В. Маркова [23], О. Пастушенко [27–28];
4. Окремі складові системи наук бібліологічного змісту, Л. Дубровіна [6], Г. Швецова-Водка [43–44], М. Шатрова [39–42] ін.

Висновки. Розвиток сучасної бібліології вийшов на новий щабель теоретичного обґрунтування та створення понятійного апарату. Такі тенденції в поступі теорії книжкового знання потребують новітнього прочитання змісту та форм її існування як наукової та навчальної спеціальної дисципліни.

Потребують уваги наукового співтовариства питання шляхів удосконалення організації, змістового наповнення, функціонування, підготовки фахівців, визначення рівня відповідності попиту на ринку праці, сучасним тенденціям розвитку науки.

Питання термінології в бібліології, а також її галузевих складових, залишаються актуальними, починаючи з початку ХХ століття і до сьогодні, і вимагають уваги науковців та активної участі в їх вирішенні.

1.1. Історія книги як складова дисциплін бібліологічного циклу

Постановка проблеми. Сучасна та майбутня книга пов'язана з розвитком нових технологій, які змінюють спосіб сприйняття і взаємодії з нею. М. Сенченко, директор Книжкової палати України ім. І. Федорова, професор зазначає: «Книга залишиться каталізатором соціокультурного розвитку, впливаючи не лише на гуманітарну сферу, а й на виробничі та управлінські процеси. Якщо впровадити такий підхід до сприйняття книги та читання на рівні державного управління, це сприятиме не лише піднесенню галузі, а й активному впливу на суспільство задля його інтелектуального та духовного розвитку» [32; 4].

У вивченні книги як суспільного явища, навколо якої дотепер тривають дискусії, варто звернутись до вивчення її історії та історії книги як наукової дисципліни й складової більш широкого наукового знання – бібліології. Сучасне трактування історії книги визначається як описова й фактографічна наука. У публікаціях часто простежується невідповідність емпіричного та теоретичного рівнів пізнання в цій галузі.

Останні дослідження. Теоретичні проблеми історії книги вивчали Л. Дубровіна [6], Г. Ковальчук [20–21], Г. Швецова-Водка [46], В. Маркова [22], Н. Бондар [4] та ін.

Г. І. Ковальчук, досліджуючи історію книжкової культури України, стверджує, що першими українськими науковими дослідженнями в галузі бібліології, яке визначалося скоріше як історія книги, а по-суті як історія книжкової культури, був курс із бібліографії бібліотекаря Кременецького ліцею, а згодом Київського університету св. Володимира, Павла Янковського (1781-1845 рр.). Слід зазначити, що під бібліографією тоді розуміли загальну науку про книгу, а термін «бібліологія» використав вперше на початку ХІХ століття французький бібліотекар і бібліограф Етьєн Габріель Пеньо (1767-1849 рр.) [10]. Пізніше і П. Янковський назвав свій курс бібліологією.

За дослідженнями Г. Ковальчук, наука, яку викладав П. Янковський, складалася з трьох розділів:

– Вивчення стану просвіти та історії книги в етнографічному напрямку;

– Книги, що зберігали і розповсюджували результати досліджень:

а) рукописне мистецтво; б) мистецтво друкованих видань;

– Бібліографія:

а) вивчення складових частин книг;

б) опис частин книги [20; 474-475].

Мета дослідження – визначення місця історії книги в складі дисциплін бібліологічного циклу, уточненню її об'єкта, предмета, завдань та методів дослідження, що є актуальним нині.

Виклад основного тексту. Біля витоків упровадження терміна «історія книги» був польський бібліолог Кшиштоф Мігонь [50]. Вивчаючи питання історичного книгознавства, він стверджував, що «у 1861 році Є. Верде вперше застосував термін «історія книги»». Сьогодні зміст цього терміна розуміється неоднозначно. Не допомагали формуванню єдиної моделі погляди, що обґрунтовували теоретичний зміст науки про книгу, а також той момент, що студії з історії книги писали історики літератури та культури, бібліофіли, видавці, бібліологи, друкарі, бібліотекарі, які свої професійні інтереси пов'язували з цією наукою [50; 92].

До тепер одним із нерозв'язаних питань історії книги лишилось питання про зв'язок історії книги з історією практичної складової галузей книжкової справи, а саме: історією мистецтва книги, історією редакційно-видавничої справи, історією поліграфічного виробництва, історією книжкової торгівлі. Вочевидь, проблема закладена в тому, що дослідника історії книги цікавить все те, що обґрунтовує появу, рух та використання книжкової продукції. Пошук відповідей він шукає в результатах діяльності всіх галузей книжкової справи, безпосередньо в самій книзі та глобальніше – в культурній, економічній, політичній системі суспільства.

Розглядаючи бібліологію як науку, якій притаманна тенденція до інтеграції, стає зрозумілою багаторівнева структура бібліології, де історія книги посідає власне місце серед бібліологічних дисциплін. Г. Швецова-Водка, вивчаючи термінологічні питання бібліології, трактувала історію книги як складову дисциплін спеціальної бібліології, поруч з якою знаходяться мистецтвознавство книги, бібліотекознавство, бібліографознавство, едиціологія, бібліополістика та ін. Усупереч

спеціальній бібліології існує бібліософія, що вивчає теорію, методологію та культурологію книги.

Оскільки історія книги вивчає історію подій, в яких виникає та функціонує книга, мету, яка ставиться перед нею, та практичну роль, що нею виконана в суспільному середовищі, ця дисципліна має точки дотику з історією видавничої діяльності, історією книжкової торгівлі та історією бібліотечної справи.

Історію книги варто трактувати як рух книжкового потоку в суспільстві – в історичному вимірі та вивчення цього руху. Головна мета історії книги – аналіз соціокультурних функцій книги крізь дослідження засобів розвитку книжкової діяльності, а також аналіз логічної послідовності поступу суспільства і його культури через вивчення книжкової галузі. Книжкова справа – це професійна галузь діяльності з виробництва та розповсюдження книги, що включає низку видів й підвидів професійної діяльності, призначенням яких є задоволення потреб в книзі, друці, документі.

Взаємозв'язок та взаємовплив історії книги і книжкової справи дослідив Я. Ісаєвич, порушуючи питання історіографії книги та книжкової справи. Науковець вивчив підвалини зародження наукової галузі «історія книги», поєднавши історію книги з історією книжкової справи [13; 10].

Відома низка публікацій, в яких досліджується історія книги як складова загальної історії культури. Саме такий погляд на межі дисципліни історії книги та історії складових частин книжкової діяльності є найбільш доведеним. Адже розвиток суспільства походить із розвитку його культури, а історія книги закріплює загальне положення книги в тій чи іншій формації її історичного поступу. Значення книги, як складового елемента матеріальної та духовної частини суспільства, у загальному розвитку культури є очевидним. Обопільність та доповнюваність загальної історії культури із загальною історією книги також є беззаперечною й може перетинатись із історією видавничої діяльності, історією книжкової торгівлі та історією бібліотечної справи.

Зв'язок історії книги з загальним розвитком культури простежується у дослідженні Є. Франчука, який вивчає і обґрунтовує поняття «книжкова культура», «історія книжкової культури», взаємозв'язок між бібліологією та культурологією [36; 103]. Досліджуючи дискусійні питання книги та культури він обґрунтовує думку про те, що ці поняття вивчались виключно в аспектах культурно-історичного явища. Проте поняття «книжкова культура» в середовища дослідників книги, бібліологів, не отримало належного поширення [36; 98].

Обґрунтовуючи поняття «історія книги» варто підсумувати наступне: власне, історія книги займається дослідженням книги, її матеріальної та змістової основи, що виникла і функціонує в суспільстві в межах певного історичного відрізка часу з усім переліком культурних, соціальних, політичних, економічних характеристик, властивих цьому суспільству.

Об'єктом дослідження історії книги є книга як суспільний феномен, у власній змістовій та матеріальній формі (від рукописного до друкованого чи електронного видання), що зароджується та функціонує в конкретний історичний період.

Предметом пошуків дослідників історії книги є особливості книжкового руху, що пов'язані зі створенням та функціонуванням книги в конкретний історичний відтинок часу.

Завдання історії книги характеризуються як дослідження всіх аспектів історико-культурної складової формування та функціонування книги в суспільстві.

Методологія історії книги полягає в опануванні її предмета і завдань й базується на методах спеціального підходу до вивчення книги. До них належать методи:

- функціональний (практичне вивчення книги з позицій користувача, а саме визначається цільове і читацьке призначення видання, відповідність форми та змісту, міра поширення видання та вплив на споживача і суспільство);
- історичний (дослідження книги під кутом зору її історичного розвитку, розвитку її зовнішнього вигляду);
- бібліографічний (вивчення рукописних та друкованих видань за існуючими бібліографічними даними, що базуються на методах «de visu»);
- статистичний (за чисельною характеристикою);
- поліграфічний (за характеристикою поліграфічного мистецтва);
- аналітико-семантичний (за темами, хронологією, географією, національною приналежністю, ін.);
- структурно-типологічний (за типо-видовою характеристикою).

Висновки. Історія книги, як складова дисциплін бібліологічного циклу, належить до спеціальних бібліологічних дисциплін, вивчає історію виникнення та функціонування книги в суспільстві. В межах бібліології історія книги перетинається з історією видавничої діяльності, історією книжкової торгівлі та історією бібліотечної справи. В контексті наук соціокультурного змісту історія книги межує з історією книжкової культури.

Одним із проблемних питань досліджуваної дисципліни є встановлення єдиного підходу до періодизації історичного поступу книги, що є актуальним і не розв'язаним до сьогодні, порушуваним плеядою українських дослідників [8, 13, 14, 20, 22, 24, 25]. На нашу думку, така періодизація повинна співпадати з періодизацією культурного розвитку суспільства, оскільки суттєві перетворення в репертуарі книг залежать від змін у культурних цінностях, які виробляються і продукуються суспільством.

Проблемні моменти в галузі історії книги загалом та історичних досліджень окремих складових книжкової діяльності, зокрема, – видавничої справи, книжкової торгівлі тощо – тісно переплітаються одне з одним. Дослідження теоретичних аспектів галузі та розроблення власного понятійного апарату кожної зі складових її, що належать до одного бібліологічного циклу, забезпечать поступ бібліології як науки, уточнення її структури, обґрунтування та розмежування узагальнених й часткових термінів і понять.

1.2. Едиціологія – дисципліна бібліологічного циклу

Постановка проблеми. Інформаційне суспільство ставить перед наукою вимоги, які потребують уваги та переосмислення з погляду сьогодення. Роль бібліології в системі наукового знання залишається такою ж вагомою, як і на початку ХХ століття.

Традиційний напрям бібліологічної наукової думки розглядає бібліологію як комплекс споріднених, відносно самостійних, але тісно пов'язаних між собою дисциплін досліджуваного блоку. Кожна зі складових цього блоку: наука про редакційно-видавничу справу, наука про книжкову торгівлю (бібліополістика), про бібліотечну справу (бібліотекознавство), про бібліографію (бібліографознавство) – може розвиватися самостійно та мати власний термінологічний апарат.

Останні дослідження. Початковий період розвитку термінології в галузі редакційно-видавничої діяльності характеризується увагою з боку наукових шкіл радянського періоду 20 – 80-х років ХХ століття, серед дослідників книгознавства: Й. Баренбаум, А. Барсук, М. Куфаєв та ін. Українські дослідники, які займалися розробкою термінологічного апарату едиціології та дослідженнями з питань історії, теорії, методики та організації редакційно-видавничої діяльності належать до початку ХХІ століття, коли термінологічні пошуки набули більш глибоких ознак. Серед них публікації Г. Швецової-Водки [46], Л. Ковальської [17], З. Партико [30], М. Шатрової [42], та ін. З. Партико називає науку, що займається вивченням видавничої справи, «едитологією», розділивши її на теорію видавничої справи та теорію редагування [30; 24], Л. Ковальська зазначає, що «в окремий науковий напрям наукової розвідки варто винести дослідження з питань бібліологічної термінології, що визначає оформлення наукового напрямку та наявність власного теоретичного підґрунтя й терміносистеми» [17; 50]. Г. Швецова-Водка, М. Шатрова представили декілька теоретичних статей з цієї тематики в «Українській бібліотечній енциклопедії», що знаходиться у вільному доступі на сайті Національної бібліотеки України ім. Я. Мудрого.

Мета дослідження – узагальнюючи наукові теоретичні студії з історії, теорії, методики та організації видавничої діяльності пропонуємо цю галузь наукового знання назвати єдиним терміном «едиціологія», обґрунтування якого стало метою репрезентованого дослідження.

Виклад основного тексту. Проблеми термінології у бібліології постійно знаходяться в центрі уваги наукової спільноти, починаючи з досліджень М. Лісовського, Л. Биковського до сучасних розробок, які пов'язуються з рішенням загальних та часткових питань: самої назви науки («бібліографія», «бібліологія», «бібліософія», «книгознавство»); її складу: (книговиробництво – книгорозповсюдження – книгопис; генетика – статика – динаміка; філософія книги – бібліологія – книжкова справа; книговиробництво – книгопоширення – книгоживання) її теоретичних та методологічних питань.

Конструктивним ядром знання про книгу та книжкову справу, на нашу думку, варто називати «загальною теорією бібліології». Наочна схема бібліологічного знання, що ілюструється у навчальних посібниках: М. Низового [26], Г. Швецової-Водки [44, 45] та ін., аналізується нами в подальших наукових пошуках.

Видавнича діяльність, у схемі М. Низового, є першою складовою блоку практичної бібліологічної галузі, що пов'язана з підготовкою, виданням, розповсюдженням та споживанням книжкових видань.

Науковим вивченням практичної діяльності у галузі редакційно-видавничої справи харківський дослідник М. Низовий називав історію, теорію, методику та організацію редакційно-видавничої справи разом із бібліотекознавством, бібліографознавством та бібліополістикою. Останній термін частіше використовується практиками у вигляді синоніма «книгорозповсюдження», так і не набувши усталеної форми.

Якщо звернутись до походження терміна «архівознавство», то в середині ХХ століття ця наукова дисципліна об'єднала в один термін теорію та практику архівної справи. Це отримало підтримку наукової спільноти й застосовується спеціалістами до сьогодні.

Вивчаючи термін «едиціологія», то він був запропонований Галиною Швецовою-Водкою в українському виданні «Вступ до бібліографознавства» [44] для позначення дисципліни, що вивчає редакційно-видавничу справу, порівнюючи її з бібліополістикою, як науковою дисципліною, що вивчає проблеми книжкової торгівлі [44; 202].

Визначаючи «едиціологію» (з англ. edition – видання, грец. logos – слово, вчення) – як науку, що займається вивченням історії, теорії, методики та організації редакційно-видавничої справи, маємо можливість усунути плутанину в термінологічному апараті дисципліни та здійснити певний внесок у впорядкування масиву видавничих термінів.

Едиціологія, як галузь наукового знання, має свій предмет, завдання, методи дослідження та входить до єдиного блоку дисциплін бібліологічного циклу.

Книга, як явище суспільне, виступає об'єктом дослідження едиціології, має свій духовний та матеріальний зміст та редакційно-видавничу діяльність, як практична галузь дослідження.

Історія, теорія, методика та організація редакційно-видавничого процесу є предметом вивчення едиціології, що представлено «сукупністю обумовлених практикою книговидання послідовних дій співробітників видавництва, спрямованих на підготовку й випуск того або іншого виду видавничої продукції» [30; 25].

Едиціологія має свої завдання, які полягають у дослідженні всіх аспектів історичної, теоретичної, організаційної та методичної складової редакційно-видавничої справи.

Методологія едиціології підпорядкована предмету та завданням і ґрунтуються на методах бібліологічного підходу до вивчення книги з позицій редакційно-видавничої діяльності. До них належать методи:

- функціональний (видання вивчається з погляду користувача, тобто враховується цільове і читацьке спрямування видання, взаємовплив між формою та змістом, міра розповсюдження та вплив на споживача й суспільство);

- бібліографічний (аналіз видань за зовнішніми ознаками);

- статистичний (облік за кількісними показниками);

- поліграфічний (аналіз продукції поліграфічного мистецтва);

- аналітико-семантичний (аналіз за темами, хронологією, видавництвами тощо);

- структурно-типологічний (вивчення структури видавничої продукції за видами і типами видань).

Редакційно-видавничу діяльність, як галузь практичної складової і як предмет вивчення едиціології, складається з виробничих етапів, кожен з яких досліджується наукою окремо. В. Ткаченко в «Енциклопедії видавничої справи» розглядає підготовчий, редакційний, виробничий та маркетинговий етапи, що достатньо повно відображають складові редакційно-видавничої галузі.

На підготовчому етапі відбувається пошук автора і твору, що є найважливішим етапом у подальшій роботі видавництва чи видавничої організації, оскільки від якості рукопису та компетентності автора залежить споживча привабливість видання, а отже і прибуток видавництва.

Редакційний етап охоплює редакційну роботу з текстом – це і філологічне, і технічне, і художнє редагування тексту.

Виробничий етап передбачає перетворення рукопису на конкретне видання і може здійснюватись як поза межами видавництва, на поліграфічному підприємстві, так і в межах видавництва – у поліграфічному відділі.

Маркетинговий етап пов'язаний із рекламуванням видання, що допоможе видавництву створити «імідж» того чи іншого видання і безпосередньо спрацює в майбутньому на саме видавництво. Маркетинг, як вивчення попиту, може починатись як на підготовчому етапі, після отримання рукопису від автора, так і після виходу конкретного видання у світ.

Висновки. Взаємовплив і взаємозалежність наукової й практичної галузей едиціології є безсумнівним. У цьому взаємозв'язку потребує вирішення визначення едиціології, як науки про видавничу справу, її положення серед інших споріднених наукових дисциплін. Чи є вона складовою комплексної наукової дисципліни бібліології з єдиним об'єктом та методологією чи комплексу автономних наукових дисциплін бібліологічного циклу?

Досліджуючи галузь термінології в науковому дискурсі, часто доводиться зустрічатися зі складністю використання спеціальної термінології в науковій мові (книгах, статтях, доповідях), тому фундаментальне завдання термінологічної роботи вбачається у вивченні та удосконаленні цієї мови. Адже здобутки будь-якої науки допомагають виявити проблеми, які вже вирішені та ті, які ще доведеться вирішувати. Проблеми термінології в бібліології, а відтак і її галузевих складових, залишаються актуальними, починаючи з початку ХХ століття й до сьогодні, й потребують уваги наукової спільноти та активної участі у їх дослідженні.

1.3. Бібліополістика як наукова дисципліна

Постановка проблеми. В умовах економічних перетворень змінюється роль книги та книжкової справи, відповідаючи на вимоги часу. Бібліологія, не припиняючи вивчати процеси, закономірності, форми функціонування книги та книжкової справи як суспільних явищ, набуває прагматичної форми.

Останні дослідження. Студії, в яких порушуються питання термінологічного погляду на бібліополістику як дисципліну, що вивчає історію, теорію, методiku та організацію книгорозповсюдження – це наукові публікації Г. Швецової-Водки [46], М. Шатрової [41]. Зокрема, зазначені автори представили декілька теоретичних статей з цієї тематики в «Українській бібліотечній енциклопедії», що знаходиться у вільному доступі на сайті Національної бібліотеки України ім. Я. Мудрого. Серед публікацій, частково дотичних до теми дослідження — студії Л. Ковальської [17], В. Маркової [23], де розглядається бібліологічна модель складових частин галузі «Культури та мистецтва».

Розробкою теоретичних і практичних проблем бібліополістики займається Інститут поліграфії та медійних технологій НУ «Львівська політехніка». Серед досліджуваних тем: «Формування стратегії книготоргівельних підприємств», «Дослідження засобів впливу на книжковий ринок (застосування всіх засобів маркетингових комунікацій – реклама, пропаганда, «паблик рілейшнз», стимулювання збуту тощо), «Організація книжкової торгівлі, книжкового бізнесу», «Книготоргівельна логістика», «Кадри для книжкової торгівлі: підготовка та управління», «Вирішення актуальних проблем книговидання, книгознавства та мистецтва оформлення української книги [12].

Мета дослідження. З метою узагальненого підходу до визначення наукового знання, яке займається аналізом історії, теорії, методики та організації діяльності книжкової торгівлі, пропонуємо утвердити за терміном «бібліополістика», аргументацією чого стало це дослідження.

Виклад основного тексту. У процесі розвитку науки вирізилося декілька концепцій трактування бібліології (книгознавства): «1. бібліологія (книгознавство) розглядається як єдина комплексна наука про книгу і книжкову справу; 2. бібліологія (книгознавство) – це комплекс наук про книгу та книжкову справу, що взаємопов'язані та взаємозалежні; 3. вузьке розуміння бібліології (книгознавства) як науки (лише) про книговидання та книгорозповсюдження. Дотепер проблема чіткого розуміння належності бібліології (книгознавства) до якоїсь конкретної теорії не досліджена.

Традиційний напрям розуміння бібліології як науки тяжіє до першої концепції. Це дисципліни, які вивчають книгу поступово, з погляду її генетики – статички – динаміки або філософії книги – бібліології – книжкової справи.

Сьогодні встановлено, що схема руху видання від автора до споживача: автор – рукопис – видавництво – поліграфічне виробництво, вивчається едіціологією, діяльність установ книгорозповсюдження – бібліополістикою; суспільне користування книгою, бібліотечна справа – бібліотекознавством; бібліографічна справа – бібліографознавством.

Досліджено, що складовою частиною книжкової справи, як системи, є книгорозповсюдження – площина практичної діяльності, вивченням якої займається бібліополістика. Цей термін є рідковживаним фахівцями, незважаючи на тривалу історію, понад 80 років з часу впровадження.

Для виокремлення наукової дисципліни, яка вивчає процеси книгорозповсюдження, сьогодні, як і десятки років назад, використовується складна конструкція: «Теорія, історія, організація та методика книгорозповсюдження (чи книжкової торгівлі)». Разом із тим, у працях сучасних теоретиків бібліології, однозначно використовується термін «бібліополістика».

Бібліополістика (термін походить від грец. *biblia* – книга, *polys* – багато) – наука, що вивчає теорію, історію, методiku та організацію книгорозповсюдження. Складові частини бібліополістики можна визначити так:

- Теоретична концепція бібліополістики окреслює розуміння бібліологічної суті книготорговельних процесів та форм існування; аргументацію абстрактно-логічної моделі книготорговельного асортименту як об'єкта книготорговельної справи; сутнісне обґрунтування об'єкта, предмета, структури бібліополістики; виділення та узагальнення методів бібліополістики; опрацювання критеріїв та принципів класифікації та типології асортименту книжкової продукції; аргументація системності бібліополістики, її внутрішньогалузевої організації (на щаблі часткових дисциплін бібліополістики й напрямків їх аналізу); пошук сутності взаємозв'язку бібліополістики з іншими галузями (чи комплексами) бібліології та суміжними галузями знань; визначення системи змістовно-інтегрованих понять бібліополістики;

- Історична складова бібліополістики — це історичне вивчення форм функціонування книготорговельного асортименту на основі бібліологічного знання про історичні закономірності існування книги в книжковій справі; історія виникнення, розвитку форм функціонування книжкової

торгівлі як форми книгорозповсюдження і як способу існування книжкового асортименту; вивчення розвитку бібліологістики як науки (її об'єкта, предмета, методів, структури та понятійного апарату); аргументація, конкретизація і систематизація історичних методів бібліологістики;

- методика книготорговельної діяльності розповсюджується на обґрунтування видів книготорговельної справи, з допомоги яких здійснюється рух книжкових видань в книготорговельному процесі; виокремлення способів використання книготорговельного знання в різних видах книготорговельної діяльності, тобто розробка часткової методології (з допомоги правил та інструкцій,) для проведення книготорговельної діяльності; розробка функціональних обов'язків для працівників книготорговельної галузі;

- організація книжкової торгівлі, як практичної галузі дослідження бібліологістики полягає в аргументації її сутності, вивченні організації руху асортименту книжкових видань як форми існування та розвитку книги в книготорговельній справі; виявленні та організації форм книжкової торгівлі та форм існування книжкового асортименту; теоретичне визначення методів організації книготорговельної діяльності.

Отже, об'єктом дослідження бібліологістики виступає книга, що функціонує в суспільстві, має свою матеріальну і духовну складові та книготорговельна справа як галузь практичної діяльності.

Предметом дослідження бібліологістики є історія, теорія, методика та організація книжкової торгівлі.

Методи дослідження бібліологістики підпорядковані її предмету та завданням і ґрунтуються на методах бібліологічного бачення вивчення книги з позицій книготорговельної діяльності. До них належать методи:

- функціональний (вивчається процес розповсюдження видань, досліджується з урахуванням особливостей користувачів, за цільовим та читацьким призначенням; визначається міра розповсюдження видань та вплив на споживача й суспільство);

- бібліографічний (здійснюється облік асортименту книжкової продукції за зовнішніми ознаками);

- статистичний (вивчається книжковий асортимент за кількісними даними);

- поліграфічний (здійснюється облік та аналіз книжкових видань за якістю поліграфічного оформлення, за діяльністю поліграфічних установ);

- аналітико-семантичний (метод обліку та аналізу книжкової продукції за темами, хронологією, видавництвами, книгорозповсюджуючими організаціями, ін.);

- структурно-типологічний (аналіз структури асортиментної продукції та її наявності в установах книгорозповсюдження).

У харківській дослідниці О. Афанасенко у структурній моделі книжкової справи «книгостворення – книговидання – книгорозповсюдження – книгоспоживання» слухним є виокремлення користувача як структурної частини книжкового ринку, у задоволенні потреб якого задіяні усі підсистеми книжкової діяльності. Створення конкурентноспроможного книжкового товару, що відповідає вимогам купівельного попиту громадян, є основною метою книжкового ринку [3].

Із допомоги методів бібліологістики визначають оптимальний асортимент в книготоргівлі, який О. Антоник формулює трьома складовими: «асортиментним мінімумом, орієнтованим на задоволення загальносуспільних потреб у книзі (своєрідний «наскрізний асортимент, незалежно від місця розташування); асортиментним ядром, орієнтованим на задоволення потреб у соціальній інформації певної групи людей, об'єднаних фаховими (чи іншими) інтересами; асортиментним профілем – найвужчою частиною асортименту, орієнтованою на задоволення індивідуальних, особистісних потреб у книзі» [1].

Внутрішня структура бібліологістики визначається суміжними дисциплінами, серед яких: економіка книжкової торгівлі, соціологія, психологія, палеографія, текстологія, статистика друку та ін. [1].

Висновки. Сучасні тенденції на книжковому ринку вимагають визначити книгу як товарний продукт, що має свою споживчу вартість, приносить прибуток, функціонує в системі товарно-грошових відносин, але не втрачає своєї духовної змістової складової.

Сучасний розвиток бібліології потребує вирішення ключових питань: загальної назви науки та її частин; визначення зв'язків між цими частинами; уточнення об'єкта, предмета та методології досліджень, без теоретичного аналізу яких неможливо розробляти рекомендації для будь-якої практичної галузі культури та мистецтва.

Список використаної літератури та джерел

1. Антоник О. Книгознавство як системне знання про книгу і книжкову справу: ринкові можливості [Електронний ресурс]. *Укр. акад. друкарства*; за матеріалами наук.-практ. конф. «Книгознавство та книжкова справа у соціокультурному просторі України: досягнення і перспективи». Режим доступу : <http://knyhobachennia.com/?category=2&article=440>.

2. Атрибуція та експертиза книжкових пам'яток та історичних бібліотечних зібрань як напрям книгознавчих досліджень Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. *Бібліотечний вісник*. Київ, 2022. № 1. С. 29-40.
3. Афанасенко О. Книжковий ринок України як система: питання формування та розвитку. *Вісн. Кн. палати*. 2005. № 8. С. 7—10.
4. Бондар Н. П., Ковальчук Г. І. Відділ стародруків та рідкісних видань. Історико-культурні фонди Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: дослідження, організація доступу та створення електронного ресурсу (2000–2020) : монографія ; Т. Д. Антонюк та ін.; ред. Г. І. Ковальчук. Київ, 2021. С. 60–124.
5. Добрянська Т. А. Українська кирилична рукописна книга XVII століття як об'єкт кодикології, палеографії, філігранології, мистецтвознавства та археографії в 90-х роках XX — 10-х роках XXI ст.: історіографічний аспект. *Рукоп. та кн. спадщина України*. Київ, 2014. Вип. 20. С. 342-361.
6. Дубровіна Л. А. Кодикографія української та східнослов'янської рукописної книги і кодикологічна модель структури формалізованого опису рукопису ; НАН України, ЦНБ ім. В. І. Вернадського, Ін-т археографії. Київ : Ін-т укр. археографії, 1992. 152 с. (Проблеми едиційної та камеральної археографії: історія, теорія, методика ; вип. 9).
7. Дубровіна Л. А. Кодикологія та кодикографія як спеціальні дисципліни в дослідженнях історії української рукописної книги : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.09 / Дубровіна Любов Андріївна ; НАН України Ін-т історії. Київ, 1993. 39 с.
8. Дубровіна Л. А. Рукописна книга як об'єкт національного бібліографічного репертуару України в контексті поняття «писемна пам'ятка» та її автора. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 141-154.
9. Дубровіна Л. А. Кодикологічні, бібліографічні, палеографічні та археографічні дослідження Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : бібліогр. огляд (1988-2001 рр.). *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. Київ, 2004. Чис. 11, ч. 2. С. 44-64.
10. Дубровіна Л. А. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського у перше десятиліття незалежності України (1991–2002) : [монографія]. НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2019. 436 с.
11. 3 історії українського книгознавства (до 100-річчя Українського наукового інституту книгознавства). *Бібліотечний вісник*. 2022. № 3. С. 56–70.
12. Інститут поліграфії та медійних технологій НУ «Львівська політехніка». Режим доступу: <https://uad.edu.ua/>
13. Ісаєвич Я. Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 518 с.
14. Ісаєвич Я. Українське книгознавство: етапи розвитку. *Вісн. Львів. ун-ту. Сер. Книгознавство, бібліотекознавство та інформ. технології*. 2006. Вип. 1. С. 7-19.
15. Ківшар Т. Бібліологічна спадщина Степана Сірополка (1872-1959); НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : НБУВ, 2015. 532 с.
16. Книгознавча школа Київського національного університету культури і мистецтв : антологія ; уклад. В. М. Медведєва. 2-ге вид., випр. та допов. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. 676 с. (Серія «Наукові школи»).
17. Ковальська Л. А. Сучасні концепції в інформаційній, бібліотечній та архівній галузі: тенденції розвитку. *IX Міжнар.наук.-прак. конф. «Інформація і соціум»*, м. Вінниця, 7 черв. 2024 р., Дон. НУ ім. В. Стуса. Вінниця, 2024. С. 49-53.
18. Ковальчук Г. І. Питання теорії книгознавства на сторінках «Бібліологічних вістей». *Бібліотека. Наука. Комунікація. Актуальні питання збереження та інноваційного розвитку наук. б-к: матеріали Міжнар. наук. конф. (3–5 жовт. 2023 р.)* ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2023. С. 474–477.
19. Ковальчук Г. І. Теорія книгознавства та історія книги на сторінках «Вісника Книжкової палати». *Вісн. Кн. палати*. 2011. № 8. С. 7-11.
20. Ковальчук Г. І. Український науковий інститут книгознавства (1922-1936); наук. ред. В. І. Попик; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : Академперіодика, 2015. 688 с.
21. Ковальчук Г. Обґрунтування поняття книжкового пам'яткознавства, його суті, структури, міждисциплінарних зв'язків. Історико-культурні фонди Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: дослідження, організація доступу та створення електронного ресурсу (2000–2020). Київ : НБУВ, 2021. С. 24–34.
22. Маркова В. А. Книга в соціально-комунікаційному просторі: минуле, сучасне, майбутнє : монографія. Харків : ХДАК, 2010. 252 с.
23. Маркова В. До питання про об'єкт книгознавства. *Вісн. Кн. палати*, 2023. Вип. 6. С. 48-52.
24. Міщук С. М. Історико-кодикографічні та бібліографічні дослідження рукописно-книжкової спадщини України (друга половина XIX – 30-ті роки XX ст.) : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 27.00.03 / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2009. 32 с.
25. Міщук С. М. Наукове описування рукописних книг та стародруків в Україні (друга половина XIX – 30-ті роки XX століття). Історіографія. Бібліографія ; відп. ред. Л. А. Дубровіна. Житомир : Полісся, 2011. 184 с.
26. Низовий М. А. Вступ до книгознавства : навч. посіб. Київ : Кондор, 2009. 144 с.

27. Пастушенко О. М. Книга та періодика в дисертаційних дослідженнях незалежної України: соціокомунікативний аспект : монографія. Київ, 2016. 564 с.
28. Пастушенко О. В. Теорія книги в сучасних дисертаційних дослідженнях з книгознавства в Україні. *Бібл. вісн.* 2015. № 2. С. 23-26.
29. Партико З. В. Загальне редагування: нормативні основи : навч. посіб. Львів : Афіша, 2004. 416 с.
30. Партико З. В. Основи редагування: у 2-х кн. Запоріжжя: Вид-во КПУ, 2020. Кн.1: підруч. 332 с.
31. Партико З.В. Основи видавничої справи: підруч. Київ, 2017. 303 с.
32. Сенченко М. Майбутнє книги чи книга майбутнього? *Вісн. Кн. палати.* № 2, 2024. С.3-10.
33. Тимошенко І. До питання про структуру загального і спеціального книгознавства. *Вісн. Кн. палати.* 2006. № 10. С. 45–47.
34. Тимошик М. С. Історія українського друкарства в наукових дослідженнях Івана Огієнка. *Редакційно-видавнича справа* : досвід, проблеми, майбутнє ; за ред. проф. В. В. Різуна. Київ : Ред.-вид. центр «Київ. ун-т», 1997. С. 164-179.
35. Фрис В. Історія кириличної рукописної книги в Україні Х–XVIII ст. Львів : Львів. нац. ун-т, 2003. 188 с.
36. Франчук Є.І. Історико-джерелознавчий підхід у спільних книгознавчих та культурологічних дослідженнях книжкової культури. *Вісн. Харк. держ. акад. культури.* Харків, 1998. С. 96-105.
37. Черниш Н. Основи бібліології : навч. посіб. Київ : Наша культура і наука, 2014. 219 с.
38. Черняк А. Я. История книги как наука. *Термінологія документознавства та суміжних галузей знань* : зб. наук. пр. ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Ін-т держ. управління. Київ., 2013. Вип. 7. С. 106-111.
39. Шатрова М. Наука про книготорговельну справу в системі книгознавства. *Вісн. Львів. ун-ту. Сер. Книгознавство, бібліотекознавство та інформ. технології.* Львів, 2012. Вип. 7. С. 117-121.
40. Шатрова М. Історія книги як складова дисциплін книгознавчого циклу. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне : РДГУ, 2013. Вип. 24. С. 261-264.
41. Шатрова М. Бібліополістика [Електронний ресурс]. Українська бібліотечна енциклопедія. Режим доступу: <http://ube.nplu.org/article/%D0%91%D1%96%D0%B1%D0%BB%D1%96%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>.
42. Шатрова М. Едиціологія [Електронний ресурс]. Українська бібліотечна енциклопедія. Режим доступу : <http://ube.nplu.org/article/%D0%95%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F>.
43. Швецова-Водка Г. М. Бібліотекознавство в системі наук ноокомунікативного змісту. *Бібл. вісн.* 2019. № 5. С.3-12.
44. Швецова-Водка Г. М. Вступ до бібліографознавства : навч. посіб. Київ : Кондор, 2004. 216 с.
45. Швецова-Водка Г. М. Розвиток теорії книгознавства у другій половині ХХ — початку ХХІ століття. *Вісн. Кн. палати.* 2013. № 2. С. 28-31.
46. Швецова-Водка Г. М. Документознавство. Ч. 2. Типологія документа. Документознавство як наука. : навч. посіб. для здобувачів в/о освіти першого (бакалаврського) рівня спец. 029 Інформаційна, бібліотечна та архівна справа ; Рівнен. держ. гуманітар. ун-т ; Швецова-Водка Г. М., Костенко М. С. Рівне : РДГУ, 2023. 221 с.
47. Koval'chuk H. Bibliology in modern Ukraine: the main trends, scientific schools, tendencies. *Roczniki biblioteczne.* 2020. № 64. P. 59–74.
48. Koval'chuk H. From the History of Ukrainian Book Studies: On the Centenary of the Ukrainian Research Institute of Book Studies. *Lingua Franca.* 2022. Issue 8, Part I.
49. Koval'chuk H. Inkunabuły biblioteki królewskiej – Collectio Regia. Splendor i wiedza. *Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Eseje.* Warszawa : Arx Regia, 2022. S. 73–90
50. Migoń K. Z dziejów nauki o książce. Wrocław : Ossolineum, 1979. 239 s.

Reference

1. Antonyk O. Knyhoznawstvo yak systemne znannia pro knyhu i knyzhkovu справу: rynkovi mozhlyvosti [Elektronnyi resurs]. *Ukr. akad. drukarstva ; za materialamy nauk.-prakt. konf. «Knyhoznawstvo ta knyzhkova справа u sotsiokulturnomu prostori Ukrainy: dosiahnennia i perspektyvy».* Rezhym dostupu : <http://knyhobachennia.com/?category=2&article=440>.
2. Atrybutsiia ta ekspertyza knyzhkovykh pamiatok ta istorychnykh biblioteknykh zibran yak napriam knyhoznavchykh doslidzhen Instytutu knyhoznavstva Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. *Biblioteknyi visnyk.* Kyiv, 2022. № 1. С. 29-40.
3. Afanasenko O. Knyzhkovyi rynek Ukrainy yak systema: pytannia formuvannia ta rozvytku. *Visn. Kn. palaty.* 2005. № 8. S. 7—10.
4. Bondar N. P., Kovalchuk H. I. Viddil starodrukiv ta ridkisnykh vydan. *Istoryko-kulturni fondy Instytutu knyhoznavstva Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: doslidzhennia, orhanizatsiia dostupu ta stvorennia elektronnoho resursu (2000–2020) : monohrafiia ; T. D. Antoniuk ta in.; red. H. I. Kovalchuk.* Kyiv, 2021. S. 60–124.
5. Dobrianska T. A. Ukrainaska kyrylychna rukopysna knyha XVII stolittia yak ob'iekt kodykologhii, paleohrafi, filihranolohii, mystetstvoznavstva ta arkheohrafi v 90-kh rokakh KhKh — 10-kh rokakh KhKhI st.: istoriohrafichnyi aspekt. *Rukop. ta kn. spadshchyna Ukrainy.* Kyiv, 2014. Vyp. 20. S. 342-361.
6. Dubrovina L. A. Kodykohrafiia ukrainskoi ta skhidnoslovianskoi rukopysnoi knyhy i kodykologhichna model struktury formalizovanoho opysu rukopysu ; NAN Ukrainy, TsNB im. V. I. Vernadskoho, In-t arkheohrafi. Kyiv : In-t ukr. arkheohrafi, 1992. 152 s. (Problemy edytsiinoi ta kameralnoi arkheohrafi: istoriia, teoriia, metodyka ; vyp. 9).

7. Dubrovina L. A. Kodykoloheia ta kodykohrafiia yak spetsialni dystsypliny v doslidzhenniakh istorii ukrainskoi rukopysnoi knyhy : avtoref. dys. ... d-ra ist. nauk : 07.00.09 / Dubrovina Liubov Andriivna ; NAN Ukrainy In-t istorii. Kyiv, 1993. 39 c.
8. Dubrovina L. A. Rukopysna knyha yak ob'iekt natsionalnoho bibliohrafichnoho repertuaru Ukrainy v konteksti poniattia «pysemna pamiatka» ta yii avtora. Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 1999. Vyp. 2. S. 141-154.
9. Dubrovina L. A. Kodykoloheichni, bibliohrafichni, paleohrafichni ta arkhieohrafichni doslidzhennia Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho : bibliohr. ohliad (1988-2001 rr.). Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky. Kyiv, 2004. Chys. 11, ch. 2. S. 44-64.
10. Dubrovina L. A. Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho u pershe desiatyillittia nezalezhnosti Ukrainy (1991–2002) : [monohrafiia]. NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2019. 436 s.
11. Z istorii ukrainskoho knyhoznavstva (do 100-richchia Ukrainskoho naukovoho instytutu knyhoznavstva). Bibliotechnyi visnyk. 2022. № 3. S. 56–70.
12. Instytut polihrafiu ta mediinykh tekhnolohii NU «Lvivska politekhnika». Rezhym dostupu: <https://uad.edu.ua/>
13. Isaievych Ya. Ukrainske knyhovydannia : vytoky, rozvytok, problemy. Lviv : In-t ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 2002. 518 s.
14. Isaievych Ya. Ukrainske knyhoznavstvo: etapy rozvytku. Visn. Lviv. un-tu. Ser. Knyhoznavstvo, bibliotekoznavstvo ta inform. tekhnolohii. 2006. Vyp. 1. S. 7-19.
15. Kivshar T. Bibliolohichna spadshchyna Stepana Siropolka (1872-1959); NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv : NBUV, 2015. 532 s.
16. Knyhoznavcha shkola Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv : antolohiia ; ukhad. V. M. Medvedieva. 2-he vyd., vypr. ta dopov. Kyiv : Vyd-vo Lira-K, 2018. 676 s. (Serii «Naukovi shkoly»).
17. Kovalska L. A. Suchasni kontseptsii v informatsiinii, bibliotechnii ta arkhivnii haluzi: tendentsii rozvytku. IX Mizhnar.nauk.-prak. konf. «Informatsiia i sotsium», m. Vinnytsia, 7 cherv. 2024 r., Don. NU im. V. Stusa. Vinnytsia, 2024. S. 49-53.
18. Kovalchuk H. I. Pytannia teorii knyhoznavstva na storinkakh «Bibliolohichnykh vistei». Biblioteka. Nauka. Komunikatsiia. Aktualni pytannia zberezhennia ta innovatsiinoho rozvytku nauk. b-k: materialy Mizhnar. nauk. konf. (3–5 zhovt. 2023 r.) ; NAN Ukrainy, Nauk. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2023. S. 474–477.
19. Kovalchuk H. I. Teoriia knyhoznavstva ta istoriia knyhy na storinkakh «Visnyka Knyzhkovoii palaty». Visn. Kn. palaty. 2011. № 8. S. 7-11.
20. Kovalchuk H. I. Ukrainskyi naukovyi instytut knyhoznavstva (1922-1936); nauk. red. V. I. Popyk; NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv : Akademiopriodyka, 2015. 688 s.
21. Kovalchuk H. Obgruntuvannia poniattia knyzhkovoii pamiatkoznavstva, yoho suti, struktury, mizhdystsyplinarnykh zviazkiv. Istoryko-kulturni fondy Instytutu knyhoznavstva Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: doslidzhennia, orhanizatsiia dostupu ta stvorennia elektronnoho resursu (2000–2020). Kyiv : NBUV, 2021. S. 24–34.
22. Markova V. A. Knyha v sotsialno-komunikatsiinomu prostori: mynule, suchasne, maibutnie : monohrafiia. Kharkiv : KhDAK, 2010. 252 s.
23. Markova V. Do pytannia pro ob'iekt knyhoznavstva. Visn. Kn. palaty, 2023. Vyp. 6. S. 48-52.
24. Mishchuk S. M. Istoryko-kodykohrafichni ta bibliohrafichni doslidzhennia rukopysno-knyzhkovoii spadshchyny Ukrainy (druga polovyna KhIKh – 30-ti roky KhKh st.) : avtoref. dys. ... d-ra ist. nauk : 27.00.03 / NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2009. 32 c.
25. Mishchuk S. M. Naukove opysuvannia rukopysnykh knykh ta starodrukiv v Ukraini (druga polovyna KhIKh – 30-ti roky KhKh stolittia). Istoriografiia. Bibliografiia ; vidp. red. L. A. Dubrovina. Zhytomyr : Polissia, 2011. 184 s.
26. Nyzovyi M. A. Vstup do knyhoznavstva : navch. posib. Kyiv : Kondor, 2009. 144 s.
27. Pastushenko O. M. Knyha ta periodyka v dysertatsiinykh doslidzhenniakh nezalezhnoi Ukrainy: sotsiokomunikativnyi aspekt : monohrafiia. Kyiv, 2016. 564 s.
28. Pastushenko O. V. Teoriia knyhy v suchasnykh dysertatsiinykh doslidzhenniakh z knyhoznavstva v Ukraini. Bibl. visn. 2015. № 2. S. 23-26.
29. Partyko Z. V. Zahalne redahuvannia: normatyvni osnovy : navch. posib. Lviv : Afisha, 2004. 416 s.
30. Partyko Z. V. Osnovy redahuvannia: u 2-kh kn. Zaporizhzhia: Vyd-vo KPU, 2020. Kn.1: pidruch. 332 s.
31. Partyko Z.V. Osnovy vydavnychoi spravy: pidruch. Kyiv, 2017. 303 s.
32. Senchenko M. Maibutnie knyhy chy knyha maibutnoho? Visn. Kn. palaty. № 2, 2024. S.3-10.
33. Tymoshenko I. Do pytannia pro strukturu zahalnoho i spetsialnoho knyhoznavstva. Visn. Kn. palaty. 2006. № 10. S. 45–47.
34. Tymoshyk M. S. Istoriia ukrainskoho drukarstva v naukovykh doslidzhenniakh Ivana Ohiiienka. Redaktsiino-vydavnycha sprava : dosvid, problemy, maibutnie ; za red. prof. V. V. Rizuna. Kyiv : Red.-vyd. tsentr «Kyiv. un-t», 1997. S. 164-179.
35. Frys V. Istoriia kyrylychnoi rukopysnoi knyhy v Ukraini X–XVIII st. Lviv : Lviv. nats. un-t, 2003. 188 s.
36. Franchuk Ye.I. Istoryko-dzhereloznavchyi pidkhid u spilnykh knyhoznavchykh ta kulturolohichnykh doslidzhenniakh knyzhkovoii kultury. Visn. Khark. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 1998. S. 96-105.
37. Chernysh N. Osnovy bibliolohii : navch. posib. Kyiv : Nasha kultura i nauka, 2014. 219 s.
38. Cherniak A. Ya. Ystoria knyhy kak nauka. Terminolohiia dokumentoznavstva ta sumizhnykh haluzei znan : zb. nauk. pr. ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, In-t derzh. upravlinnia. Kyiv., 2013. Vyp. 7. S. 106-111.

39. Shatrova M. Nauka pro knyhotorhovelnu spravu v systemi knyhoznavstva. Visn. Lviv. un-tu. Ser. Knyhoznavstvo, bibliotekoznavstvo ta inform. tekhnolohii. Lviv, 2012. Vyp. 7. S. 117-121.
40. Shatrova M. Istoriia knyhy yak skladova dystsyplin knyhoznavchoho tsyклу. Aktualni problemy vitchyznianoї ta vsesvitnoї istorii : zb. nauk. pr. / Rivnen. derzh. humanit. un-t. Rivne : RDHU, 2013. Vyp. 24. S. 261-264.
41. Shatrova M. Bibliopolistyka [Elektronnyi resurs]. Ukrainska bibliotekna entsyklopediia. Rezhym dostupu: <http://ube.nplu.org/article/%D0%91%D1%96%D0%B1%D0%BB%D1%96%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>.
42. Shatrova M. Edytsiolohiia [Elektronnyi resurs]. Ukrainska bibliotekna entsyklopediia. Rezhym dostupu : <http://ube.nplu.org/article/%D0%95%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F>.
43. Shvetsova-Vodka H. M. Bibliotekoznavstvo v systemi nauk nookomunikatyvnoho zmistu. Bibl. visn. 2019. № 5. S.3-12.
44. Shvetsova-Vodka H. M. Vstup do bibliohrafoznavstva : navch. posib. Kyiv : Kondor, 2004. 216 s.
45. Shvetsova-Vodka H. M. Rozvytok teorii knyhoznavstva u druhii polovyni KhKh — pochatku KhKhI stolittia. Visn. Kn. palaty. 2013. № 2. S. 28-31.
46. Shvetsova-Vodka H. M. Dokumentoznavstvo. Ch. 2. Typolohiia dokumenta. Dokumentoznavstvo yak nauka. : navch. posib. dlia zdobuvachiv v/o osvity pershoho (bakalavrskoho) rivnia spets. 029 Informatsiina, bibliotekna ta arkhivna sprava ; Rivnen. derzh. humanitar. un-t ; Shvetsova-Vodka H. M., Kostenko M. S. Rivne : RDHU, 2023. 221 s.
47. Koval'chuk N. Bibliology in modern Ukraine: the main trends, scientific schools, tendencies. Roczniki biblioteczne. 2020. № 64. P. 59–74.
48. Koval'chuk N. From the History of Ukrainian Book Studies: On the Centenary of the Ukrainian Research Institute of Book Studies. Lingua Franca. 2022. Issue 8, Part I.
49. Koval'chuk N. Inkunabuły biblioteki królewskiej – Collectio Regia. Splendor i wiedza. Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Eseje. Warszawa : Arx Regia, 2022. S. 73–90
50. Migoń K. Z dziejów nauki o książce. Wrocław : Ossolineum, 1979. 239 s.

MODERN DEVELOPMENT OF BIBLIOLOGICAL SCIENCE AS A BRANCH 02 «CULTURE AND ART»

Shatrova Maryna – associate professor, candidate of historical sciences, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The purpose of the section is to determine the features of the development of bibliological science as a component of branch 02 «Culture and Art» and to substantiate its place in the content of disciplines of socio-cultural content.

Research methodology: fifty major works on the topic of the study were considered - individual publications, articles from professional periodicals and continuing publications, from collections of conference materials, etc. The multifacetedness and multifacetedness of the problem led to the emergence of a significant number of scientific publications that directly or indirectly relate to the topic of the study, in particular scientific works on bibliology (book studies), components of bibliological science: book history, editionology and bibliopolistics.

Results: The modern development of bibliological science as a component of branch 02 «Culture and Art» has been studied, which allows us to assert that bibliology as a science of books and book business is developing dynamically, has its own structure, scientific basis and its own conceptual apparatus. The development of theoretical problems of bibliology has allowed us to distinguish the following parts within bibliological science: book history, ediology (the science of editorial and publishing activities) and bibliopolistics (the science of book trade).

Scientific novelty. The theoretical justification of «bibliology» as scientific knowledge about books and book business is proposed. The presented subsections represent the structure of bibliological knowledge, it is proposed to call the science of editorial and publishing «ediology», and to return the name «bibliopolistics» to the scientific discipline of book trade. The object, subject, tasks, methodology of each of the components of the bibliological block are determined.

Problematic moments of historical research of individual components of book activity, in particular, publishing, book trade, are closely intertwined with each other. Research of theoretical aspects of the industry and development of its own conceptual apparatus of each of its components, belonging to one bibliological cycle, will ensure the progress of bibliology as a science, clarification of its structure, justification and delimitation of generalized and partial terms and concepts.

It is proved that among modern developments there are problematic issues that are associated with the solution of general and partial issues: the very name of the science («bibliography», «bibliology», «bibliosofy», «book science»); its composition: (book production - book distribution - book description; genetics - statics - dynamics; philosophy of the book - bibliology - book business; book production - book distribution - book use), theoretical and methodological issues.

Modern trends in the book market require defining a book as a commodity product that has its own consumer value, brings profit, functions in the system of commodity-money relations, but does not lose its spiritual content load.

Practical significance: the main provisions of the study can be used in the development of conceptual foundations for the further development of domestic bibliology and its individual components: theory, methodology, techniques, technology, history, organization and management of bibliological activities.

Key words: bibliology, editorial studies, bibliopolistics, editorial and publishing, book trade activities, history of book studies, cultural studies.

Надійшла до редакції 10.10.2024 року.

Наші автори:

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету.

Виткалов Володимир – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету.

Герчанівська Поліна – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Гончарова Олена – доктор культурології, професор, професор кафедри музейного менеджменту Київського національного університету культури і мистецтв.

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника» (Івано-Франківськ).

Каранда Марина – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т. Шевченка.

Кдирова Інеш – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського» (Київ).

Колесник Олена – доктор культурології, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т. Шевченка.

Матоліч Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну, університет Короля Данила (Івано-Франківськ).

Мирошниченко Олександр – старший викладач кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського» (Київ).

Німилович Олександра – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Нікольченко Юзеф – доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету (Київ).

Павловська Соломія – здобувачка бакалаврської програми «Ліберальні мистецтва та гуманітарні науки» Гуманітарного факультету Карлова університету (Прага).

Паур Ірина – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка.

Петрова Ірина – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв.

Причепій Євген – доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту культурології Національної академії мистецтв України.

Прокопчук Інна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України (Львів).

Сабадаш Юлія – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології Маріупольського державного університету (Київ).

Сапожник Ольга – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Фабрика-Процька Ольга – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника» та Пряшівського університету (Пряшів, Словацька Республіка).

Шатрова Марина – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету.

Шворак Антоніна – здобувачка освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» Рівненського державного гуманітарного університету.

Шпаковська Марина – здобувачка освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» Рівненського державного гуманітарного університету.

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ С., ВИТКАЛОВ В. НАУКОВО-ОСВІТНІЙ КОНСОРЦІУМ ЯК ЗАСІБ КОНСОЛІДАЦІЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ (ЗМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ)	3
Розділ I. КОЛЕСНИК О., КАРАНДА М. ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЙ: ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ – РОМАН – ЕКРАНІЗАЦІЯ	7
Розділ II. САБАДАШ Ю., НІКОЛЬЧЕНКО Ю. ФОРМУВАННЯ ПОНЯТИНО-КАТЕГОРІАЛЬНОГО АПАРАТУ ПИТАННЯ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЇ	19
Розділ III. ПРИЧЕПІЙ Є. СЕМАНТИКА ТРИПІЛЬСЬКОГО ОРНАМЕНТУ «СОВИНІЙ ЛИК» ..	33
Розділ IV. ГОНЧАРОВА О. ЖІНОЧЕ МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІЇ ДЕ РОССІ ЯК ФЕНОМЕН РАНЬНОМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ БОЛОНЬЇ ..	48
Розділ V. ПЕТРОВА І. ІНСТРУМЕНТАЛІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ У ВЛАДНОМУ ДИСКУРСІ КОЛОНІАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ)	72
Розділ VI. ПРОКОПЧУК І. ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИКИ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ..	85
Розділ VII. ПАУР І. ПОШТОВІ ЛИСТІВКИ ВИДАВНИЦТВА «РАССВЕТ» (1909–1912) : РЕКОНСТРУКЦІЯ КОЛЕКТИВНОГО ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКІВ ..	99
Розділ VIII. ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О. ТРАНСМІСІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІСЕННОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В СЕРЕДОВИЩІ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ ..	118
Розділ IX. ШВОРАК А., ВИТКАЛОВ С. КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ВОЛИНЯН У ДІАСПОРІ ТА РЕГІОНІ : ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ОКРЕМИХ СТОРІНОК ..	135
Розділ X. КАРАСЬ Г. МІЖНАЦІОНАЛЬНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ У СФЕРІ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФАКТОР ПІДТРИМКИ БОРОТЬБИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ПРОТИ РОСІЙСЬКОГО ВОРОГА	147
Розділ XI. НІМИЛОВИЧ О. ВТІЛЕННЯ СЛОВА І МЕЛОДІЙ ЛЮБОМИРА РИХТИЦЬКОГО (СТЕПАНА ЛЮБОМИРСЬКОГО) В МУЗИЦІ МИКОЛИ ЛАСОВЕЦЬКОГО	159
Розділ XII. САПОЖНИК О. УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЙНА ЕСТРАДНА ПІСНЯ, ПОП-МУЗИКА, БАРДІВСЬКА ПІСНЯ : ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ЖАНРІВ, ВХОДЖЕННЯ У СВІТОВИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР	173
Розділ XIII. МАТОЛІЧ І. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ЕТАПИ РОЗВИТКУ, АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ	183
Розділ XIV. КДИРОВА І., МИРОШНИЧЕНКО О.М. КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА У СТИЛІСТИЧНОМУ РОЗМАЇТТІ ДЖАЗУ	197
Розділ XV. ГЕРЧАНІВСЬКА П., ПАВЛОВСЬКА С. МОЛОДІЖНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПАРАДИГМИ ОПОРУ (ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ)	214
Розділ XVI. ШПАКОВСЬКА М., ВИТКАЛОВ В. РЕГІОНАЛЬНІ МУЗЕЇ В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАЦІЙНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ	226
Розділ XVII. ШАТРОВА М. СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК БІБЛІОЛОГІЧНОЇ НАУКИ ЯК СЛАДОВОЇ ГУЛУЗИ 02 «КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО»	238
ПРО АВТОРІВ	251

CONTENTS

<i>VYTKALOV S., VYTKALOV V.</i> SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL CONSORTIUM AS A MEANS OF CONSOLIDATING MODERN HIGHER EDUCATION (Instead of a Foreword).....	3
<i>Part I. KOLESNYK O., KARANDA M.</i> ARTISTIC INTERPRETATIONS OF INTERCULTURAL COMMUNICATIONS: HISTORICAL FACT – NOVEL – SCREEN ADAPTATION	7
<i>Part II. SABADASH J., NIKOLCHENKO J.</i> FEATURES OF THE FORMATION OF THE CONCEPTUAL AND CATEGORICAL APPARATUS AND THE QUESTION OF CREATIVITY IN MODERN CULTUROLOGY	19
<i>Part III. PRYCHEPIY Y.</i> SEMANTICS OF THE TRIPYL ORNAMENT «OWL FACE»	33
<i>Part IV. GONCHAROVA O.</i> WOMEN'S ART OF SCULPTRESS PROPERZIA DE ROSSIAS A PHENOMENON OF EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA	48
<i>Part V. PETROVA I.</i> INSTRUMENTALIZATION OF LEISURE IN THE DISCOURSE OF POWER : THE CASE OF SOVIET UKRAINE	74
<i>Part VI. PROKOPCHUK I.</i> IVAN KAVALERIDZE'S MONUMENTAL PLASTICS IN THE CONTEXT OF THE EARLY XX-TH CENTURY EUROPEAN AVANT-GARDE	85
<i>Part VII. PAUR I.</i> THE POSTCARDS OF THE PUBLISHING HOUSE RAZSVIET (1909–1912): RECONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE PORTRAIT OF ARTISTS	99
<i>Part VIII. FABRYKA-PROTSKA O.</i> TRANSMISSION AND TRANSFORMATION OF THE SONG FOLKLORE TRADITION OF THE CARPATHIAN REGION IN THE ENVIRONMENT OF THE ETHNO-CULTURAL BORDERLAND.....	118
<i>Part XIX. SHVORAK A., VYTKALOV S.</i> PRESERVATION AND REFLECTION OF THE LOCAL HISTORY OF VOLYN IN THE LITERATURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA	135
<i>Part X. KARAS H.</i> INTERNATIONAL CULTURAL PRACTICES IN THE FIELD OF ACADEMIC MUSICAL ART AS A FACTOR IN SUPPORTING THE STRUGGLE OF THE UKRAINIAN PEOPLE AGAINST THE RUSSIAN ENEMY.....	147
<i>Part XI. NIMYLOVYCH O.</i> THE EMBODIMENT OF THE WORDS AND MELODIES OF LIUBOMYR RYKHTYTSKYI (STEPAN LIUBOMYRSKYI) IN THE MUSIC OF MYKOLA LASTOVETSKYI.....	159
<i>Part XII. SAPOZHNIK O.</i> UKRAINIAN TRADITIONAL POP SONG, POP MUSIC, BARD SONG: ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF GENRES, ENTRY INTO THE WORLD MUSICAL SPACE.....	173
<i>Part XIII. MATOLICH I.</i> ART HISTORY IN UKRAINE IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY FIRST CENTURIES : STAGES OF DEVELOPMENT, ANALYSIS OF RESEARCH AND MAIN PROBLEMS .	183
<i>Part XIV. KDYROVA I., MYROSHNYCHENKO O.</i> CONCERT AND PERFORMANCE PRACTICES IN THE STYLISTIC DIVERSITY OF JAZZ.....	197
<i>Part XV. HERCHANIVSKA P. , PAVLOVSKA S.</i> YOUTH CULTURE IN THE CONTEXT OF THE RESISTANCE PARADIGM (20 – 21 st centuries).....	214
<i>Part XVI. SHPAKOVSKA M., VYTKALOV V.</i> CHARACTERIZATION OF THE CURRENT STATE OF MUSEUMS OF THE DNIPROPETROVSK REGION AND THEIR IMPLEMENTATION OF COMMUNICATION MANAGEMENT	226
<i>Part XVII. SHATROVA M.</i> MODERN DEVELOPMENT OF BIBLIOLOGICAL SCIENCE AS A BRANCH OF «CULTURE AND ART».....	238
<i>BY THE AUTHORS</i>	251

Наукове видання

**МІЖГАЛУЗЕВА КОМУНІКАЦІЯ В СИСТЕМІ
ФУНКЦІОНУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК**

колективна монографія

Відповідальний редактор:
доктор культурології, професор
Сергій Виткалов

Технічне редагування та комп'ютерна верстка
Сергій Виткалов

Науковий редактор
Володимир Виткалов

Підписано до друку 10.12.2024 року.

Формат

Папір – офсет.

Гарнітура –Times

Ум. др. а. – 31.10

Наклад 100 примірників

Видавець: Poznań (Poland): Publishing House of RSEC; Рівне : ФОП «Брегін А.Р.»

Видавничі роботи: ФОП «Брегін А.Р.» свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918
від 20.11.2012 р. 33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г 2.

Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства.