Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Засновано у 2011 р.

ВИПУСК 29

КИЇВ

2025

УДК 3(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філософія, культурологія, соціологія
Збірник наукових праць
Видається двічі на рік
Заснований у 2011 р.
Видання включено до міжнародної наукометричної бази
Index Copernicus International» (Польща)

Затверджено до друку Вченою радою МДУ № 10 від 25.05.2025
Вісник МДУ. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія включено до Переліку наукових фахових видань України з галузі науки – культурологія (наказ МОН України № 735 від 29.06.2021 р.) з присвоєнням категорії «Б».

Редакційна колегія серії:
Відповідальний редактор – д. культурології, проф. Ю. С. Сабадаш
Заступник відповідального редактора (Культурологія) – доц., засл. прац. культ. України Ю.М. Нікольченко
Заступник відповідального редактора (Соціологія)– д. соц. н., проф. Н. І. Глебова
Відповідальний секретар – доц., к. і. н., доц. О. О. Хроненко
Редактор англійських текстів – старший викладач, доц. О.О. Моргунова

Члени редакційної колегії: д. габілітований з мистецтв., проф. Ю. Д. Вальдемар (Чехія), д. філос. з перекладозн. та усн. перекл., доцент В. Велімек (Чехія), д. культурології, проф. П. Е. Герчанівська, д. соц. н., проф. Н. І. Глебова, д. культурології, проф. О. М. Гончарова, д. культурології, доц. С. І. Дичковський, д. культурології, доц. Н. А. Жукова (Республіка Польща), к. соц. н., доц. О. С. Зубченко, д. культурології, проф. К. В. Кислюк, д. культурології, доц. О. С. Колесник, д. мистецтв., доц. А. І. Кравченко, д. культурології, проф. О. В. Кравченко, к. соц. н., доц. В. В. Кузьмін, д. філос. н., проф. В. А. Личковах, д. соц. н., проф. І. С. Нечитайло, д. культурології, проф. О. В. Овчарук, д. інженерн. н. Й. Новицька (Польща), д. філос. з соціол., проф. М. Пенденца (Італія), к. культурології, доц. С. А. Панченко, д. культурології, проф. І. В. Петрова, к. культурології, доц. Л. О. Поліщук, д. філос. н. проф. О. П. Поліщук, д. філос. н., проф. Р. Сапенько (Республіка Польща), к. держ. упр., доц. І. М. Сікорська, д. культуролог., проф. О. О. Смолік, д. культурології, проф. О. А. Степанова, к. соц. н., доц. А. Г. Стадник, доктор габілітований з бібліолог. та інформатолог., проф. П. Тафіловський (Польща), к. філос.н., доц. А. М. Тормахова, д. соц. н., проф. М. В.Туленков, д. філос. н., к. соц. н., проф. О. В. Ходус, д. соц. н., проф. В. М. Щербина, д. філос. н., доц. С. В. Янковський.

Засновник Маріупольський державний університет
02000, м. Київ, вулиця Преображенська, 6
тел: +380-50-016-72-17 e-mail:
visnykculturology@mdu.in.ua
Web-page: www.visnyk-culturology.mdu.in.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
(Серія КВ №17804-6654Р від 24.05.2011)
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК №4930 від 07.07.2015
© МДУ, 2025

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Афоніна О.С.
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МУЗИКИ В ТАНЦІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ……..7
Данканіч Р.І.
МЕДІАМЕНЕДЖМЕНТ ТА PR В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЦИФРОВОМУ СУСПІЛЬСТВІ……15
Демчук О.В.
МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVII-XIX СТОЛІТЬ – ФУНКЦІЇ, ТРАДИЦІЇ ТА ВПЛИВ……...23
Дем'янюк О. Й., Конон Н. Г.
«КАЛЕНДАР ЗНАМЕННИХ І ПАМ'ЯТНИХ ДАТ ВОЛИНІ» ЯК ДОВІДКОВЕ КРАЄЗНАВЧЕ ВИДАННЯ ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ……35
Кучер О. А.
«II. ZAŁOŻENIE PLACÓWKI L. IDZIKOWSKIEGO (1858-1920)» ЄЖИ ІДЗІКОВСЬКОГО ЯК ДЖЕРЕЛО НОВИХ ФАКТІВ ЩОДО ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ ФІРМИ ІДЗІКОВСЬКИХ…….43
Мелещук А.А.
КОНЦЕПЦІЯ ПОРОЖНЕЧІ (ШУНЬЯТИ) ЯК ОСНОВА РОЗУМІННЯ РЕАЛЬНОСТІ У ДЗЕН-БУДДИЗМІ: КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ЯПОНІЇ…….55
Михайлюк О.В., Вершина В.А.
ВІДЛУННЯ КАРНАВАЛУ В ЛІТЕРАТУРІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ……..65
Рачковська І.В.
АРХАЇЧНІ УЯВЛЕННЯ НАСЕЛЕННЯ ПОЛІССЯ ПРО СМЕРТЬ.
АНАЛІЗ МАТЕРІАЛІВ ЕКСПЕДИЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В САРНЕНСЬКИЙ, ВАРАСЬКИЙ ТА ЧАСТИНІ РІВНЕНСЬКОГО РАЙОНІВ У 2022-2024 рр. ……..73
Романенко А. Р., Турчинік А. О.
ДИНАМІЧНА СЕМІОТИКА ПОЛІФАКТУРНОСТІ У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО МИРОСЛАВА СКОРИКА…….89
Середюк В. Ю.
АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЦІЇ В РАКУРСІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ЄДНОСТІ НА ПРИКЛАДІ СТРІЧКИ «ЯК КОЗАКИ КУЛІШ ВАРИЛИ»……...105
Хроненко О.О.
НАРАТИВИ ОКУПАНТІВ ПРО ТЕАТРАЛЬНУ СПРАВУ МАРІУПОЛЯ……114
Шаталович О.М., Шаталович І.В.
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ВЧЕННЯХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
XX ст. ……123
Шевцов С.В.
ПРОМЕТЕЙЯ ТА ЕПІМЕТЕЙЯ ЯК НАСТАНОВИ КУЛЬТУРИ:
РЕЛІГІЙНО-МІФОЛОГІЧНИЙ ТА ОНОМАТО-СЕМАНТИЧНИЙ ЗРІЗ……..…133
Янковська Ж. О.
НАРОДНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРИРОДА ДИХОТОМІЇ «КОМІЧНЕ/ТРАГІЧНЕ» В ОПОВІДАННЯХ ПРО КОЗАКІВ О. СТОРОЖЕНКА……..141

Янковський С.В.
ІНТЕРВ'Ю: РОМАН ТУРКАЛО З ЛЕОНІДОМ КОМСЬКИМ І МИХАЙЛОМ КУЛІВНИКОМ ПРО ФЕНОМЕН НОНКОНФОРМІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ……152
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ……170
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ…….174
КНИЖКОВА ПОЛИЦЯ……..182

CONTENTS

CULTURAL STUDIES

Afonina O.
VISUALIZATION OF MUSIC IN DANCE: A CULTURAL ANALYSIS……7
Dankanich R.
MEDIA MANAGEMENT AND PR IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY IN THE DIGITAL SOCIETY……..15
Demchuk O.
TRAVELLING MUSICIANS IN UKRAINIAN CULTURE OF THE XVII-XIX CENTURIES: FUNCTIONS, TRADITIONS AND INFLUENCE……...23
Demianiuk O., Konon N.
“CALENDAR OF SIGNIFICANT AND MEMORABLE DATES OF VOLYN” AS A REFERENCE PUBLICATION ON THE LOCAL HISTORY OF THE VOLYN REGION……...35
Kucher O.
THE ESTABLISHMENT OF L. IDZIKOWSKI’S ENTERPRISE «II. ZAŁOŻENIE PLACÓWKI L. IDZIKOWSKIEGO (1858-1920)» BY JERZY IDZIKOWSKI AS A SOURCE OF NEW FACTS ABOUT THE ACTIVITY OF THE IDZIKOWSKI PUBLISHING FIRM IN KYIV…….……...43
Meleshchuk A.
THE CONCEPT OF EMPTINESS (ŚŪNYATĀ) AS A BASIS FOR UNDERSTANDING REALITY IN ZEN BUDDHISM: CULTURAL TRANSFORMATIONS IN JAPAN…...…55
Mykhailiuk O., Vershyna V.
ECHOES OF THE CARNIVAL IN THE LITERATURE OF THE WESTERN EUROPEAN MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE…….……65
Rachkovska I.
ARCHAIC PERCEPTIONS OF DEATH AMONG THE INHABITANTS OF POLISSIA. ANALYSIS OF FIELD RESEARCH IN SARNY, VARASH, AND PART OF RIVNE DISTRICTS in 2022-2024…….……...73
Romanenko A., Turchynik A.
DYNAMIC SEMIOTICS OF POLYFACTORIALITY IN MYROSLAV SKORYK’S PIANO WORKS……89
Serediuk V.
ANALYSIS OF UKRAINIAN ANIMATION THROUGH THE LENS OF AUDIOVISUAL UNITY: THE CASE OF «HOW COSSACKS COOKED KULISH»……105
Khronenko O.
OCCUPIERS’ NARRATIVES ON THE MARIUPOL THEATER CASE ……..114
Shatalovych O., Shatalovych I.
THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF CONCEPTUALISATION OF VISUAL CULTURE IN THE CULTURAL STUDIES OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY…….……..123
Shevtsov S.
PROMETHEIA AND EPIMETHEIA AS CULTURAL PARADIGMS: RELIGIOUS-MYTHOLOGICAL AND ONOMATO-SEMANTIC PERSPECTIVE……..133

Yankovska Z.
THE FOLK-PHILOSOPHICAL NATURE OF THE “COMIC/TRAGIC” DICHOTOMY IN THE COSSACK TALES BY OLEKSA STOROZHENKO….…….141
Jankowski S.
INTERVIEW: ROMAN TURKALO WITH LEONID KOMSKY AND MYKHAILO KULIVNYK ON THE PHENOMENON OF NONCONFORMISM IN UKRAINIAN PAINTING…….152
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS……..…172
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTION OF RESEARCH PAPERS……...174
BOOK SHELF……..182

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 793.3:78.01
ORCID iD 0000-0003-1627-6362

О. С. Афоніна

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МУЗИКИ В ТАНЦІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті розглядаються проблеми взаємодії музики і танцю, хореографічної візуалізації музики. На основі вивчення сучасних наукових джерел розкриваються питання творчості знакових постатей у хореографії, які здійснили вплив на хореографію XXI століття. Авторські рефлексії професійних хореографів спрямували на аналіз вистав Іржі Кіліана «Stoolgame» і Лідії Вос «На межі ілюзії» та виокремлення в них послідовності у взаємодії «музика – танець (хореографія) – візуалізація». Така послідовність визначила специфіку презентації оригінальної музичної композиції норвезького композитора Арне Нордхейма зі смисловим навантаженням від політичних подій (вторгнення радянських військ до Чехословаччини, 1968) у хореографію «Stoolgame» І. Кіліана. Музичний колаж з творів Й. С. Баха, Ф. Трістано, К. Крейга, Д. Хоупа, В. Мертенса, Д. О'Галлорана, В. Аксельрода, Т. Гонсінорі Кондо, Т. Сімони та інших авторів – презентував серію мініатюр Лідії Вос «На межі ілюзії». Музичний колаж з різних стилів у візуалізував хореографічні пошуки авторки. Металеві тембри, побутові звуки посилили виразність сценічного простору з наростаючою емоційною напругою.

Ключові слова: *візуальність, музика, танець, культурологія, сучасний танець, хореографія, перформанс, міська танцювальна культура, музичний колаж, інтерпретація, сучасні хореографічні практики.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-7-14

Актуальність проблеми. Музичне і танцювальне мистецтво, тематика їхніх досліджень в українських і зарубіжних наукових, науково-публіцистичних виданнях, як правило, розкривається за напрямами «музичне мистецтво, танець, балет, хореографія», але з точки зору візуалізації музики крізь танець, публікації зустрічаються не часто. Більшість публікацій з'являються як результат співпраці теоретиків і практиків цих галузей. Це закономірно, оскільки саме професійні митці, хореографи, музиканти та дослідники формують академічний дискурс і закріплюють свої ідеї у монографіях, довідковій літературі, науково-методичних студіях. Сучасна хореографія, музичне мистецтво тісно пов'язані із технологіями. Тому вивчення вистав з музикою різних композиторів і стилів, презентація хореографами в танці авторського бачення звукового простору є актуальною і своєчасною науковою проблемою.

У монографії «Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях» (Афоніна, 2025, с. 24–30; с. 31–68) був здійснений аналіз окремих вистав з точки зору візуалізації музики в хореографії. Але кожного дня з'являються нові вистави і вони потребують наукового осмислення.

Огляд останніх публікацій. Для аналізу хореографічних робіт Іржі Кіліана «Stoolgame» (1974) (Kylian, 2014) і Лідії Вос «На межі ілюзії» (Národní divadlo, 2023),

була здійснена спроба з'ясувати напрями наукових досліджень у зарубіжних виданнях з акцентом на взаємодії музика – танець – візуалізація.

Першими були знайдені праці із загальною інформацією – довідники, енциклопедичні словники. Словник-довідник Марти Бремсер «50 сучасних хореографів» (Bremser, 2011) містить перелік видатних митців та їхніх головних робіт. Праця Гельмута Плебста «Нова хореографія в суспільстві видовищ» (Ploebst, 2001) розкриває творчість таких знакових постатей, як Мег Стюарт, Віра Мантеро, Ксав'є Леруа, Бенуа Лашамбр. Видання Йохена Шмідта (Schmidt, 2002) «Історія танцю XX століття з 101 портретом» презентує панораму хореографічного мистецтва XX століття, зокрема художнім контекстом і творчості Айседори Дункан, Ніжинського, Джорджа Баланчина, Марти Грем, Мерса Каннінгема, Ганса фон Манена, Вільяма Форсайта і Піни Бауш тощо у хронологічному порядку. Портрети виконавців і хореографів, сцени з вистав, танцювальні етюди ілюструють мистецтво XX століття.

Книга Джонатана Берроуза «Довідник хореографа» (Burroughs, 2010) є радше рефлексією автора над методологічними аспектами професійної роботи хореографа, ніж традиційним посібником. Спираючись на власний досвід та досвід митців із різних галузей, він розмірковує над принципами побудови руху: послідовність, повторюваність, пошук оригінальності тощо. Берроуз наголошує, що писати про процес народження танцю складно. Глядачі часто очікують новизни, однак прагнення до оригінальності саме по собі не гарантує її досягнення. Балетна практика показує, що навіть у найсуворішій технічній структурі існує простір для відкриття, адже танцівник постійно взаємодіє зі своїми тілесними та мисленнєвими звичками.

Автор особливу увагу приділяє ролі звичок у танцювальному процесі. Вони формуються через щоденну роботу, повторення рухів до автоматизму, аж до того, що їхнє значення й чуттєвість стають менш помітними. Один із шляхів до творчої свободи виявляються у свідомому порушенні усталених патернів. Проте інший підхід, який Берроуз вважає не менш цінним, є повернення до своїх звичок з новим поглядом, винайдення в них прихованих нюансів і можливостей. Автор пропонує читачеві спробувати зробити танець, використовуючи лише свої звички. Парадокс полягає в тому, що коли танцівник приймає свої звички й перестає навмисно прагнути новизни, він розслабляється. А коли тіло і розум розслаблені, щось нове народжується природно, без примусу (Burroughs, 2010).

Всі дослідження відіграють важливу роль у систематизації знань про музично-ритмічні структури танцю, його історичні трансформації та сучасні тенденції, що сприяє подальшому розвитку хореографічного мистецтва, але вони не розкривають особливості музичного втілення і взаємодії музика – танець – візуальність.

Окремі видання, зокрема, музично-танцювальні дослідження Г. Кляйн поєднують практику і науку. Хореографи, які водночас є науковцями, фіксують свій досвід роботи з танцем і музикою, формуючи теоретичні основи та методологічні підходи до вивчення танцювального мистецтва. У дослідженнях Г. Кляйн поєднує культурну та соціальну теорію з історією тіла і руху, аналізує сучасний танець, перформанс, міську танцювальну культуру та вплив музики на хореографічні практики. Окреме місце у її дослідженнях займає всесвітньо відомий Танцтеатр Вупперталя під керівництвом Піни Бауш (Klein, 2020).

У виданні «Театр танцю Піни Бауш. Компанія, мистецькі практики та прийом» (Klein, 2020) розкривається: специфіка роботи трупи, взаємодія танцівників із музичними структурами. Важливою складовою театру Бауш був взаємозв'язок ритму та драматургії руху у постановках. Численні інтерв'ю з танцівниками, композиторами, постановниками дозволяють зрозуміти глибину творчого процесу над танцювальними композиціями. Г. Кляйн, спираючись на масштабний дослідницький доробок, що

охоплює архівний, етнографічний, літературний та соціологічний аналізи, розглядає творчість Піни Бауш у динамічному зв'язку із соціально-політичним контекстом. У кожному розділі авторка здійснює глибоке дослідження художнього процесу, пропонуючи нові перспективи на творчість П. Бауш, її співробітників і сам танець як соціальну практику. Г. Кляйн застосовує методологічний підхід, що підкреслює багатогранність танцю як результату співпраці різних учасників творчого процесу, роблячи книгу важливою моделлю для аналізу танцювального мистецтва .

Найбільша книга про П. Бауш, творця однієї з найвпливовіших естетик танцю нашого часу. Справді глобальна за своїм масштабом, ретельно досліджена та новаторська у своїй методології праксеології перекладу, книга розповідає про всі аспекти хореографії П. Бауш (Klein, 2020), її унікальний процес і компанію, а також постійний вплив її роботи. Г. Кляйн ставить провокаційні та продуктивні запитання, ілюструючи, як танець є системою знань і мистецькою дослідницькою практикою, яка може зрозуміти нашу небезпечну сучасність. Але ж авторка торкається творчості П. Бауш, а нам цікаві й інші хореографи.

Тому **метою нашої публікації** є вивчення музично-хореографічних вистав на основі досвіду зарубіжних науковців-хореографів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для нашого дослідження важливими є музично-ритмічні практики у виданнях з хореографії. Перелічені видання провокують до роздумів про балети Іржі Кіліана, зокрема, його хореографічної роботи «Stoolgame» (1974). Цей балет ми дивилися на ютуб-каналі. І. Кіліан показує боротьбу людини із труднощами, його хореографію можемо розглядати як невербальний, психофізичний рух, що інколи існує у тісному зв'язку з тишею або музикою. Танцювальний твір «Stoolgame» про вразливість і непокору, про самотність і боротьбу. З монографії про життя і творчість хореографа дізнаємося, що ідею виникнення балету він відносить до власного досвіду – жорстокого вторгнення радянських військ до Чехословаччини і завершення Празької весни (1968).

Його гнів від тих подій став двигуном виразного танцювального твору «Stoolgame», яскравим прообразом абстрактно-символічного стилю Кіліана, в якому хореограф поєднав свою політичну активність із питаннями екзистенційного характеру. Кіліан розробляв його в суворому стилі (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 21–22).

Балет «Stoolgame» розпочинається із заворожливої, майже безтілесної сцени в абсолютній тиші (Kylian, 2014). Жодного звуку немає, лише візуальна абстракція, що повільно оживає на круглій поверхні. Група танцюристів складає єдину пластичну структуру, їхні тіла переплетені нижніми кінцівками, формуючи химерний, майже сюрреалістичний образ, схожий на павука. Вони рухаються, ніби єдиний пульсуючий організм, у якому кожен елемент залежить від іншого, ритмічно зливаючись в органічній взаємодії.

З плином часу рухи розширюються: до пластики ніг додаються плавні жести рук, і композиція набуває динаміки. В цей момент від загальної маси відділяється один танцюрист. Його сольний вихід є не просто фізичним відокремленням, це вираз внутрішньої напруги, особистого ставлення до групи. Його жести, як мінливий діалог між покорою та протистоянням, між включеністю та ізоляцією. Група, мов віддзеркалення, реагує, стаючи частиною цієї абстрактної драми, в якій рух і тиша сплітаються в єдиний багатовимірний простір (Kylian, 2014).

Коли до дуету чоловіків додається жіноче соло, напруга досягає кульмінації, а динаміка рухів стає ще експресивнішою. Агресивність наростає, конфлікт загострюється, і ця груба гра завершується тріумфом найсильнішого. Але перемога тут

умовна, адже агресія не є абсолютною. Вона лише один із проявів взаємодії, що резонує з електронним протяжним звуком, загострюючи відчуття неминучості.

Звуковий фон не просто супроводжує хореографію, він її формує, підсилює кожен рух, вібрує в напружених паузах, проникає в пластику тіл. Кіліан обрав для свого балету музичний твір норвезького композитора Арне Нордхейма. Оригінальна композиція була написана під враженням від вторгнення радянських військ до Чехословаччини (1968). Сам хореограф спочатку не знав історичного контексту цієї музики, назвавши її «електронним віршем». Однак інтуїція його не підвела: коли він зустрів Нордхейма, стало очевидно, наскільки глибоко ця композиція перегукується з темою його балетної вистави (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 23).

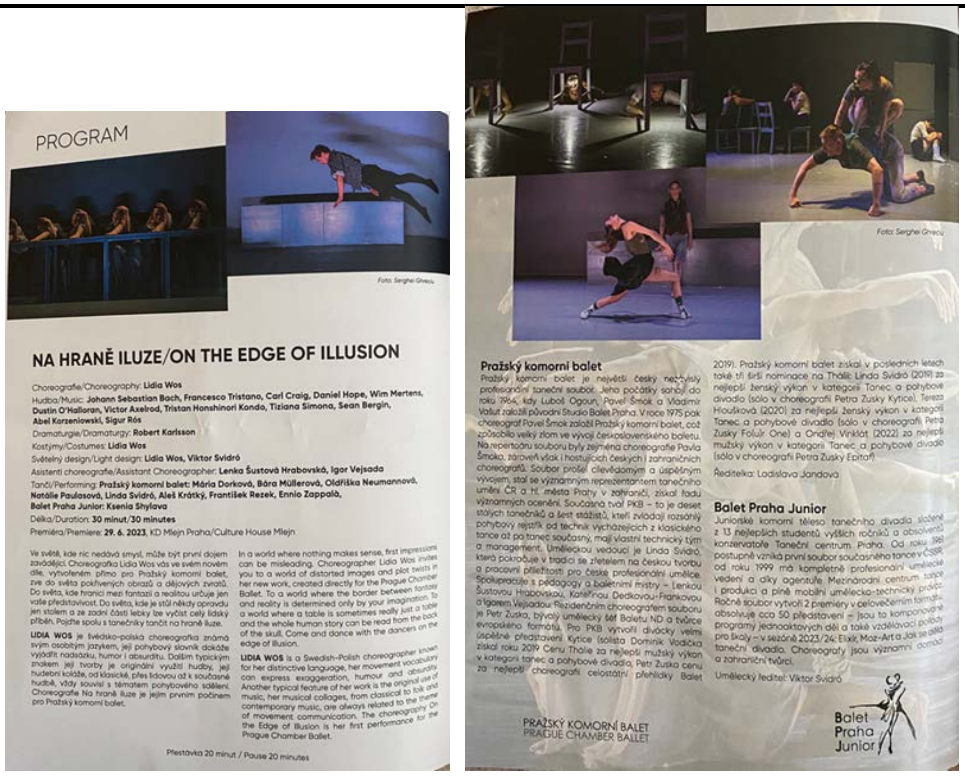
Первісна назва балету «De Enkeling» («Індивід») згодом трансформувалася в «Stoolgame», певну танцювальну гру, що в голландській версії називається «Дорога до Єрусалиму» (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 24).

Її символізм виводить на біблійну паралель: самотня боротьба Христа за свою ідею. Головні виконавці віддзеркалюють знакові фігури цієї історії: центральний персонаж нагадує постать Христа, жінка, що тягнеться до нього, втілює образ Марії або Марії Магдалини, а агресивний суперник постає в ролі Іуди. Четверо танцюристів є людською масою, що піддається маніпуляціям, провокується, а потім шкодує про скоєне.

Хореографічно «Stoolgame» складається з кількох контрастних розділів: вступне соло, де самотність фігури врізається в простір, та два дуети, кожен із яких відкриває інший спектр емоцій. Перший є переважно ліричним, з м’якою, майже вагомою взаємодією, другий відрізняється агресивно-еротичною, різкою, вібруючою напругою. Групова композиція із чотирьох танцівників нагадує танцювальну архітектуру, коли їхні рухи ніби зводять і руйнують невидимі конструкції, передаючи відчуття простору, що безперервно трансформується (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 24). На основі аналізу твору виявлено глибокі взаємозв’язки музики, ритму, візуалізовані у хореографії.

Після знайомства з думками авторів про музичну драматургію, ритм і пластику, їхні тісні взаємозв’язки, пригадується вистава шведсько-польської хореографині Лідії Вос «На межі ілюзії», де початкова сцена набуває символічного значення. Відмова від письмових записів, їх знищення, а натомість – пропозиція глядачам самостійно інтерпретувати сценічні дії передає особливу атмосферу взаємодії між виконавцями та аудиторією.

На початку вистави молода особа сидить на сценічній підлозі з кошиком паперів, методично розриваючи їх, не звертаючи уваги на глядачів. Папери можна знищити, але пам’ять залишається – і саме цю пам’ять втілюють артисти балету через рух, ритм і пластику, тоді як глядачі домальовують свої асоціації, доповнюючи сценічне дійство власними відчуттями.



PROGRAM

Foto: Serghei Gheucu

NA HRANĚ ILUZE/ON THE EDGE OF ILLUSION

Choreografie/Choreography: **Lidia Wos**
Hudba/Music: **Johann Sebastian Bach, Francesco Tristano, Carl Craig, Daniel Hope, Wim Mertens, Dustin O'Halloran, Victor Axelrod, Tristan Honsinnori Kondo, Tiziana Simona, Sean Bergin, Abel Korzeniowski, Sigur Rós**
Dramaturgie/Dramaturgy: **Robert Karlsson**
Kostýmy/Costumes: **Lidia Wos**
Světelný design/Light design: **Lidia Wos, Viktor Svidró**
Asistenti choreografie/Assistant Choreographer: **Lenka Šustová Hrabovská, Igor Vejsada**
Tančí/Performing: **Pražský komorní balet: Mária Dorková, Bára Müllerová, Oldřiška Neumannová, Natálie Paulasová, Linda Svidró, Aleš Krátký, František Rezek, Ennio Zappalà, Balet Praha Junior: Ksenia Shylava**
Délka/Duration: **30 minut/30 minutes**
Premiéra/Premiere: **29. 6. 2023**, KD Mlejn Praha/Culture House Mlejn

Ve světě, kde nic nedává smysl, může být první dojem zavádějící. Choreografka Lidia Wos vás ve svém novém díle, vytvořeném přímo pro Pražský komorní balet, zve do světa pokřivených obrazů a děsivých zvratů. Do světa, kde hranici mezi fantazií a realitou určuje jen vaše představivost. Do světa, kde je stůl někdy opravdu jen stolem a ze zadní části lebky lze vyčíst celý lidský příběh. Pojďte spolu s tanečníky tančit na hraně iluze.

LIDIA WOS je švédsko-polská choreografka známá svým osobitým jazykem, její pohybový slovník dokáže vyjádřit nadsázku, humor i absurditu. Dalším typickým znakem její tvorby je originální využití hudby, její hudební koláže, od klasické, přes lidovou až k současné hudbě, vždy souvisí s tématem pohybového sdělení. Choreografie Na hraně iluze je jejím prvním počinem pro Pražský komorní balet.

In a world where nothing makes sense, first impressions can be misleading. Choreographer Lidia Wos invites you to a world of distorted images and plot twists in her new work, created directly for the Prague Chamber Ballet. To a world where the border between fantasy and reality is determined only by your imagination. To a world where a table is sometimes really just a table and the whole human story can be read from the back of the skull. Come and dance with the dancers on the edge of illusion.

LIDIA WOS is a Swedish-Polish choreographer known for her distinctive language, her movement vocabulary can express exaggeration, humour and absurdity. Another typical feature of her work is the original use of music, her musical collages, from classical to folk and contemporary music, are always related to the theme of movement communication. The choreography On the Edge of Illusion is her first performance for the Prague Chamber Ballet.

Přestávka 20 minut / Pause 20 minutes

Foto: Serghei Gheucu

Pražský komorní balet

Pražský komorní balet je největší český nezávislý profesionální taneční soubor, jeho počátky sahají do roku 1964, kdy Luboš Ogoun, Pavel Šmok a Vladimír Vašut založili původní Studio Balet Praha. V roce 1975 pak choreograf Pavel Šmok založil Pražský komorní balet, což způsobilo velký zlom ve vývoji československého baletu. Na repertoáru souboru byly zejména choreografie Pavla Šmoka, zároveň však i hostujících českých i zahraničních choreografů. Soubor prošel cílevědomým a úspěšným vývojem, stal se významným reprezentantem tanečního umění ČR a hl. města Prahy v zahraničí, získal řadu významných ocenění. Současná tvář PKB – to je deset stálých tanečníků a řemeslníků, kteří zvládají rozsáhlý pohybový rejstřík od technik vycházejících z klasického tance až po tanec současný, mají vlastní technický tým a management. Uměleckou vedoucí je Linda Svidró, která pokračuje v tradici se zřetelem na českou tvorbu a pracovní přítažlivost pro české profesionální umělce. Spolupracuje s pedagogy a baletními mistry – Lenkou Šustovou Hrabovskou, Kateřinou Dedkovou-Frankovou a Igorem Vejsadou. Rezidenčním choreografem souboru je Petr Zuska, bývalý umělecký šéf Baletu ND a tvůrce evropského formátu Pro PKB vytvořil dívčíky velmi úspěšné představení. Kytice (sólista Dominik Vodička) získal roku 2019 Cenu Thálie za nejlepší mužský výkon v kategorii tanec a pohybové divadlo, Petr Zuska cenu za nejlepší choreografii celostátní přehlídky Balet 2019). Pražský komorní balet získal v posledních letech také tři další nominace na Thálii: Linda Svidró (2018) za nejlepší ženský výkon v kategorii Tanec a pohybové divadlo (sólo v choreografii Petra Zusky Kytice), Tereza Houšková (2020) za nejlepší ženský výkon v kategorii Tanec a pohybové divadlo (sólo v choreografii Petra Zusky Fólůr One) a Ondřej Vinklát (2022) za nejlepší mužský výkon v kategorii Tanec a pohybové divadlo (sólo v choreografii Petra Zusky Epitaf).

Ředitelka: Ladislava Jandová

Balet Praha Junior

Juniorské komorní těleso tanečního divadla složené z 13 nejlepších studentů vyšších ročníků a absolventů konzervatoře Taneční centrum Praha. Od roku 1961 postupně vzniká první soubor současného tance v ČSSR, od roku 1999 má kompletně profesionální umělecké vedení a díky agentuře Mezinárodní centrum tance i produkci a plně mobilní umělecko-technický provoz. Ročně soubor vytvoří 2 premiéry v celovečerním formátu, absolvuje cca 50 představení – jsou to komponované programy jednoaktových děl a také vzdělávací pořady pro školy – v sezóně 2023/24: Elixír, Maz-Art a Jak se dělá taneční divadlo. Choreografy jsou významní domácí a zahraniční tvůrci.

Uměl. ředitel: Viktor Svidró

PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET
PRAGUE CHAMBER BALLET

Balet Praha Junior

Фото програмки з особистого архіву. Балет «Na hraně iluze».

Відсутність буквального змісту підкреслюється музичною атмосферою, що замінює слова. Ритмічні імпульси, повторювані звукові фрагменти та пластичні акценти стають своєрідною мовою вистави, що існує на межі ілюзії та реальності, запрошуючи глядачів відкрити власний сенс хореографічної розповіді.

Балет «На межі ілюзій» відповідає своїй назві. Уже з програми вистави стає зрозуміло, що автори сміливо грають із поняттями реальності та сприйняття: «У світі, де ніщо не має сенсу, перше враження може бути оманливим». Саме це і є суттю ілюзії – непевності, обману, викривленого бачення дійсності.

Постановниця запрошує глядачів до співтворчості, пропонуючи разом шукати глибинні сенси, що ховаються за візуальними та пластичними образами. Вистава починається із загадкової сцени: на сцені, сидячи на підлозі, молода жінка неквапливо перебирає папери з корзини, відсторонено рвучи їх на шматки. Вона повністю занурена у свій внутрішній світ, не звертаючи уваги на глядачів. Цей жест сприймається як спроба впоратися з минулим, що залишилося лише у цих аркушах – ніби носіях спогадів, таємниць, болючих переживань. Вона не може остаточно розлучитися з цими фрагментами пам'яті, але водночас намагається їх знищити.

Довготривале спостереження за її діями відбувається у повній тиші, без музичного супроводу, що підсилює відчуження та загострює увагу глядача на кожному русі, кожному зім'ятому аркуші. Таке уповільнене, майже медитативне занурення у сценічний простір змушує замислитися: де межа між реальністю та ілюзією?

Нарешті на сцені з'являються стільці. Простір поступово наповнюється новими елементами, які ще більше занурюють нас в атмосферу ілюзії. Уявлення про сюжет залишаються розмитими – лише натяки, здогадки, уривки можливих сценаріїв. Музика відсутня. Повітря наповнено шумами: звуками пересування стільців, кроками молодих людей, що почергово з'являються на сцені. Кожен із них – у своєму унікальному стані: романтичному, тривожному, стурбованому.

Несподівано один із персонажів бере пилосос і вмикає його. Гул техніки накладається на попередній акустичний фон – звук розірваних аркушів паперу, з якого

почалася дія. Такий прийом нагадує звук з документального фільму, це межує з творчістю, підсилюючи ідею про те, як буденність трансформується в мистецтво.

Поступово вистава перетікає в серію мініатюр – персонажі розгортають свої історії через монологи, дуети та тріо. Все це відбувається на тлі складного музичного колажу, що поєднує стилі та епохи. У ньому звучать твори Йоганна Себастьяна Баха, Франческо Трістано, Карла Крейга, Деніела Хоупа, Віма Мертенса, Дастіна О'Галлорана, Віктора Аксельрода, Трістана Гонсінорі Кондо, Тіціани Сімони, Шона Бергіна, Абеля Корженьовського та Sigur Rós.

Висновки. Звуковий фон у балеті І. Кіліана відіграв ключову роль у візуалізації. Хоча вибір музики А. Нордхейма був інтуїтивним, він допоміг хореографу розкрити свій задум, наповнивши візуальний простір емоційною та смисловою тканиною хореографії. Взаємодія звуку і пластики тіл передали глибокий художній ефект, підсилила драматизм і сенсове наповнення балету.

Музичний плюралізм стає не просто звуковим супроводом, а повноцінною драматургічною складовою, яка розширює межі викривленої реальності. Хореографія Лідії Вос органічно вплітається в музичну мозаїку, самобутня мова рухів гіперболізує гумор і абсурд, стираючи межі між фантазією та реальністю. Музично-хореографічні образи стають динамічними й багатошаровими: звичайні предмети, як-от столи, доповнюються афективними ілюзіями, які змінюються залежно від емоційного стану персонажів.

Музика в цьому балеті, а може краще, хореографічній практиці, виконує особливу роль. Музика стає будівельним матеріалом, або інструментом для розкриття психологічного клімату сцен. Музика передає напругу і страх, породжує відчуття закоханості або ненависті. Наприклад, мінімалістична, сповнена внутрішньої напруги музика Віма Мертенса додає гіпнотичного ефекту, а електронні композиції Франческо Трістано та Карла Крейга передають відчуття механістичної ритмічності сучасного світу. Їхня співпраця, що поєднує електронну музику з елементами класичних аранжувань, підкреслює ефект зміщення реальності та постійної трансформації сенсів.

Стилістичні особливості електронної музики, з її синтетичним звучанням та акцентом на ритмічній організації, взаємодіють із музикою класиків, але й відкрили нові можливості для вистави. Превалюючий чіткий тактовий розмір, підкреслений електронним бас-барабаном і ритмічними хай-хетами, додає пульсуючої основи.

Відсутність однієї музичної композиції, музична партитура вистави досить експериментальна, але це додає можливості хореографу свободи для унікальної пластичної драматургії. Індустріальні та металеві тембри посилюють виразність сценічного простору, а поступове наростання аранжувань через додавання ефектів дозволяє розгортати танцювальні сцени з наростаючою емоційною напругою. Вистава на основі музичного синтезу схильна до імпровізації, гіпнотична повторюваність до поступової трансформації дійства.

Загальне враження від вистави залишається суперечливим. Хоча акторська гра вражає своєю професійністю та переконливістю. Молодь майстерно передає ідеї абсурду, змушуючи глядача замислитися над межами сприйняття. У цьому процесі музика відіграє не лише фонову роль, вона є самостійним засобом вираження ілюзії та алюзії, які закладені в самій структурі хореографії.

Бібліографічний список

Афоніна, О.С., 2025. *Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія.* Суми: ФОП Цьома С.П.

Bremser, M. and Sanders, L., 2011. *Fifty Contemporary Choreographers*. 2nd ed., London: Routledge.

Burroughs, J., 2010. *The Choreographer's Handbook London*. New York: Routledge. [online]

Available at: <https://www.kost-sachsen.de/app/uploads/2020/02/epdf.pub_a-choreographers-handbook.pdf>

Klein, G., 2020. *Pini Bausch Dance Theater: Company, mystical practices and reception*. DOI: 10.14361/9783839450550

Kylian, J., 2014 *Stoolgame* [video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=k84OiyU2NWo&t=883s>

Lanzová, I., Gremlicová, D., Němečková, E. a Vašek, R., 2011. *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou.* Praha: Institut umění – Divadelní ústav.

Národní divadlo, 2023. *Na hraně iluze*. [online] Available at: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/elixir-iluzi-OKokE0I4TCOjVifNypu2XA>

Ploebst, H., 2001. *No wind no word. Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits.* K.Kieser Verlag.

Schmidt, J., 2002. *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreografenportraits.* Berlin: Henschel Verlag.

References

Afonina, O.S., 2025. *Muzychno-teatralni vystavy v paradoksakh i refleksiiakh: monohrafiia [Music and theater performances in paradoxes and reflections: a monograph]*. Sumy: FOP Tsoma S.P. (in Ukrainian).

Bremser, M. and Sanders, L., 2011. *Fifty Contemporary Choreographers*. 2nd ed., London: Routledge.

Burroughs, J., 2010. *The Choreographer's Handbook London*. New York: Routledge. [online] Available at: <https://www.kost-sachsen.de/app/uploads/2020/02/epdf.pub_a-choreographers-handbook.pdf>

Klein, G., 2020. *Pini Bausch Dance Theater: Company, mystical practices and reception*. DOI: 10.14361/9783839450550

Lanzová, I., Gremlicová, D., Němečková, E. and Vašek, R., 2011. *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou[Different Shores: Choreographer Jiří Kylián between The Hague and Prague]*. Prague: Institute of Arts – Theatre Institute. (in Czech).

Národní divadlo, 2023. *Na hraně iluze [On the edge of illusion]*. [online] Available at: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/elixir-iluzi-OKokE0I4TCOjVifNypu2XA> (in Czech).

Ploebst, H., 2001. *No wind no word. Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits [No wind no word. New choreography in the society of the spectacle. 9 portraits]*. K.Kieser Verlag. (in German).

Schmidt, J., 2002. *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreografenportraits [A single volume of 20th-century dance history. Featuring 101 choreographer portraits]*. Berlin: Henschel Verlag. (in German).

Kylian, J., 2014 *Stoolgame* [video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=k84OiyU2NWo&t=883s> (in Czech).

Стаття надішла до редакції 26.03.2025

O. Afonina

VISUALIZATION OF MUSIC IN DANCE: A CULTURAL ANALYSIS

The article examines *the problems of interaction between music and dance, choreographic visualization of music. Based on the study of modern scientific sources, the issues of creativity of iconic figures in choreography who have influenced the choreography of the 21st century are revealed. The author's reflections of professional choreographers are directed at the analysis of the performances of Jiri Kylian "Stoolgame" and Lydia Vos "On the Edge of Illusion" and the identification of the sequence in the interaction "music – dance (choreography) – visualization".*

Methodology. *The research methodology is based on the application of several methods, including historical reconstruction, content analysis of contemporary periodicals. To identify the specifics of the interaction between music and dance, and the choreographic visualization of music, the method of comparison, analysis, and synthesis was applied.*

Scientific Novelty. *Lydia Vos' ballet "On the Edge of Allusion" is analyzed for the first time. The analysis of Jiri Kilian's choreographic work "Stoolgame" is characterized from the perspective of the visualization of the musical composition by the Norwegian author Arne Nordheim.*

Practical Significance*. The conclusions from this study can be used in further studies of contemporary choreographic practices.*

Keywords: *visuality, music, dance, cultural studies, modern dance, choreography, performance, urban dance culture, musical collage, interpretation, contemporary choreographic practices.*

УДК 316.77:659.4:008
ORCID ID; 0000-0003-4968-678X

Р. І. Данканіч

МЕДІАМЕНЕДЖМЕНТ ТА PR В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЦИФРОВОМУ СУСПІЛЬСТВІ

У статті досліджується роль сучасних комунікаційних технологій у трансформації публічного простору та культурної самосвідомості. Автор аналізує, як цифрова глобалізація змінила традиційні форми комунікації і призвела до кризи довіри до класичних ЗМІ серед певних соціальних груп. Водночас вона відкрила нові можливості для комунікації та конструювання репутації. Особлива увага приділяється взаємодії медіа з аудиторією, орієнтованою на традиційні релігійно-етичні цінності, та ролі PR у побудові комунікацій, що враховують моральний і культурний контексти. PR розглядається не лише як технологія впливу, а як стратегічний інструмент підтримки гуманістичних цінностей і збереження ідентичності в умовах глобалізації та інформаційної війни, зокрема в контексті агресії Росії проти України. Представлена точка зору С.Гантінгтона на проблему ідентичності як самоідентифікації індивіда або групи, в якій війна виступає каталізатором для культурної ідентичності. Здійснено огляд теоретичних засад медіаменеджменту та зв'язків з громадськістю, зокрема через праці західних науковців (Б. Бруннер, К. Валентіні, Д. Верчич, К. Фреберг, Р. Тенч). Дослідники зв'язків з громадськістю вважають, що PR в сучасних умовах має враховувати проблематику суспільних і культурних трансформацій, що стосуються національних цінностей і культурної ідентичності. Зважаючи на те, що основна роль зв'язків з громадськістю полягає у створенні та підтримці взаємовигідних відносин між організаціями та громадськістю, існує нагальна потреба в розробці нових глобальних теорій PR, які можуть відповідати глобалізації та її викликам. Проаналізовано, як глобальні комунікаційні стратегії можуть сприяти або, навпаки, загрожувати локальним культурам, зокрема через явище культурної гомогенізації. Автор наголошує на необхідності етичної відповідальності PR-практик і важливості їх культурної адаптації до потреб конкретних спільнот. У висновках зазначено, що PR і медіаменеджмент можуть стати ефективними інструментами захисту національної культурної ідентичності за умови стратегічного використання в інтересах суспільства. Це передбачає створення власних наративів, просування української культури через цифрові платформи, розвиток інформаційної стійкості та врахування міжкультурних чинників у публічній комунікації.

Ключові слова: *Public Relations (PR), медіаменеджмент, культурна ідентичність, глобалізація, цифрове суспільство, комунікація.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-15-22

Постановка проблеми. Традиційні засоби комунікації в епоху цифрового суспільства переживають неабияку кризу, зумовлену стрімкою втратою аудиторії та зміною способів споживання інформації. Справді, газети, журнали, інша друкована продукція, телебачення, радіо, поступаються соціальним мережам і популярним месенджерам, щодо здатності формування комунікативного поля взаємодії. Таким чином, традиційні форми комунікації втрачають свою ефективність через зміну способів споживання інформації. Адже цифрові платформи діють оперативніше,

забезпечуючи персоналізацію й можливість зворотного зв'язку, що стає критично важливим у сучасному світі миттєвої інформації. Однак у нашому суспільстві існує проблема щодо певної кількості населення, тобто літніх людей, які не мають навичок у сфері інформаційних технологій і не довіряють їм. Їх світогляд заснований на традиційних релігійних цінностях, що сформував їх критичне ставлення до сучасних комунікативних практик, що визначаються брендингом, іміджем та PR. Ця категорія суспільства обстоює ідеї класичних, морально-етичних принципів життєвого простору, тому прийоми PR в своїй сукупності сприймаються як прийоми маніпуляції, що засновані на гордині, марнославстві, егоцентризмі, амбітності тощо, що, в свою чергу, суперечить ідеалам скромності, смирення, щирості, жертовності і служіння іншим. Відтак публічне позиціонування, побудова позитивного образу та просування власних інтересів через інформаційні кампанії нерідко сприймаються як інструменти маніпуляції, самосхвалення або навіть духовної деградації. Ця ситуація породжує певне напруження між секулярною сферою сучасного маркетингу й релігійною етикою, яка надає перевагу внутрішнім чеснотам над зовнішньою репутацією.

У цьому контексті особливої ваги набуває сфера Public Relations (PR), яка відіграє ключову роль у налагодженні ефективної комунікації між організаціями та суспільством. Сучасний PR – це не просто інструмент інформування, а комплексна система побудови репутації, управління іміджем, кризових комунікацій та стратегічного позиціонування в медіа-середовищі. Він дозволяє формувати довіру до брендів, установ чи публічних осіб у новому цифровому середовищі, де швидкість і прозорість комунікації визначають лояльність аудиторії. Отже головним в своїх комунікативних стратегіях PR ставить завдання – здійснення трансформації публічного позиціювання в засіб утвердження моральних цінностей, донесення правди, просування гуманістичних ініціатив, побудови довіри на основі щирості, прозорості і поваги один до одного. Така стратегія дасть змогу налагодити комунікативні зв'язки з релігійною свідомістю населення. Таким чином, сьогодні мова йде про етичний і стратегічно-вивірений PR, що будує комунікативну стратегію майбутнього, як єдність традиційних і цифрових інструментів, заснованих на комплексній системі побудови репутації, управління іміджем і прозорості інтеракції. Фундаментальною стратегією сучасного PR є зворотній зв'язок (feedback), завдання якого є формування довіри громадськості. Відповідно **метою статті** є виявлення ролі та можливостей медіаменеджменту і публічних комунікацій у процесі збереження та трансляції культурної ідентичності в умовах цифрового суспільства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В дослідницьких колах вивчення теорії і практики медіаменеджменту і PR відбувається в широкому спектрі соціально-гуманітарних наук. Серед останніх монографій, в яких глибокого проаналізована теоретична і практична складова медіаменеджменту і PR помітно виділяються «Public Relations Theory: Application and Understanding» під редакцією Б.Бруннер (Brunner, 2019) та «Exploring Public Relations and Management Communication» під редакцією Р.Тенча і С. Веддінгтона (Tench and Waddington, 2021). В написанні монографій прийняли участь такі відомі західні спеціалісти в сфері медіаменеджменту і PR як: С.Воддінгтон, Е.Гатчінс, С. Девідсон, Т.Комбс, Д.Макнамара, Н.Родрігес-Сальчедо, Н.Тіндейл, Т. Уотсон, К. Фреберг. Водночас в наведених вище монографіях не приділяється достатньої уваги проблематиці культурної ідентичності і її збереженню в умовах глобальної діджиталізації. Проблематиці національної ідентичності присвячена робота українського вченого П.Гнатенка «Феномен ідентичності» (Гнатенко, 2022), а також монографія всесвітньовідомого політичного мислителя Семюела Гантінгтона «Who are we?: The Challenges to America's National Identity» (Huntington, 2004). Враховуючи той факт, що в сучасних умовах Public Relations грає важливу роль в

контексті суспільних і культурних процесів, то варто згадати колективну монографію «Public Relations, Values and Cultural Identity» за редакцією Е.Ордейша, В.Карайоля, Р.Тенча (Ordeix, Carayol and Tench, 2015). Дослідники підкреслюють, що тематика стратегічних зв'язків з громадськістю, а також суспільних цінностей та культурної ідентичності зростає і розвивається як професійна галузь у сфері комунікацій. На думку вчених, у більш інтерактивному суспільстві організаціям необхідно узгоджувати свої дії з соціальними запитами та цінностями. Основна роль зв'язків, з громадськістю, таким чином полягає у пошуку легітимності для дій та впливу на осіб, які формують громадську думку, а також на громадський, медійний та політичний порядок денний. Е.Ордейш, В.Карайоль, Р.Тенч вважають, що зв'язки з громадськістю перебувають на роздоріжжі, оскільки стикаються з такими важливими змінами, як: існування нових організаційних структур, краще узгоджених з сучасними соціальними вимогами; обговорення нових методів пояснення та формування розуміння організацій через більш надійну та прозору призму; зростаючий тиск з боку соціальних груп, які виступають лідерами громадської думки, як проти, так і за цінності, ідеї та ідентичності; співіснування різних порядків денних (громадських, медійних та політичних), що залежать від засобів, сфер або типів громадськості. До осмислення цих питань, як підкреслюють дослідники, залучені як академічна, професійна та практична сфера (Ordeix, Carayol and Tench, 2015, p. 14). Як бачимо, західні дослідники вважають, що PR в сучасних умовах має враховувати проблематику суспільних і культурних трансформацій, в особливості, що стосується цінностей і культурної ідентичності. Відповідно вивчення цієї проблематики становить важливе завдання для соціально-гуманітарного знання. Серед українських дослідників проблематики PR помітно виділяються О.Братко, О.Марків, І.Тараба, А.Шугаєв.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, культурна ідентичність – це відчуття належності до певної культури, що відтворюється в національній самосвідомості через мову, традиції, релігію, цінності, спільний досвід і фіксується у національній пам'яті. Відомий український дослідник феномену ідентичності Петро Гнатенко вказує на те, що ідентичність – це не статичне явище, яке можна осягати повсякчас. Посилаючись на Гангтінгтона, Гнатенко стверджує, що у європейських народів національна ідентичність виникла в середині 18 століття на підґрунті британської ідентичності. Яка, в свою чергу, сформувалася у війні між французами і шотландцями. Так з'являться царина національних культур і національної культурної ідентичності (Гнатенко, 2022). Гангтінтон стверджує, що ідентичність – це самосвідомість індивіда або групи, що є самоідентифікацією. На думку Гантінгтона, щоб ідентифікувати себе людині потрібні інші, потреба в яких притаманна в тій чи іншій мірі усім людям без винятку. Хто ж ці інші? Це – вороги. Посилаючись на Фройда та Ейнштейна Гантінгтон зауважує, що люди постійно прагнуть до протиставлення себе і інших. Порівняння породжує оцінку: все наше краще за інше. Ми мусимо демонструвати нашу перевагу над іншими. Така ситуація призводить до конкуренції, яка в свою чергу перетворюється на антагонізм і трансформує вузьку ідентичність у фундаментальну. Супротивники демонізуються і стають ворогами. Саме потреба у ворогах пояснює перманентність конфліктів всередині людських спільнот. Конкуренція і конфлікт можливі лише між тими людьми, що знаходяться в одному і тому ж універсумі, на одній і тій же арені. Отже, підсумовуючи сказане, Гантінгтон стверджує, що теорії відмінностей, соціальної ідентичності, соціологічної біології і атрибуції, що сформувалися в кінці XX століття єдині в тому, що ненависть, суперництво, потреба у ворогах, особисте і групове насильство, війни – коріняться в людській психіці і психіці людського соціуму (Huntington, 2004). Людина проявляє національний характер тільки тоді, коли потрапляє в площину національної психології. Іншими словами, проявити людину в

контексті національної культурної ідентичності можна лише тоді, коли вона потрапляє на терени собі подібних (Гнатенко, 2022). Особливостями культурної ідентичності є плем'я, мова, нація, релігія, цивілізаційна належність. Кожна людина відчуває на собі вплив політичних, економічних, соціальних, територіальних, етнічних факторів, однак національна і культурна ідентичність буде підсвідомим вектором для прийняття рішень того чи іншого індивіду (Huntington, 2022).

Війна, як екзистенційне випробування для українців, проявило їх національну самосвідомість. Починаючи з 24 лютого 2022 року, світ по-новому відкрив для себе Україну і її народ, в його рисах, мові, національному характері і культурі, що, беззаперечно, вирізняє його від росіян, які роками здійснювали системну політику культурної асиміляції та репресивного пригнічення української самобутності. Протягом століть російські імперські та радянські структури системно знищували українську культурну ідентичність, нав'язуючи наративи про «єдиний народ», підмінюючи історичну правду та придушуючи мовну самобутність. У цифрову епоху ці процеси набули нових форм, серед яких – PR-кампанії, ботоферми, мережі фейкових ЗМІ та інфлюенсерів. Отже, цифрові медіа, глобалізовані PR-стратегії та нові комунікаційні платформи стали ключовими інструментами формування громадської думки в системній інформаційна агресії рф, яка використовує медіаменеджмент та піар-технології як у внутрішній, так і у зовнішній політиці. PR стратегії рф спрямовані на: розмивання уявлень про українську самостійність, підрив довіри до українських джерел інформації, створення враження «втоми» від України, нав'язування концептів «традиційних цінностей» з авторитарним підтекстом.

Постає питання: чи справді медіа-менеджмент і PR у сучасному світі є ворожим інструментом по відношенню до локальних культур і національної ідентичності? Так, на прикладі інформаційної агресії рф проти України, можна впевнено стверджувати, що медіаменеджмент і PR в руках будь-яких маргінальних груп або вороже налаштованої аудиторії можуть призвести до витіснення локального контенту з публічного простору. Мова йде про так званий феномен культурної гомогенності, коли відбувається поглинання локальних культур через глобальні медіа, що нав'язують нові стандарти, меми, тренди, фото, відео, мову, стиль, моду, контенти, бренди, тощо. Це призводить до уніфікації національних культур.

Однак, розглядаючи PR, як зв'язки з громадськістю, доходимо висновку про те, що медіа-менеджмент і PR самі по собі – індиферентні. Вони не є стратегічним інструментом, а є засобами впливу. Цю властивість PR також розглядає відома італійська дослідниця К'яра Валентіні. Вона зазначає, що медіа-менеджмент та PR-інструменти є індиферентними за своєю природою. То ж вони можуть бути як засобом просування гегемонних культурних наративів, так і інструментами утвердження і захисту підтримки локальних культур. Зокрема Валентіні, вивчаючи фактор глобалізації та її впливу на PR приходить до висновку, що вона суттєво впливає на концептуалізацію зв'язків з громадськістю (Valentini, 2019, pp.125-140). Дослідниця показує, що науковці, які критикують мейнстримні, управлінські підходи в зв'язках з громадськістю, стверджують, що вони є лише організаційною функцією, що спрямовану на використання іміджу та репутації організацій за допомогою різних комунікаційних заходів, оскільки ця професія все більше стає інструментом формування державної політики та ініціювання публічних дебатів, відіграючи таким чином активну роль у формуванні суспільства і, зрештою, культури. Також Валентіні простежує зміни, які приносить собою глобалізація в розуміння PR, які визначаються нею як постколоніальні та суспільноорієнтовані. Відповідно, зв'язки з громадськістю стосуються діяльності та дій, які формують глобалізаційні зусилля та практики в країнах, які історично зазнали західного контролю. Як зазначає Валентіні, зв'язки з

громадськістю стають комунікативною практикою та практикою побудови відносин, яка може з'єднати політичну та культурно-економічну сфери глобалізації. Валентіні виокремлює чотири основних аспекти впливу глобалізації на суспільні відносини: 1.визначення громадськості; 2.вибір стратегії і тактики; 3.вирішення глобальних проблем і складних питань; 4.етична відповідальність і моральні міркування.

Валентіні стверджує, що зважаючи на те, що основна роль зв'язків з громадськістю полягає у створенні та підтримці взаємовигідних відносин між організаціями та громадськістю, існує нагальна потреба в розробці нових глобальних теорій зв'язків PR, які можуть відповідати глобалізації та її викликам. Як зазначає Валентіні, домінуюче мислення у сфері зв'язків з громадськістю все ще є занадто гегемоністським, оскільки воно намагається диктувати, що слід вважати найкращими практиками зв'язків з громадськістю в дуже різних суспільствах, мало враховуючи специфіку контекстів і ситуацій, в яких вони застосовуються (Valentini, 2019, pp.125-140). Самуель Гантінгтон, говорячи про глобалізацію, стверджує, що цей процес призводить до розширення релігійних і цивілізаційних ідентичностей, що набувають все більшу значимість для індивідів і народів в цілому (Huntington, 2022).

Водночас професорка в сфері стратегічних комунікацій Карен Фреберг в статті «Social Media and Emerging Media» визнає, що динаміка розвитку цифрових медіа створює нові можливості для локальних культур. Соціальні мережі дозволяють маргіналізованим групам або регіональним ініціативам презентувати себе глобальній аудиторії, будувати власні наративи, формувати ідентичність. Однак ці ж платформи функціонують за алгоритмічними принципами, які надають перевагу контенту з високим рівнем залучення, часто уніфікованому за формою та змістом. Таким чином, навіть потенційно демократичні інструменти комунікації можуть сприяти поширенню одноманітності, якщо не регулюються національними чи культурно орієнтованими ініціативами (Freberg, 2019, pp. 97–112).

Дослідник Деян Верчич у роботі «Intercultural and multicultural context of public relations» зазначає, що в період всеохоплюючої практики PR важливо усвідомлювати культурний контекст. Це важливо з огляду на той факт, що оскільки ми народжуємося у своїх культурах, вони сприймаються нами як наша «справжня» природа, і ми рідко усвідомлюємо їх. Лише тоді, коли ми географічно або соціально переміщуємося і зустрічаємося (або навіть зіштовхуємося) з культурами, відмінними від наших, ми починаємо усвідомлювати інших і/або нашу власну інакшість. Усвідомлення нашої відмінності від інших веде до формування нашої схожості, тобто ідентичності. На думку Верчича, зв'язки з громадськістю як управління комунікацією та відносинами між організацією (з її культурою) та її зацікавленими сторонами (з їхніми культурами) завжди є міжкультурною практикою, а фахівці з публічних комунікацій виступають міжкультурними інтерпретаторами. Відповідно важливість культурних контекстів для менеджерів і спеціалістів з PR полягає в тому, що вони мають усвідомлювати, що соціальні організації не так легко піддаються «конструюванню», як машини. Водночас, підкреслює Верчич, компанії та інші людські організації поводяться більше як рослини, ніж як машини: їх потрібно вирощувати (плекати), певні процеси займають у них свій час, і вони поводяться так, ніби мають власну волю, відмінну від волі їхніх творців та/або учасників. Саме тому в сучасній мові медіаменеджменту і PR є поняття корпоративних культур. Цікаво, що для Верчича культурний фактор є надзвичайно важливим. На його думку, із появою імперій, а згодом і транснаціональних компаній, національні культури набули значення як спосіб пояснення, чому інші поводяться інакше, ніж ми. Сьогодні міжнародна та глобальна діяльність усіх типів організацій – компаній, неурядових організацій, урядів, міжнародних урядових і неурядових організацій – залежить від міжкультурних і мультикультурних знань. Таким чином,

зауважує Верчич, зв'язки з громадськістю в сучасних умовах – це професійна діяльність, яка набуває дедалі більшого значення і в якій фактор врахування національних відмінностей конкретних ідентичностей є по-справжньому значимим (Verčič, 2021, pp. 94–107).

В монографії «Exploring Public Relations and Management Communication, 5th Edition» зазначається, що у світі глобальної взаємодії PR має враховувати не лише загальнонаціональний, а й регіональний та культурний контекст аудиторії. Стверджується, що важливо збалансовувати універсальні принципи практики з адаптацією до культурних особливостей, що дозволяє уникати ризику культурного поглинання і допомагає зберегти локальні традиції. Такий підхід дозволяє уникнути ризику культурного нівелювання та сприяє збереженню ідентичності спільнот. Водночас підкреслюється, що транснаціональні корпорації часто просувають стандартизовані повідомлення, орієнтовані на глобальні ринки, без належної локалізації. Це створює небезпеку витіснення локального культурного контексту, особливо у сфері масового комунікаційного управління. Таким чином, глобальні оператори не є культурними агентами у повному розумінні, оскільки їх меседжі часто уніфікують культурне поле. Автор акцентує увагу на подвійній ролі соціальних мереж: з одного боку, вони створюють нові можливості для збереження локальної культурної ідентичності (через мовні ініціативи, регіональний контент тощо), з іншого – їх алгоритмічна природа сприяє поширенню контенту з глобальним охопленням, що ускладнює збереження автентичності. В якості альтернативи, пропонується стратегічно орієнтований діалогічний підхід у PR. Він передбачає активну взаємодію з громадськістю, врахування локальних потреб, і адаптацію комунікацій до контексту. Такий інклюзивний формат сприяє не лише комунікативній ефективності, але й зміцненню культурної стійкості в умовах інформаційної глобалізації (Tench and Waddington, 2021).

Висновки. Отже, якщо Україна здатна усвідомлено й стратегічно використовувати потенціал цих інструментів у рамках національної інформаційної політики, то вони можуть стати не загрозою, а засобом захисту та утвердження національної культурної ідентичності. Успішна медіастратегія повинна включати: створення власних наративів у глобальному медіапросторі, просування української культури, мови, традицій через сучасні комунікаційні платформи, розвиток інформаційної стійкості суспільства до зовнішніх маніпуляцій, зміцнення державних та недержавних інституцій комунікації. У цьому контексті PR та медіа-менеджмент не лише не суперечать збереженню ідентичності – вони можуть виступати її союзниками за умови, що застосовуються в інтересах громади, а не транснаціонального чи ворожого впливу.

В контексті дослідницької перспективи цього дослідження постала проблема адаптації діяльності глобальних комунікативних структур до локальних культурних просторів, з метою їх захисту від культурної уніфікації і втрати автентичності а також формування стратегії інформаційної стабільності медіаменеджменту і PR в контексті збереження культурної ідентичності в умовах інформаційної війни.

Бібліографічний список

Гнатенко, П., 2022. *Феномен ідентичності: монографія*. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ».

Brunner, B., 2019. *Public Relations Theory: Application and Understanding*. 1st ed. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Freberg, K., 2019. Social Media and Emerging Media: Theoretical Foundations. In: B. Brunner, ed. *Public Relations Theory: Application and Understanding 1st Edition*. Hoboken: Wiley-Blackwell. pp.97-112.

Huntington, S., 2004. *Who are we?: The Challenges to America's National Identity.* New York: Simon & Schuster.

Ordeix, E., Carayol, V. and Tench, R., 2015. *Public Relations, Values and Cultural Identity.*

Tench, R. and Waddington, S., 2021. *Exploring Public Relations and Management Communication.* 5th ed. Harlow: Pearson.

Valentini, K., 2019. Globalization. In: B. Brunner, ed. *Public Relations Theory: Application and Understanding 1st Edition*. Hoboken: Wiley-Blackwell. pp.125-140.

Verčič, D., 2021. Intercultural and multicultural context of public relations. In: R. Tench, ed. *Exploring Public Relations and Management Communication, 5th Edition.* Harlow: Pearson. pp.94 –107.

References

Brunner, B., 2019. *Public Relations Theory: Application and Understanding*. 1st ed. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Freberg, K., 2019. Social Media and Emerging Media: Theoretical Foundations. In: B. Brunner, ed. *Public Relations Theory: Application and Understanding 1st Edition.* Hoboken: Wiley-Blackwell. pp.97-112.

Hnatenko, P. 2022. *Fenomen identychnosti: monohrafiia [Phenomenon of Identity: A Monograph]*. Vinnytsia: TOV «TVORY».(in Ukrainian).

Huntington, S., 2004. *Who are we?: The Challenges to America's National Identity.* New York: Simon & Schuster.

Ordeix, E., Carayol, V. and Tench, R., 2015. *Public Relations, Values and Cultural Identity.*

Tench, R. and Waddington, S., 2021. *Exploring Public Relations and Management Communication.* 5th ed. Harlow: Pearson.

Valentini, K., 2019. Globalization. In: B. Brunner, ed. *Public Relations Theory: Application and Understanding 1st Edition*. Hoboken: Wiley-Blackwell. pp.125-140.

Verčič, D., 2021. Intercultural and multicultural context of public relations. In: R. Tench, ed. *Exploring Public Relations and Management Communication, 5th Edition.* Harlow: Pearson. pp.94 –107.

Стаття надійшла до редакції 25.06.25

R.Dankanich

MEDIA MANAGEMENT AND PR IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY IN THE DIGITAL SOCIETY

The article explores how media management and public relations (PR) interact with the preservation of cultural identity in a digital society. It argues that traditional mass media have become outdated as digital platforms offer advantages like personalized messaging, rapid feedback, and the viral spread of information. In this new landscape, PR transcends merely building connections; it becomes a vital strategic tool for crafting meaningful engagement with audiences while considering ethical and cultural dimensions. It highlights the diminishing influence of traditional media as digital platforms forge a new communication reality, characterized by personalized interactions and swift content dissemination. In this regard, PR is framed not just as a tool for image crafting but as a means of developing reputation and ethical engagement with the public. The article also delves into the tension between traditional religious values and the secular nature of contemporary PR practices, which can often be seen as manipulative. To address this, it proposes a concept of morally oriented PR that aligns external communications with society's internal ethical frameworks. A comprehensive review of Western scholars – such as R. Tench,

K. Freberg, K. Valentini, and D. Verčič – is presented, alongside perspectives from national researchers on PR's impact on social dynamics. The analysis includes contemporary examples, particularly regarding the hybrid information warfare employed by the Russian Federation against Ukraine, illustrating how PR can serve both as a mechanism of cultural imperialism and a tool for national information policies. Through a historical lens, the article discusses the evolution of PR and its intercultural dimensions. It positions cultural identity as a fluid entity shaped by elements like national experiences, languages, religions, traditions, and collective memory. Ultimately, it contends that PR and media management, while inherently neutral, can become powerful instruments for safeguarding cultural values and bolstering national identity and information sovereignty when applied ethically. This work significantly contributes to the interdisciplinary understanding of PR as a driver of cultural resilience and a promoter of national identities.

Keywords: *Public Relations (PR), media management, cultural identity, globalization, digital society, communication.*

УДК 781.7:316.722
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2642-8772

О. В. Демчук

МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVII-XIX СТОЛІТЬ – ФУНКЦІЇ, ТРАДИЦІЇ ТА ВПЛИВ

У роботі розглянуто соціальний статус мандрівних виконавців, їхню роль у збереженні історичної пам'яті та формуванні культурної ідентичності. Аналізуються чинники, що сприяли виникненню цього явища, механізми передачі усної традиції та зміни в діяльності музикантів під впливом соціально-політичних трансформацій. Доведено, що мандрівні музиканти відігравали ключову роль у збереженні та трансляції усної народної традиції, слугуючи важливими посередниками між різними соціальними верствами. Їхній репертуар відображав історичні події, суспільні настрої та національні ідеї, формуючи у слухачів історичну свідомість. Визначено, що функції мандрівних виконавців не обмежувалися музично-розважальним аспектом, а включали просвітницьку та релігійну складові. Отримані результати можуть бути використані у сферах музичної етнології, історії української культури та освітньої діяльності, сприяючи збереженню нематеріальної культурної спадщини.

Ключові слова: *усна традиція, етномузика, культурна пам'ять, кобзарство, історична свідомість, музичний фольклор.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-23-34

Постановка проблеми. У XVII–XIX ст. українська культура перебувала під впливом народних мандрівних виконавців, які визначали простір культур, формували ідентичність, створювали власну усну традицію. Вони втілювали в життя епічні, драматичні, сатиричні твори, транслювали історичну та суспільну свідомість**,** по суті, відображали комунікацію між різними верствами суспільства. Їх творчість включала думи, народні пісні, ліричні балади, які згодом стали основою для подальшого розвитку української музичної та літературної традицій.

Традиція мандрівного музикування глибоко проникла в європейську та східнослов'янську культури, але в українському контексті набула своєрідних рис значною мірою завдяки активній участі її кобзарів, лірників і бандуристів у громадсько-політичному житті. Крім того, їхній музичний репертуар відображав соціальний статус. Вони були не лише музикантами, а й своєрідними хранителями національної пам'яті, адже значна частина їхнього репертуару присвячена історії козацтва, визвольній боротьбі та національному духу.

Огляд останніх публікацій. Огляд опублікованих праць, що висвітлюють дослідження мандрівного музиканта в українській культурі XVII–XIX ст., свідчить про підвищену увагу наукової спільноти до його внеску у формування національної ідентичності, процес збереження фольклорної спадщини та трансформаційні процеси в музичному середовищі. Особливу увагу приділено кобзарсько-лірницькій традиції як одній із найважливіших складових національної музичної культури. У своїх роботах дослідники розглядали деякі аспекти соціального статусу мандрівних музикантів, які відігравали свою роль у збереженні та передачі усної історії та динаміку їхнього репертуару. Останні дослідження не лише поглиблюють розуміння кобзарсько-лірницької традиції, а й успішно сприяють поширенню

міждисциплінарних підходів до неї, що означає належний розгляд її з історичних, етнографічних, музикознавчих та культурологічних позицій.

Мета статті є визначити та охарактеризувати функції, традиції та вплив мандрівних музикантів в українській культурі XVII-XIX століть.

Виклад дослідницького матеріалу. Кобзарство в українській духовній культурі XVII-XIX ст. можна пояснити як явище національної культурної традиції, що поєднує епічну пісенну творчість із виконавським мистецтвом гри на бандурі, лірі та деяких інших інструментах, а також соціальну функції збереження історичної пам'яті, морально-етичних норм і духовних цінностей українського народу. Для цього періоду кобзарство було не просто музично-епічним звичаєм, а суспільним каналом передачі національних ідеалів, народної мудрості та релігійних уявлень: самі носії – кобзарі та лірники – виступали у скупченні духовних наставників, літописців і моральних авторитетів, щоб забезпечити поєднання сакрального і світського в колективній ментальності української спільноти.

Образ кобзи асоціювався з національним уявленням світового простору та історично здійснював вплив на формування ціннісно-смислового простору як окремого індивіда – кобзаря, так й української нації у цілому. В українській культурі він є унікальним багатокомпонентним феноменом, що включає збереження, підтвердження авторитетності, інструменталізацію ставлення, втілення, особисте переживання, та узгоджується з рівнями поетики в музиці на семантичному характері.

Дисертаційне дослідження О. І. Дубаса «Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні» (Дубас, 2002) є одним із головних наукових джерел, що повно і всебічно висвітлює один із центральних напрямків кобзарської історії, що стосується питань організації, діяльності та впливу кобзарських шкіл. Велика перевага роботи полягає в тому, що вона є системним аналізом структури та діяльності кобзарських шкіл. Значну увагу О. І. Дубас приділяє опису організації освітнього процесу, наголошуючи на методиці подання знань гри на бандурі та епічних творах чи аспектах етичного виховання, що вплинуло на світогляд майбутніх кобзарів.

Стаття Л. О. Троєльнікової «Кобзарське мистецтво в Україні: художньо-освітній прецедент чи складова культурогенезу?» (Троєльнікова, 2006) розглядає поняття кобзарства як культурної категорії. Основна цінність цієї праці полягає в тому, що автор акцентує увагу на кобзарство як соціокультурний феномен, що виходить за межі виключно мистецької діяльності, підкреслюючи його роль у формуванні національної свідомості. Одним із важливих аспектів, які розглядає дослідниця, є функція кобзарства в освітньому процесі, що особливо важливо для аналізу духовного та морального впливу мандрівних музикантів на суспільство. Водночас одним із обмежень цієї роботи є її узагальнений характер, що не враховує регіональних особливостей розвитку кобзарської традиції.

О. В. Михайличенко у статті «Кобзарство та побутове музикування на українських землях кінця XVIII – початку XX століття» (Михайличенко, 2018) здійснює детальний аналіз взаємодії побутової музики та кобзарської традиції. Значною перевагою дослідження є висвітлення ролі кобзарів у соціокультурному житті, що є важливим аспектом для розуміння їхніх функцій у громаді. Кобзарі не лише виконували епічні та ліричні твори, а й брали участь у вихованні молоді, зокрема передаючи морально-етичні орієнтири через свої пісні. У цьому контексті праця авторки доповнює загальне уявлення про культурну роль мандрівних музикантів, висвітлюючи їхню взаємодію з молодшим поколінням і соціальними групами різного віку. Водночас певним обмеженням дослідження є його стислість, що унеможливлює глибше розкриття деяких аспектів.

Стаття І. Лисого «Кобзарство Конотопщини» (Лисий, 1993) є важливим джерелом для розуміння регіональної специфіки кобзарського мистецтва на Лівобережжі. Значним внеском автора є дослідження ролі кобзарів у формуванні національної традиції. Він наголошує, що кобзарське мистецтво не лише функціонувало як елемент усної народної творчості, а й відігравало роль у збереженні історичної пам'яті та етнічної самоідентифікації українців. Це робить статтю важливим джерелом для аналізу кобзарства не лише як музичного явища, а й як культурного інструменту, що впливав на суспільні процеси. Водночас стаття має певні обмеження. Її локальний характер, хоч і є перевагою для регіональних студій, не дозволяє автору охопити загальну картину кобзарської традиції України. Відсутність порівняльного аналізу з іншими регіонами звужує можливості для висновків щодо відмінностей і спільних рис мандрівного музикування.

Дослідження Л. Розсохи «Миргородські кобзарі й бандуристи» (Розсоха, 2015) є унікальним з точки зору вивчення локальних традицій Полтавщини, яка входить до Лівобережжя. Автор подає історичний огляд кобзарських колективів Миргородщини. Якісно проаналізовано їхні репертуари, описано особливості виконання, зроблено спробу оцінити їхній вплив на хід культурних процесів, що розвиваються в регіоні. Однією з сильних сторін цієї роботи є спроба визначити вплив миргородських кобзарів та бандуристів на загальні культурні процеси в регіоні. Водночас головним обмеженням дослідження є його локальний характер. Також варто зазначити, що хоча репертуар розглянуто якісно, питання його еволюції в контексті змін суспільно-історичних умов потребує ширшого висвітлення.

«Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст.» (Пірко та Гуржій, 1991), підготовлені В. Пірком та І. Гуржієм, є корисним ресурсом для міждисциплінарного підходу до вивчення мандрівних музикантів, оскільки вони допомагають розширити розуміння економічних і соціальних умов, що сприяли розвитку кобзарства на Лівобережній Україні. Водночас, їх слід розглядати в комплексі з іншими джерелами, які безпосередньо аналізують кобзарське мистецтво як культурний феномен.

Дослідження Л. С. Мандзюк «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» (Мандзюк, 2007) знайомить із виконавською практикою бандуристів, наближеною за своїм характером до традицій кобзарської музики. Є корисною для дослідження еволюції виконавських практик, що можуть бути співвіднесені з традиціями кобзарства, однак її застосування для аналізу мандрівних музикантів у культурі України XVII-XIX століть потребує доповнення історико-культурними та етнографічними дослідженнями.

Монографія Я. Ісаєвича «Братства та їх роль у розвитку української культури XVI-XVIII ст.» (Ісаєвич, 1966) є основною працею, в братствах визначає осередки збереження і розвитку духовної культури. І. Ісаєвич уважно розглядає вплив братств на формування української ідентичності та підтримує роль народної музики загалом, а зокрема музики кобзарів. Проте в діяльності кобзарів з братськими ініціативами твір не конкретизовано. Проте, критичний аналіз цієї роботи вказує на деякі обмеження. Одним із основних недоліків є те, що, незважаючи на важливість теми, діяльність кобзарів у контексті братських ініціатив залишається недостатньо конкретизованою. Це обмеження не дає можливості повноцінно оцінити роль кобзарів як активних учасників культурного процесу, а також їхній вплив на формування братських традицій. Крім того, недостатня увага до специфіки музичного репертуару кобзарів у цій праці може призвести до спрощення їхнього внеску в культурний контекст.

Л. Масол у статті «До питання про розвиток музичної культури та освіти» (Масол, 1995) розглядає розвиток музичної культури в Україні, приділяючи особливу увагу ролі кобзарства у збереженні національних традицій. Автор більшою мірою

зосереджується на впливі освітнього процесу на виконавську майстерність. Акцентування уваги на ролі кобзарства у збереженні національних традицій є ключовим для розуміння культурної ідентичності України в XVIII-XIX століттях. Фокусування на освітньому процесі як факторі, що впливає на виконавську майстерність, відкриває можливості для глибшого дослідження відносин між формальною освітою і практиками традиційного музичного виконавства. Однак у статті не враховується контекстуальний вплив культурних та соціальних змін на розвиток кобзарства.

Праця П. Єфименка (Ефименко, 1883) є одним із основних джерел для вивчення проблеми організованої музичної освіти в Україні XVII-XIX ст. П. Єфименко розглядав питання виховання співаків у придворних школах, звертаючи увагу на репертуар, методи навчання та вплив на шляхи розвитку професійного виконавства. Частково увага приділена до регіональних особливостей виховання кобзаря, але цінність документалістики полягає в реальному обґрунтуванні зв'язку музичної практики з народними традиціями. Одним із ключових аспектів, які потребують більш детального розгляду, є недостатня увага до регіональних особливостей виховання кобзарів. Цінність документалістики полягає в обґрунтуванні зв'язку музичної практики з народними традиціями. Крім того, дослідження відкриває можливості для подальшого аналізу впливу соціально-політичного контексту на розвиток музичної освіти та практики.

М. Набок у своїй роботі «Кобзарі та лірники як творці і виконавці українських народних дум» (Набок, 2013) висвітлює функціональний, творчий аспект кобзарства як первинного носія епічної традиції. Детально аналізується специфіка виконання думки з урахуванням її структурних, мовних та образних факторів. Однак критичний аналіз праці вказує на кілька аспектів, які потребують подальшого вивчення. Автор докладно аналізує структурні елементи народної думи, доцільно більш акцентовано розглянути контекст виникнення та розвитку. У статті автор зосередився на естетичних аспектах кобзарської практики, однак недооцінює важливість їхньої соціальної ролі.

Незважаючи на ці обмеження, наукова стаття є цінним джерелом для дослідження функцій кобзарів як носіїв епічної традиції, що дозволяє виявити, як народні думи формувалися і трансформувалися в контексті культурної спадщини України.

У статті І. Панасюка «Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування» (Панасюк, 2006) досліджує основи виконавської практики та культурну роль кобзарства. Автор у цьому випадку ставить під сумнів довговічність цієї традиції та соціокультурні функції кобзарства як форми національного самовираження. Питання довговічності кобзарства є надзвичайно актуальним у контексті сучасних викликів, з якими стикається ця традиція. Автор підкреслює, що кобзарство, як форма національного самовираження, може бути під загрозою через зміни в суспільстві, технологічний прогрес та глобалізацію. та акцентує увагу на соціокультурних функціях кобзарства, що важливо для розуміння його ролі у формуванні української ідентичності. Однак, недостатньо уваги приділяється конкретним прикладам того, як кобзарі взаємодіють з аудиторією, які соціальні функції виконують у своїх громадах і як їхня діяльність відображає культурні зміни в суспільстві.

О. Ю. Бойко у своїй праці «Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект)» (Бойко, 2013.) дає загальне уявлення про розвиток бандури від козацької доби до XX століття, висвітлюючи її функцію у формуванні патріотичної свідомості. Праця надзвичайно цінна своїм історичним

розмахом; однак дослідження мають справу лише з безпосереднім виконанням побіжно, що значно зменшує можливість розуміння художньої специфіки репертуару.

Окрему увагу заслуговує монографія К. Черемського «Повернення традиції. З історії нищення кобзарства» (Черемський, 1999), книзі детально розглядається процес руйнування кобзарських традицій у XIX ст. К. Черемський акцентує увагу на кобзарях як носіях особливого «свідоцтва» культурних і духовних цінностей. Проте робота не зосереджена на внутрішній структурі кобзарської культури та її соціальних функціях і взаємодії з іншими соціальними прошарками, незважаючи на широку культурну передумову.

Праця П. Охріменка «Кобзарські традиції на Сумщині» (Охріменко, 1990) є цінним джерелом для дослідження регіональних особливостей кобзарства, але для повноцінного розкриття теми мандрівних музикантів в Україні XVII-XIX століть важливо продовжувати дослідження, які б враховували соціокультурний контекст, взаємодію з іншими музичними традиціями, а також глибше аналізували репертуар та виконавську практику кобзарів.

Розкрито ким були відомі кобзарі краю, яким був їхній репертуар та виконавські традиції. І. Н. Гнатюк виділив мінімум дві функції арго Кобзаря-лірника в повсякденному житті Кобзаря: розпізнавальну та конспіраційну (Хай, 2014). Дослідження, що зосереджуються на кобзарських традиціях, є надзвичайно цінними для розкриття теми мандрівних музикантів в українській культурі XVII-XIX століть. Автор відкриває нові аспекти для подальшого вивчення, які можуть включати аналіз культурної спадщини, соціальних функцій музикантів, а також їх впливу на розвиток української національної свідомості. Це дозволяє формувати комплексне розуміння ролі кобзарів у культурному просторі, що є актуальним для сучасних досліджень у цій галузі.

Р. І. Мукменєва в статті «Культурно-просвітницька діяльність кобзарів Сумщини» (Мукменєва, 2016) наголошує на культурно-освітніх функціях, які виконували кобзарі як носії. Як джерело інформації про їхню роботу в селах Лівобережжя, де вони певною мірою виступали «народними вчителями», матеріал особливо цінний. Автор детально розглядає репертуар, але з суто дидактичним характером. Дослідження може слугувати якісним джерелом для подальшого вивчення культурно-просвітницької діяльності кобзарів, що вимагає розширення контекстуального аналізу. Хоча стаття надає корисну інформацію про репертуар кобзарів та їхню діяльність як народних вчителів, необхідним є проведення глибокого дослідження культурних, соціальних та політичних аспектів їхньої ролі, щоб сформувати повноцінне розуміння значення мандрівних музикантів в українській культурі XVII-XIX століть.

Праця А. Аббасова «Кобзарі Полтавщини» (Аббасів, 1969) поповнює список дослідників кобзарства з урахуванням регіональної специфіки. Автор досліджує взаємозв’язок соціальної функції кобзарів з їхнім пісенним репертуаром. Варто відзначити, що незважаючи на те, що стаття недостатньо об’ємна, становить інтерес для сприйняття місцевих традицій кобзарського мистецтва, які дотепер незначно інкорпорувалися в наукову літературу. При цьому недостатня глибина аналізу музично-поетичного матеріалу робить статтю більше описовою, ніж аналітичною.

А. Горняткевич відзначає, що відсутність цілковитого розуміння необхідності забезпечення права на рівність, зокрема щодо фундаментального аспекту «законності» щодо суспільних уявлень про конспіративність та замкнутість лирницького середовища (Горняткевич, 1994). Автор порушує важливе питання про соціальну нерівність та стигматизацію лирників у суспільстві. Акцент на конспіративності лирницького середовища свідчить про те, що кобзарі і лирники

часто діяли в умовах політичних і соціальних обмежень. Це питання підкреслює важливість контекстуального аналізу, який би враховував, як ці умови вплинули на їхню діяльність, репертуар і способи виконання.

О. В. Демчук звертає увагу на соціально-соціальну, ситуативну та суто кількісну збалансованість зазначених функцій, зокрема в частині випадків прямого застосування (Демчук, 2023). Праця О. В. Демчука, яка аналізує соціально-соціальну, ситуативну та кількісну збалансованість функцій кобзарства та лірництва, вносить важливий вклад у розуміння ролі мандрівних музикантів в українській культурі XVII-XIX століть.

В. М. Клапчук у дисертації «Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст.: соціокультурний вимір» здійснює комплексний аналіз трансформаційних процесів у сфері кобзарсько-бандурного мистецтва, визначаючи їх у тісному зв’язку з історичними, соціальними та політичними обставинами (Клапчук, 2024). Особливу цінність в контексті окресленої проблематики має висвітлення ролі російської імперської політики у зміні статусу та функцій кобзарства, що підтверджує тезу про системне знищення низових форм національної культури. Автор звертає увагу на перехідний характер кобзарства в XIX столітті, коли традиційний образ мандрівного співця-історика поступово витісняється соціально маргіналізованою постаттю сліпого музиканта-жебрака. При цьому автор уникає спрощеного трактування цього явища як деградації, наголошуючи на його специфічності в контексті соціально-політичних умов.

Дослідження О. Б. Величка, С. О. Салдана та І. Г. Маковецької. (Величко, Салдан та Маковецька, 2023) є важливим джерелом для вивчення теми мандрівних музикантів, оскільки висвітлює специфіку музичного життя України в контексті військово-церемоніального та побутового виконавства. Особливо цінною є інформація про існування «полкових музичних цехів», які формувалися при військових угрупованнях та виконували не лише репрезентативні, а й комунікаційно-сигнальні функці. Аналіз цього аспекту розширює традиційні уявлення про мандрівних музикантів як виключно носіїв епічного та ліричного репертуару, оскільки демонструє їхню інтегрованість у військове середовище. Це відкриває перспективи для порівняльного аналізу ролі кобзарів і музикантів у військових формуваннях XVII-XVIII століть та їхньої подальшої трансформації в XIX столітті.

Дослідження А. В. Соколової «Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України» є цінним джерелом для аналізу феномену мандрівних музикантів у контексті міжкультурних паралелей (Соколова, 2021). Особливим аспектом цієї роботи є розгляд творчості кобзарів крізь призму лицарської традиції. Це суттєво доповнює існуючі дослідження, адже традиційно кобзарство розглядається передусім у межах фольклористичного чи етнографічного дискурсу, при цьому А. В. Соколова пропонує бачення кобзарства як своєрідного духовного продовження ідеології воїнства, що особливо актуалізується в козацьку добу. Ця теза підкріплюється тим, що в кобзарському репертуарі важливу роль відігравали думи та історичні пісні, присвячені звитяжним подвигам, що перегукується з функцією бардів у кельтських культурах.

Така різноманітність свідчить про багатий спектр впливів та взаємодій кобзарів з різними культурними, історичними та соціальними чинниками. Вивчення цих відмінностей викликає неабиякий інтерес, оскільки дозволяє глибше розуміти розвиток кобзарського мистецтва та його вплив на культурний ландшафт Лівобережжя.

Вважаємо, що дослідження мандрівних музикантів в українській культурі XVII-XIX століть демонструє багатовимірність цього явища, яке неможливо звести лише до

виконавської традиції. Вони виступали не просто носіями усної народної традиції, а й активними учасниками формування історичної пам'яті та національної самосвідомості. Варто відзначити дослідження наступних науковців, що стали науковою основою проведеного дослідження:

О. І. Дубас (Дубас, 2002) зазначає, що кобзарські школи стали унікальним соціальним інститутом, що не лише навчав майбутніх музикантів, а й передавав їм світоглядні цінності та наративи, які вкорінювалися в суспільну свідомість. У цьому контексті доречно розглядати їх як альтернативну освітню систему, яка функціонувала поза офіційними структурами, але мала значний вплив на суспільство. З іншого боку, дослідження Л. О. Троєльнікової (Троєльнікова, 2006) дозволяє розширити уявлення про кобзарсько-лірницьку традицію, наголошуючи на її культурогенезі, а не лише художньо-освітній ролі. Це підтверджується й аналізом В. М. Клапчука (Клапчук, 2024), який простежує, як імперська політика спричинила трансформацію кобзарства, поступове витіснення його з публічного простору та маргіналізацію. Водночас ця трансформація не є свідченням занепаду, а радше пристосуванням до нових умов, про що свідчать адаптаційні зміни в репертуарі та способах виконання.

Дослідження О. Б. Величка, С. О. Салдана та І. Г. Маковецької (Величко, Салдан та Маковецька, 2023) відкриває ще один важливий аспект – взаємодію мандрівних музикантів із військовим середовищем, зокрема існування музичних цехів при військових угрупованнях. Це підкреслює їхню роль не лише як хранителів культурної пам'яті, а й як важливих агентів комунікації та ідеологічного впливу. Зіставлення цього підходу з працею (Соколова, 2021), яка розглядає традицію кобзарства через призму лицарської культури, дозволяє говорити про глибші зв'язки між виконавськими практиками та військовими традиціями, що мали значення для формування української героїчної міфології. Водночас роботи О. Горняткевича (Горняткевич, 1994) та І. Панасюка дають підстави говорити про складну соціальну позицію кобзарів та лірників, яких суспільство одночасно сприймало і як носіїв традиції, і як соціально маргіналізовану групу. Дослідження цієї подвійності є важливим для розуміння місця мандрівних музикантів у структурі української культури: з одного боку, вони були охоронцями національних наративів, з іншого – змушені були функціонувати у певній замкненій системі з власними правилами та навіть мовою.

Враховуючи міждисциплінарний характер наукових розвідок, можна стверджувати, що явище мандрівного музикування виходить далеко за межі етнографічного чи музикознавчого дослідження. Його варто розглядати у контексті історичної антропології, соціології культури та культурної політики. Узагальнення підходів, представлених у статтях та монографіях, дозволяє дійти висновку, що мандрівні музиканти були не лише виконавцями, а й активними трансляторами національної ідентичності, ідейного спротиву та історичної пам'яті. З позиції сучасного осмислення, їхню діяльність можна порівняти з феноменом культурних комунікаторів, які в умовах змін зберігають і переосмислюють традицію, адаптуючи її до нових викликів. Саме тому вивчення їхньої ролі є актуальним не лише в ретроспективі, а й у пошуку моделей збереження нематеріальної культурної спадщини в умовах глобалізації.

Висновки. Отже, незважаючи на значні досягнення в проаналізованих дослідженнях, виявлено ряд обмежень, зокрема недостатнє врахування регіональної специфіки та контекстуальних змін, які вплинули на розвиток кобзарства. Локальні дослідження кобзарів в окремих регіонах дозволяють глибше зрозуміти культурні традиції, але часто не охоплюють загальну картину. Крім того, існує потреба у більш

детальному аналізі взаємодії кобзарів із суспільством, що дасть змогу висвітлити їхню роль у зміні соціальних норм і цінностей у XVII-XIX століттях.

Відповідно, кобзарство як явище української культури потребує подальшого комплексного дослідження, яке б враховувало різноманітність функцій, соціокультурний контекст, а також взаємодію з іншими музичними традиціями. Таке дослідження не лише збагачуватиме розуміння кобзарства, але й сприятиме проведенню комплексної оцінки його значення в процесі формування української національної ідентичності. Кобзарство продовжує залишатися важливим елементом культурної спадщини, що потребує актуалізації в сучасних дослідженнях і культурному дискурсі.

Встановлено, що мандрівні музиканти в українській культурі XVII-XIX століть відігравали набагато складнішу роль, ніж просто носії музичних традицій. Їхня діяльність була пронизана глибокими соціально-культурними функціями, що виходили за межі розважального аспекту. Вони були своєрідними хранителями народної пам’яті, літописцями та моральними авторитетами, які не тільки передавали історичні події та фольклорні мотиви, а й формували суспільну думку та зміцнювали національну ідентичність. Завдяки їм традиційна усна культура зберігалася та передавалася наступним поколінням, що забезпечувало стійкість культурних кодів та наративів. Зміни в суспільному устрої, зокрема політичні та соціальні трансформації, що відбувалися у XVII-XIX століттях, суттєво впливали на становище мандрівних музикантів. Їхнє мистецтво зазнавало трансформацій, пристосовуючись до нових умов, зберігаючи водночас ключові особливості та ідейну спрямованість. В умовах соціальних потрясінь вони залишалися стабільним джерелом національного самоусвідомлення, адже їхній репертуар відображав найважливіші історичні події, втілюючи епічну пам’ять народу.

Не менш важливою була їхня роль у комунікації між різними верствами населення. Вони виступали своєрідними мостами між селянами, козаками, міщанами, духовенством, передаючи інформацію, настрої та культурні коди з одного регіону до іншого. В умовах обмеженої доступності друкованого слова та інших засобів масової комунікації кобзарі та лірники ставали ключовими носіями знань та світоглядних орієнтирів. Важливо підкреслити, що мандрівні музиканти мали значний вплив не лише на формування історичної пам’яті, а й на морально-етичні засади суспільства. Їхні думи та пісні містили потужний виховний потенціал, закликаючи до справедливості, боротьби за свободу та збереження національних цінностей. Вони сприяли соціальному консолідуванню, підтримуючи дух громади у складні часи.

Проведене узагальнення сучасних досліджень кобзарсько-лірницької традиції встановило перспективи для її подальшої популяризації та адаптації до новітніх культурних реалій. Розвиток цифрових технологій, відродження інтересу до народної музики та історичної спадщини можуть створити нові умови для збереження та популяризації цього феномена. Вивчення та актуалізація досвіду мандрівних музикантів може сприяти формуванню нових форматів культурної комунікації, які поєднуватимуть традиційні й сучасні підходи до збереження нематеріальної спадщини.

Бібліографічний список

Аббасів, А., 1969. Кобзарі Полтавщини. *Вісник: Суспільно-політичний місячник. Видання ООЧСУ – Організації оборони чотирьох свобід України,* сс. 28–30.

Бойко, О.Ю., 2013. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія*, 44, сс. 118–125.

Величко, О.Б., Салдан, С.О. та Маковецька, І.Г., 2023. Музично-інструментальне мистецтво на теренах України XVII-XIX століть у виконавському вимірі. DOI: 10.30525/978-9934-26-293-7-5

Горняткевич, А., 1994. Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові. *Посвіт*, 2, сс. 14–21.

Демчук, О.В., 2023. Либійська мова – велика реліквія культури XIX-XX століття старців. *Молодий вчений*, 8(120), сс. 13–18.

Дубас, О.І., 2002. *Становлення та розвиток кобзарських шкіл і Україні (XVII – перша половина XX століття)*. Кандидат мистецтвознавства. Автореферат. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського.

Ефименко, П., 1883. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору. *Киевская Старина*, VI, сс. 169–174.

Ісаєвич, Я., 1966. *Братства та їх роль у розвитку української культури XVI-XVIII ст*. Київ: Наукова думка.

Клапчук, В.М., 2024. *Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст.: соціокультурний вимір*. Доктор філософії. Дисертація. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя.

Лисий, І., 1993. Кобзарство Конотопщини. *Народна творчість та етнографія*, 3, сс. 59–62.

Мандзюк, Л.С., 2007. *Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти*. Кандидат мистецтвознавства. Автореферат. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського.

Масол, Л.М., 1995. До питання про розвиток музичної культури та освіти. *Сіверянський літопис: Всеукраїнський історико-краєзнавчий просвітницький журнал*, 4. сс. 28–34.

Михайличенко, О.В., 2018. Кобзарство та побутове музикування на українських землях кінця XVIII – початку XX століття. *Наукові записки Центрально українського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, 163, сс. 20–24.

Мукменєва, Р.І., 2016. Культурно-просвітницька діяльність кобзарів Сумщини. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: збірник наукових праць*, 2(8), сс. 88–97.

Набок, М., 2013. Кобзарі та лірники як творці і виконавці українських народних дум. *Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів факультету іноземної філології та соціальних комунікацій, м. Суми, 19–20 квітня 2013 р. Суми: СумДУ, Ч.2, с. 27-28. Доступно: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/30990/3/Nabok_dymu.pdf;jsessionid=AB9C6C4304BF45815FA982BE27F0125E>.

Охріменко, П., 1990. Кобзарські традиції на Сумщині. *Народна творчість та етнографія*, 3, сс. 75–76.

Панасюк, І., 2006. Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне мистецтво: проблеми сучасності*, 64(1), сс. 167–175.

Пірко, В. та Гуржій, І., 1991. *Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст*. Київ: Наукова думка, с. 37.

Розсоха, Л., 2015. *Миргородські кобзарі й бандуристи*. Миргород: ТОВ Видавництво «Миргород».

Соколова, А.В., 2021. *Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України*. Доктор мистецтвознавства. Автореферат. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.

Троєльнікова, Л.О., 2006. Кобзарське мистецтво в Україні: художньо-освітній прецедент чи складова культурогенезу? (до постановки проблеми). *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку*, м. Київ, 12–13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, сс. 16–19.

Хай, М.Й., 2014. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, сс. 116–128.

Черемський, К., 1999. *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*. Харків: Центр Леся Курбаса.

References

Abbasiv, A., 1969. Kobzari Poltavshchyny. Visnyk: Suspilno-politychnyi misiachnyk. Vydannia OOChSU – Orhanizatsii oborony chotyrokh svobid Ukrainy, pp. 28–30. (in Ukrainian).

Boiko, O.Iu., 2013. Bandura yak zasib natsionalnoho vykhovannia ukrainskoi molodi (istorychnyi aspekt) [Bandura as a Means of National Education of Ukrainian Youth (Historical Aspect)]. *Pedahohika ta psykholohiia*, 44, pp. 118–125. (in Ukrainian).

Cheremskyi, K., 1999. *Povernennia tradytsii. Z istorii nyshchennia kobzarstva [Return of tradition: From the history of the destruction of kobzarstvo]*. Kharkiv: Tsentr Lesia Kurbasa. (in Ukrainian).

Demchuk, O.V., 2023. Lybiiska mova – velyka relikviia kultury XIX-XX stolittia startsiv [The Libyan Language – A Great Relic of the Culture of the 19th–20th Century Elders]. *Molodyi vchenyi*, 8(120), pp. 13–18. (in Ukrainian).

Dubas, O.I., 2002. *Stanovlennia ta rozvytok kobzarskykh shkil i Ukraini (KhVII – persha polovyna KhKh stolittia) [Formation and Development of Kobzar Schools in Ukraine (17th – First Half of the 20th Century)]*. PhD in Art Studies. Dissertation abstract. M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. (in Ukrainian).

Efymenko, P., 1883. Shkola dlia obuchenyia pevchykh, naznachavshykhsia ko dvoru [A school for training singers appointed to the court]. *Kyevskaia Staryna*, VI, pp. 169–174. (in Russian).

Horniatkevych, A., 1994. Viddzerkalennia lirnytsko-kobzarskoho pobutu v lebiiskii movi [[Reflection of the Lyre- and Kobzar-Life in the Lebiy Language]]. *Posvit*, 2, pp. 14–21. (in Ukrainian).

Isaievych, Ya., 1966. *Bratstva ta yikh rol u rozvytku ukrainskoi kultury XVI-XVIII st. [Brotherhoods and their role in the development of Ukrainian culture in the 16th–18th centuries]*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).

Khai, M.I., 2014. Struktura kobzarsko-lirnytskykh tovarystv: tsekhovyi statut i tsekhove argo, etnopedahohichni zasady i rekonstruktsiia [Structure of kobzar-lyre societies: guild statutes and guild argot, ethnopedagogical principles and reconstruction]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, 2, pp. 116–128. (in Ukrainian).

Klapchuk, V.M., 2024. *Bandurne mystetstvo Ukrainy seredyny XVIII – pochatku KhKhI st.: sotsiokulturnyi vymir [Bandura Art of Ukraine from the Mid-18th to the Early 21st Century: A Sociocultural Dimension]*. Doctor of Philosophy. Dissertation. Mykola Gogol Nizhyn State University. (in Ukrainian).

Lysyi, I., 1993. Kobzarstvo Konotopshchyny [Kobzar Tradition of the Konotop Region]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia*, 3, pp. 59–62. (in Ukrainian).

Mandziuk, L.S., 2007. *Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvoznavchyi ta psykholoho-pedahohichnyi aspekty [Ensemble Performance Creativity of the Banduryst: Art History and Psychological-Pedagogical Aspects]*. PhD in Art Studies. Dissertation abstract. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky State University of Arts. (in Ukrainian).

Masol, L.M., 1995. Do pytannia pro rozvytok muzychnoi kultury ta osvity [On the Issue of the Development of Musical Culture and Education]. *Siverianskyi litopys: Vseukrainskyi istoryko-kraieznavchyi prosvitnytskyi zhurnal*, 4. pp. 28–34. (in Ukrainian).

Mukmenieva, R.I., 2016. Kulturno-prosvitnytska diialnist kobzariv Sumshchyny [Cultural and Educational Activities of Kobzars in the Sumy Region]. *Aktualni pytannia mystetskoi osvity ta vykhovannia: zbirnyk naukovykh prats*, 2(8), pp. 88–97. (in Ukrainian).

Mykhailychenko, O.V., 2018. Kobzarstvo ta pobutove muzykuvannia na ukrainskykh zemliakh kintsia XVIII – pochatku XX stolittia [Kobzar Tradition and Domestic Music-Making in the Ukrainian Lands from the Late 18th to the Early 20th Century]. *Naukovi zapysky Tsentralno ukrainskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriia: Pedahohichni nauky*, 163, pp. 20–24. (in Ukrainian).

Nabok, M. Kobzari ta lirnyky yak tvortsi i vykonavtsi ukrainskykh narodnykh dum [Kobzars and lyre players as creators and performers of Ukrainian folk songs]. Sotsialno-humanitarni aspekty rozvytku suchasnoho suspilstva : materialy Vseukrainskoi naukovoi konferentsii vykladachiv, aspirantiv, spivrobitnykiv ta studentiv fakultetu inozemnoi filolohii ta sotsialnykh komunikatsii, m. Sumy, 19–20 kvitnia 2013 r. Sumy: SumDU, Ch.2, p. 27-28. Available at: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/30990/3/Nabok_dymu.pdf;jsessionid=AB9C6C4304BF45815FA982BE27F0125E>. (in Ukrainian).

Okhrimenko, P., 1990. Kobzarski tradytsii na Sumshchyni [Kobzar traditions in the Sumy region]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia*, 3, pp. 75–76. (in Ukrainian).

Panasiuk, I., 2006. Kobzarstvo i bandurnytstvo – retrospektyva tradytsii funktsionuvannia [Kobzar art and bandura playing – a retrospective of functioning traditions]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Muzychne mystetstvo: problemy suchasnosti*, 64(1), pp. 167–175. (in Ukrainian).

Pirko, V. and Hurzhii, I., 1991. *Opysy Kharkivskoho namisnytstva kintsia XVIII st. [Descriptions of the Kharkiv Governorship at the end of the 18th century]*. Kyiv: Naukova dumka, p. 37. (in Ukrainian).

Rozsokha, L., 2015. *Myrhorodski kobzari y bandurysty [Myrhorod kobzars and bandurists]*. Myrhorod: TOV Vydavnytstvo «Myrhorod». (in Ukrainian).

Sokolova, A.V., 2021. *Vizantiisko-lytsarskyi kulturnyi fenomen u relihiinykh i tvorchykh tradytsiiakh Brytanii-Anhlii ta Rusi-Ukrainy [Byzantine-knightly cultural phenomenon in the religious and creative traditions of Britain-England and Rus-Ukraine]*. Doctor of Arts. Dissertation abstract. National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. (in Ukrainian).

Troielnikova, L.O., 2006. Kobzarske mystetstvo v Ukraini: khudozhno-osvitnii pretsedent chy skladova kulturohenezu? (do postanovky problemy) [Kobzar art in Ukraine: an artistic-educational precedent or a component of cultural genesis? (towards the problem statement)]. *Bandura Art of the 21st Century: Trends and Development Prospects*, Kyiv, October 12–13, 2006. Kyiv: DAKKKiM, pp. 16–19. (in Ukrainian).

Velychko, O.B., Saldan, S.O. and Makovetska, I.H., 2023. Muzychno-instrumentalne mystetstvo na terenakh Ukrainy XVII-XIX stolit u vykonavskomu vymiri [Musical-Instrumental Art in the Territories of Ukraine in the 17th–19th Centuries in the Performance Dimension]. DOI: 10.30525/978-9934-26-293-7-5 (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 25.03.25

O. Demchuk

TRAVELLING MUSICIANS IN UKRAINIAN CULTURE OF THE XVII-XIX CENTURIES: FUNCTIONS, TRADITIONS AND INFLUENCE

The aim of this paper is to identify and characterize the functions, traditions, and influence of itinerant musicians in Ukrainian culture of the 17th – 19th centuries.

Research methodology. The study is based on an interdisciplinary approach that combines methods of historical and cultural analysis, comparative studies, and ethnomusicology. A source-based analysis of historical documents, folklore records, and memoir literature was conducted, enabling the reconstruction of the activities of itinerant musicians. Ethnographic materials and archival data made it possible to trace the evolution of their repertoire, performance practices, and social functions.

Results. The study examines the social status of itinerant performers, their role in preserving historical memory, and their contribution to the formation of cultural identity. It analyzes the factors that contributed to the emergence of this phenomenon, the mechanisms of oral tradition transmission, and the changes in musicians' activities under the influence of socio-political transformations. The author proves that itinerant musicians played a key role in preserving and transmitting oral folk traditions, serving as important intermediaries between different social strata. Their repertoire reflected historical events, social moods, and national ideas, fostering historical consciousness among audiences. It was determined that the functions of itinerant performers were not limited to musical entertainment but also included educational and religious components.

Novelty. For the first time, a comprehensive analysis has been conducted on the role of itinerant musicians as cultural agents facilitating communication between regional and national cultural processes. Transformational changes in their repertoire and social status due to the modernization processes of the 17th – 19th centuries have been identified.

The practical significance. The obtained results can be used in the fields of musical ethnology, Ukrainian cultural history, and education, contributing to the preservation of intangible cultural heritage. The study is also relevant for the development of cultural policy programs aimed at reviving traditional performance practices and promoting national musical heritage.

Key words: *oral tradition, ethnomusicology, cultural memory, kobzar tradition, historical consciousness, musical folklore.*

УДК 050.9:655.3.066.26(059)(477.82)
ORCID: 0000-0002-0034-5768
ORCID: 0000-0002-4608-1382

О. Й. Дем'янюк,
Н. Г. Конон

«КАЛЕНДАР ЗНАМЕННИХ І ПАМ'ЯТНИХ ДАТ ВОЛИНІ» ЯК ДОВІДКОВЕ КРАЄЗНАВЧЕ ВИДАННЯ ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ

В умовах зростаючого цифрового інформування суспільства роль друкованих довідкових видань залишається стабільно затребуваною. Адже там концентрується інформація, яка подається стисло, компактно, аналітично виважено. У цьому літературному сегменті своє місце займають локальні (краєзнавчі) довідкові видання, які знайомлять з пам'ятними подіями на території краю, життєписами (не)відомих земляків, історією архітектурних пам'яток, які ввійшли до духовно-мистецької скарбниці певної української території.

Автори статті розглядають і характеризують «Календар знаменних і пам'ятних дат» як рекомендаційний бібліографічний довідник, універсальне періодичне довідкове видання, підкреслюють його значення як інформаційного продукту, що надає дієву допомогу у роботі установ, організацій, закладів освіти і культури. Підкреслюються особливості структури видання такого типу, його складові елементи, значення у мережі соціальних комунікацій, можливості використання на загальноукраїнському та локальному рівнях. Вочевидь поява такого національного універсального довідкового видання, визначила роль Календарів у сфері соціальних комунікацій.

Суттєва увага звертається на «Календар знаменних і пам'ятних дат Волині», як багатолітнього (перший випуск з'явився у 1991 році) науково-популярного видання довідкового змісту. У ньому сконцентровано інформативний матеріал про важливі події з історії Волинської області, ювілеї уродженців краю, видатних діячів, які життям або діяльністю пов'язані з Волинню, вміщено інформацію про ювілейні дати від часу першої писемної згадки про населені пункти та спорудження пам'яток архітектури Волинського краю.

***Ключові слова**: календар знаменних і пам'ятних дат, бібліографічний довідник, документ, краєзнавче видання, бібліотека, інформаційне видання, рекомендаційний бібліографічний посібник, інноваційна форма, національна культура, фактичні дані, структурна одиниця, тематична довідка, фактографічна довідка, статистична довідка.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-35-42

Постановка проблеми. Історія – це не лише сторінки минулого, а й основа для осмислення сучасності. Знайомство з історичними подіями, ознайомлення з життєписами відомих земляків мали би убезпечити сучасників від трагічних помилок, аналоги яких зустрічалися в минулому. На жаль, сьогодні помітно втрату інтересу до читання, зокрема історичної літератури. Водночас, шкільні програми також не завжди сприяють формуванню сталих навичок читання, аналізу прочитаного, формування власної думки тощо.

За таких обставин зростає роль довідкових видань, де інформація вміщується стисло, компактно, аналітично виважено. Це дозволяє читачеві ознайомитися зі

значним масивом матеріалу певного спрямування. Окреме місце тут займає краєзнавча література. Саме тому, календарі знаменних і пам'ятних дат відіграють важливу роль у формуванні національної свідомості, вихованні патріотизму, збереженні історичної пам'яті, гідного вшанування подій і постатей краю, які вплинули на хід історії України, зокрема, Волині та й сьогодні відстоюють рідну землю цінною власного життя.

Актуальність та наукова новизна обумовлена тим, що запропонована стаття є авторською спробою аналізу особливостей випуску «Календаря знаменних і пам'ятних дат Волині» як краєзнавчого видання, що популяризує довідковий матеріал про важливі події з історії життя Волинського краю, ювілеї уродженців, видатних діячів, які життям або діяльністю пов'язані з Україною та Волинню, знайомить з історією появи населених пунктів, спорудженням пам'яток архітектури.

Аналіз досліджень і публікацій. Календар знаменних і пам'ятних дат – це систематизований перелік подій, ювілеїв, визначних фактів, днів народжень видатних діячів, міжнародних, національних, краєзнавчих дат, які відзначаються щорічно. Його використовують в освітньому, виховному процесах, роботі культурних установ, бібліотеках, медіа тощо. Календарем цікавляться фахівці бібліотечної та інформаційної справи, викладачі, вчителі, науковці, краєзнавці.

Календарі як універсальні періодичні довідкові видання ставали об'єктом вивчення та дослідження українських науковців, відомих культурологів і документознавців: Ю. Гритчина, М. Дроб'язко, В. Кононенко, Н. Кушнаренко, Ю. Палеха, В. Патока, О. Рожнятовська, Г. Швецова-Водка, Д. Ятрончук та інші. В їх роботах аналізуються, як правило, позитивні сторони календарів, але поза увагою залишаються інші аспекти: художнє оформлення, види покажчиків, їх широке практичне впровадження.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на значну кількість наукових публікацій з питань пов'язаних з вивченням календарів, які виступають посередниками в інформаційно-комунікаційній системі, вони детально не досліджені. Оперативний доступ до них як інформаційних ресурсів, інтенсивний обмін інформацією між дослідниками забезпечить якісний розвиток та наукове обґрунтування структури Календарів знаменних і пам'ятних дат як національного універсального довідкового видання, закріпить їх роль у мережі соціальних комунікацій.

«Якщо раніше календар сприймали як рекламну модель, то сьогодні він – елемент паблік рилейшнз – духовно-культурної діяльності соціуму або громади. За його допомогою вже не розповсюджують фактичні дані – назву, профіль діяльності, прайс-лист, координати компанії, а передають її характер, формують імідж у середовищі потенційних клієнтів і партнерів» (Конон, 2015, с. 56).

Значення календаря відображається у різних напрямках життя соціуму, зокрема, освітньому – слугує джерелом для проведення виховних годин, тематичних заходів, уроків історії, літератури, мистецтва, культури; патріотичному – нагадує про відстоювання свободи, незалежності, про героїв, які віддали життя за майбутнє; виховному – сприяє формуванню громадянської відповідальності, національної гордості, толерантності; культурному – популяризує надбання української культури, літератури, науки.

«Окрім популяризаторського характеру, аналізовані бібліографічні посібники мають ще й науковий характер. Адже автори, які готують ці видання, проводять величезну пошукову роботу в архівах, залучають до написання довідок значну кількість друкованих джерел, вони готують ґрунт для глибших досліджень», – підкреслює співробітниця Національної бібліотеки України ім. Ярослава Мудрого Валентина Патока в статті «Бібліографічні ключі до календарів знаменних і пам'ятних дат» (Патока, 2010, с. 13).

Календар знаменних і пам'ятних дат надає дієву допомогу у роботі установ та організацій: інститутів, коледжів, шкіл, бібліотек, музеїв, архівів, органів місцевого самоврядування, краєзнавців, усіх, хто потребує інформації про ту чи іншу подію, факт, дату цікавиться величезним надбанням української національної культури та світової культурної спадщини тощо. З-поміж іншого, він допомагає:

– готувати просвітницькі заходи: вікторини, круглі столи, флешмоби;

– запрошувати учасників подій, істориків, літературознавців, краєзнавців для живого спілкування;

– створювати та приєднуватися до проєктної діяльності;

– організовувати інноваційні масові заходи: тематичні та віртуальні виставки, бібліотечні консалтинги, коучинги, майстер-класи, бібліоквести, літературні квести, відкриті мікрофони, інформаційні хвилинки тощо.

Структура Календаря знаменних і пам'ятних дат може бути двох типів: перелік всіх днів року, вибірковий перелік окремих тематично важливих дат. Структурною одиницею Календаря знаменних і пам'ятних дат є довідкова стаття або досьє про установу, організацію, фізичну чи юридичну особу. Вона включає три складових елементи: дату (рік, місяць, число); коротко сформульований зміст пам'ятної події, яка служить назвою статті у більшості випадків; невелика стаття, де повідомляється головна суть і суспільне значення події чи біографічні, наукові, трудові відомості про особу.

Дати супроводжуються актуальними тематичними, фактографічними та статистичними довідками. Статті-довідки розміщуються в хронологічному порядку, деякі – по рубриках, а в середині рубрик – хронологічно. Від часу свого заснування вдало знайдена структура видання Календаря знаменних і пам'ятних дат залишалася незмінною.

Основна частина – перелік дат за місяцями, що містить відомості про річниці пам'ятних подій, дані щодо заснування міст України, пам'ятників, наукових установ, підприємств, організацій, освітніх закладів, видатних ювілярів (історичних осіб, діячів науки і культури, політиків та воєначальників тощо), стосовно свят: всесвітніх, національних, релігійних, державних та професійних. Інша частина, менша за обсягом, але важлива за змістом – це інформаційні довідки, нариси і бібліографічні списки джерел до найважливіших подій, які при потребі доповнять та розширять знання з того чи іншого питання, події.

До календаря включають дати кратні п'яти або десяти певного року. Часом на сторінках одного довідника вказують то старий, то новий стиль, не уточнюючи цього, що зумовлює необхідність додаткових пошуків і витрат часу для встановлення реальної дати.

Календар знаменних і пам'ятних дат представляє широкий спектр ілюстративного матеріалу, як правило, документального характеру. Допоміжні покажчики підвищують практичну значимість всього масиву календарів та посилюють їх інформаційно-комунікаційну якість.

Календар є одним із популярних різновидів продукції малої поліграфії, має рекламне призначення, як ніякий інший артефакт у сучасній цивілізації, уможливлює органічне поєднання різних типів інформації. Списки літератури до календарів складаються традиційно: сучасні джерела, бібліографічні посібники, ілюстративний матеріал, у деяких виданнях можна зустріти і дореволюційні матеріали, проте, у значній більшості, відсутні електронні документи.

«Календар знаменних і пам'ятних дат Волині» виходить з друку з 1991 року. Його започаткували та над ним працюють фахівці Волинської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки і Волинського краєзнавчого музею.

Перше видання «Календаря знаменних і пам'ятних дат Волині» підготовлене і видане 34 роки тому, що у часі збіглося із датою присвоєння Волинській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Олени Пчілки.

«Науково-дослідницька діяльність фахівців Волинського краєзнавчого музею є вагомим внеском у поповнення джерельної бази «Календаря знаменних і пам'ятних дат Волині». Редактором-упорядником історичних і біографічних довідок є заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, доцент кафедри документознавства і музейної справи Волинського національного університету імені Лесі Українки Євгенія Іванівна Ковальчук. Серед авторів історичних і біографічних довідок найчастіше зустрічаємо працівників Волинського краєзнавчого музею та викладачів Волинського національного університету імені лесі Українки» (КраєЗнавці, б.д.).

Поступово календарі набували більш достойного поліграфічного оформлення, у них, крім дат, є наукові довідки, бібліографія, підготовлені науковцями, краєзнавцями, працівниками бібліотеки, поєднується вторинна інформація з первинної яка представлена текстами найбільш значущих публікацій з періодичних, продовжуваних видань або уривками з книг, брошур.

«Щорічно відбуваються його презентації, що робить бібліографічний посібник відомим широкому колу споживачів інформації краю. Презентація – не стільки привід для урочистостей, скільки час для ґрунтовного аналізу та підведення підсумків багаторічної діяльності фахівців Волинського краєзнавчого музею та відділу краєзнавчої роботи Волинської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки. У презентаціях беруть участь науковці, адміністрація бібліотек області, Волинського краєзнавчого музею, керівники видавництв Волині, викладачі, краєзнавці, студенти, учні» (Конон, 2016, с. 69).

Видання представляє довідковий матеріал про важливі події з історії області, ювілеї уродженців краю, видатних діячів, які життям або діяльністю пов'язані з Волинню. За останні роки читачі календаря дізналися про багатьох колишніх співвітчизників, які стали відомими зарубіжними діячами, залишившись не визнаними у себе на батьківщині, свого часу вони змушені були емігрувати, а згодом їх визнав й оцінив увесь світ.

«Календар знаменних і пам'ятних дат Волині» на 2025 рік відкривається хронологічним «Переліком знаменних і пам'ятних дат Волині на 2025 рік», що відразу задовольняє інформаційні потреби користувачів. Про основні події подаються: дата, назва, авторська текстова довідка, список літератури, в якому вказуються документи, книги, статті зі збірників, періодичних видань, довідники та бібліографічні посібники (Ковальчук та Хомяк, 2024).

«У Календарі на 2025 рік подано 128 дат і 55 наукових довідок про визначні події історії, громадсько-політичного та культурного життя, ювілеї видатних уродженців краю та відомих діячів, життя і діяльність яких пов'язані з Волинню» (Район.Історія, 2025).

У змісті Календаря на 2025 рік згадується значна кількість науковців, художників, письменників, майстрів сцени, громадських діячів, інших знаних людей краю, відзначені їх внесок у розвиток та розбудову Волині. Серед них:

80 років від дня народження П. В. Онищука (1945) – заслуженого працівника освіти України,

75 років від дня народження Н. П. Гуменюк (1950) – української письменниці, заслуженої журналістки України,

80 років від дня народження Є. І. Франчука (1945–2006) – українського вченого історика, заслуженого працівника народної освіти України,

100 років від дня народження Е. Красінського (1925–2004) – польського художника (народився в Луцьку),

85 років від дня народження Б. В. Колоска (1940) – українського архітектора, пам'яткознавця,

80 років від дня народження В. І. Зінкевича (1945) – народного артиста України, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка, Героя України,

120 років від дня народження Л. К. Пучковського (1905–2001) – волинського краєзнавця, етнографа,

75 років від дня народження В. С. Лиса (1950) – українського письменника і журналіста тощо (Ковальчук та Хомяк, 2024).

Займають у «Календарі знаменних і пам’ятних дат Волині» на 2025 рік гідне місце відомості про річниці дат утворення установ, організацій, закладів культури Волині. Зокрема, у 2025 році відзначається:

85 років від часу відкриття Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1940),

80 років від часу роботи в Луцьку 284-ої стаціонарної ремонтної майстерні, нині «Луцький Державний авіаційний ремонтний завод «Мотор» (1945),

85 років від часу створення Волинського інституту післядипломної педагогічної освіти (1940),

45 років від дня відкриття у с. Кортеліси меморіального комплексу жертвам нацизму та Кортеліського історичного музею (1980),

85 років від дня створення Волинської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки (1940),

85 років від дня створення Волинської обласної бібліотеки для дітей (1940) тощо (Ковальчук та Хомяк, 2024).

«Календарі знаменних і пам’ятних дат Волині» надає дієву науково-методичну та практичну допомогу як традиційним історично сформованим формам масових заходів, так і перспективним, інноваційним, які тільки запроваджуються у зв’язку з розвитком інформаційних потреб суспільства, формуванням сталого місця бібліотек на інформаційному та комунікативному ринках послуг.

Видання містить «Покажчик імен видатних діячів», представлених у ньому, «Географічний покажчик», який з’явився з 2015 року, «Список авторів історичних та біографічних довідок», що творчо працювали над підготовкою матеріалів історичних і бібліографічних довідок.

«Підготовка бібліографічних списків є процесом довготривалим і складним. Глибокі знання та відданість бібліографічній справі впродовж довгих років притаманні працівникам відділу краєзнавчої роботи: Гапонюк О.В., Голотюк Л.І., Іщук О.Л., Хом’як Н. Д., Ціхоцькій Ю.В., Понагайбі А.А.» (КраєЗнавці, б.д.).

Головна мета і спрямованість видання 2025 року – зацікавити та привернути увагу користувачів до бібліотеки, читання, масових заходів, розкрити нові події, дати, які започатковані у часи незалежності української держави. Окрім того, ця збірка, як і попередні, може зацікавити музейних працівників, краєзнавців, дослідників, педагогів, адже тут міститься інформація широкого спектру використання. Так, наприклад, зустрічаємо повідомлення про заслужених вчителів України М. Д. Богдюк, Н. Г. Кінах, Л. Л. Мудрак, яка може бути цікавою для освітянської спільноти Волині (Ковальчук та Хомяк, 2024, с.4, 8, 26-28).

Популяризує та робить загальнодоступним для користувачів у мережі Інтернет документи та матеріали Календаря, доводить інформацію комуніканта до відома реципієнтів сайт Волинської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки, де з 2003 року розміщуються електронні варіанти «Календаря знаменних і

пам'ятних дат Волині». Значимим є той факт, що вже у цьому році завершується робота над оцифрування всіх видань «Календаря знаменних і пам'ятних дат Волині» від 1991 року (сайти: ounb.lutsk.ua/?do=vud, ounb.lutsk.ua, metod-metodust.blogspot.com, tcentrlutsk.blogspot.com; електронна пошта: info@ ounb. lutsk.ua) (Волинська обласна універсальна наукова бібліотека імені Олени Пчілки, б.д.a; Волинська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олени Пчілки, б.д.b).

Висновки. Видання «Календаря знаменних і пам'ятних дат Волині» здобуло авторитет не тільки серед бібліотечних та архівних працівників, користувачів, а й серед наукової еліти краю. Ним користуються в своїй діяльності музейні та педагогічні працівники, дослідники минувшини Волинського краю.

Проте є низка рекомендацій та пропозицій, які підвищать статус **видання. У цьогорічному випуску відсутні портрети, ілюстрації, що з**робило б «Календар знаменних і пам'ятних дат Волині» привабливішим у користуванні, прискорило б пошук рекомендаційних джерел та сприяло б виконанню запитів користувачів.

У всіх виданнях відсутні електронні покликання на документи присвячені тій або іншій даті чи особі.

Проте мобільна система ідентифікації кожного дня повинна розташовуватися продумано – поточне число має бути видно здалеку на сайті, весь місяць – на окремій сітці. Ці та інші додаткові деталі зробили б «Календар знаменних і пам'ятних дат Волині» більш презентабельним для мобільних користувачів, що позитивно вплинуло б на видачу краєзнавчої літератури, сприяло б виконанню довідок відвідувачів бібліотечних закладів.

Отже, у зв'язку великим значенням «Календаря знаменних і пам'ятних дат Волині» у сфері краєзнавчих інформаційних послуг, він сьогодні переживає трансформаційні процеси, які стосуються як тематичної, так і поліграфічної сторони календарної продукції.

Перспективи подальшого вивчення. Календар знаменних і пам'ятних дат – це міст між минулим і майбутнім. Кожна дата – це не лише спогад, а й урок, що формує свідомого громадянина, виховує повагу до історії рідного краю й відповідальність перед нащадками. Пам'ятаючи – зберігаємо, вшановуючи – надихаємось, навчаючи – формуємо майбутнє. У цьому й полягає сутність перспективної роботи зі змістом Календарів знаменних і пам'ятних дат.

Бібліографічний список

Волинська обласна універсальна наукова бібліотека імені Олени Пчілки, б.д.a. *Офіційна сторінка*. [онлайн] Доступно: <https://www.ounb.lutsk.ua> [Дата звернення 16 квітня 2025].

Волинська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олени Пчілки, б.д.b. *Офіційна сторінка у Facebook*. [онлайн] Доступно: <https://www.facebook.com/ounb.volyn/> [Дата звернення 06 квітня 2025].

Ковальчук, Є.І. та Хомяк, Н.Д. (ред.-упоряд.), 2024. *Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2025 рік*. Луцьк : Терен. Доступно: <http://ounb.lutsk.ua/wp-content/uploads/2025/05/Calendar-2025.pdf> [Дата звернення 26 березня 2025].

Конон, Н.Г., 2015. Календар знаменних і пам'ятних дат Волині як джерело краєзнавчої інформації. *Культура Волині – шлях крізь віки*: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф, м. Луцьк, 6–7 листопада 2014 р. Луцьк, сс. 55-58.

Конон, Н.Г., 2016. «Календар знаменних і пам'ятних дат Волині» – об'єкт вивчення істориків та культурологів. *Україна та Польща: минуле, сьогодення та перспективи*, 5, сс. 68–70.

КраєЗнавці, б.д. *Календар знаменних і пам'ятних дат Волині*. [онлайн] Доступно:

<http://kraeznavchiy.blogspot.com/p/blog-page_5.html> [Дата звернення 11 квітня 2025].

Патока, В., 2010. Бібліографічні ключі до календарів знаменних і пам'ятних дат. *Вісник Книжкової палати*, 2, с.13.

Район.Історія, 2025. *У Луцьку презентували Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2025 рік*. [онлайн] Доступно: <https://history.rayon.in.ua/news/778582-u-lutsku-prezentuvali-kalendar-znamennikh-i-pamyatnikh-dat-volini-na-2025-rik> [Дата звернення 10 квітня 2025].

References

Kovalchuk, Ye.I. and Khomiak, N.D. (eds.), 2024. *Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Volyni na 2025 rik [Calendar of Memorable and Commemorative Dates of Volyn for 2025]*. Lutsk : Teren. Available at: <http://ounb.lutsk.ua/wp-content/uploads/2025/05/Calendar-2025.pdf> [Accessed 26 March 2025]. (in Ukrainian).

Konon, N.H., 2015. Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Volyni yak dzherelo kraieznavchoi informatsii [Calendar of significant and memorable dates of Volyn as a source of local history information]. *Culture of Volyn – A Path Through the Centuries*: Materials of the 1st International Scientific and Practical Conference, Lutsk, November 6–7, 2014. Lutsk, pp. 55-58. (in Ukrainian).

Konon, N.H., 2016. «Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Volyni» – obiekt vyvchennia istorykiv ta kulturolohiv ["Calendar of significant and memorable dates of Volyn" is an object of study for historians and cultural scientists]. *Ukraina ta Polshcha: mynule, sohodennia ta perspektyvy*, 5, pp. 68–70. (in Ukrainian).

KraieZnavtsi, n.d. *Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Volyni [Calendar of significant and memorable dates of Volyn]*. [online] Available at: <http://kraeznavchiy.blogspot.com/p/blog-page_5.html> [Accessed 11 April 2025]. (in Ukrainian).

Patoka, V., 2010. Bibliohrafichni kliuchi do kalendariv znamennykh i pamiatnykh dat [Bibliographic keys to calendars of significant and memorable dates]. *Visnyk Knyzhkovoi palaty*, 2, p.13. (in Ukrainian).

Raion.Istoriia, 2025. *U Lutsku prezentuvaly Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Volyni na 2025 rik [The Calendar of Significant and Memorable Dates of Volyn for 2025 was presented in Lutsk]*. [online] Available at: <https://history.rayon.in.ua/news/778582-u-lutsku-prezentuvali-kalendar-znamennikh-i-pamyatnikh-dat-volini-na-2025-rik> [Accessed 10 April 2025]. (in Ukrainian).

Volynska oblasna universalna naukova biblioteka imeni Oleny Pchilky, n.d.a. *Ofitsiina storinka [Official website]*. [online] Available at: <https://www.ounb.lutsk.ua> [Accessed 16 April 2025]. (in Ukrainian).

Volynska oblasna universalna naukova biblioteka im. Oleny Pchilky, n.d.b. *Ofitsiina storinka u Facebook [Official Facebook page]*. [online] Available at: <https://www.facebook.com/ounb.volyn/> [Accessed 06 April 2025]. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 28.04.2025.

Demianiuk O.,
Konon N.

"CALENDAR OF SIGNIFICANT AND MEMORABLE DATES OF VOLYN" AS A REFERENCE PUBLICATION ON THE LOCAL HISTORY OF THE VOLYN REGION

In the context of the growing digital informing of the society, printed reference publications consistently remain in demand since information is concentrated there in concise, compact, and analytically balanced form. In this literary segment, a special place is dedicated to local (local history) reference publications, which introduce memorable events in the territory of the region, biographies of (un)known compatriots, the history of architectural monuments that have entered the spiritual and artistic treasury of a certain Ukrainian territory.

The authors of the article consider and characterize the "Calendar of Significant and Memorable Dates" as a recommended bibliographic reference book, a universal periodical reference publication, and emphasize its importance as an information product that provides effective assistance in the work of authorities, organizations, educational and cultural institutions. The peculiarities of the structure of this type of publication, its constituent elements, significance in the social communications network, and the possibilities of use at the all-Ukrainian and local levels are emphasized. Obviously, the emergence of such a national universal reference publication determined the role of Calendars in the field of social communications.

Significant attention is paid to the "Calendar of Significant and Memorable Dates of Volyn" as a long-standing (the first issue appeared in 1991) popular science publication of reference content. The aforementioned publication concentrates informative material on important events in the history of the Volyn region, anniversaries of the region's natives and/or prominent figures whose lives or activities are connected with Volyn, and contains information on anniversary dates from the time of the first written mention of settlements as well as from the time of the construction of architectural monuments of the Volyn region.

***Key words**: calendar of significant and memorable dates, bibliographic reference book, document, publication on local history, library, informational publication, recommended bibliographic handbook, innovative form, national culture, factual data, structural unit, thematic reference, factual reference, statistical reference.*

УДК 655.4/.5:82-94-047.44(477)(045)
ORCID: 0009-0000-2244-9667

О. А. Кучер

«II. ZAŁOŻENIE PLACÓWKI L. IDZIKOWSKIEGO (1858-1920)» ЄЖИ ІДЗІКОВСЬКОГО ЯК ДЖЕРЕЛО НОВИХ ФАКТІВ ЩОДО ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ ФІРМИ ІДЗІКОВСЬКИХ

Стаття є продовженням дослідження діяльності київської книго- та нотовидавничої фірми «Леон Ідзіковський». У статті звертається увага на архівні матеріали, зокрема, залучається мемуарна спадщина родини Ідзіковських, а саме — документ «Pamiętniki Idzikowskich. Historia placówki wydawniczo-muzycznej pod firmą Leona Idzikowskiego [w Kijowie 1858–1950]» Єжи Ідзіковського. Опрацьовано другий розділ документу, присвячений київському періоду діяльності фірми, уточнено та верифіковано певні відомості, встановлено нові факти про діяльність Ідзіковських у Києві.

Ключові слова: *Леон Ідзіковський, Владислав Ідзіковський, Герсилія Ідзіковська, Єжи Ідзіковський, Pamiętniki Idzikowskich, тижневик «Край», мемуари, видавнича діяльність, Кароль Шимановський, костел Св. Миколая.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-43-54

Постановка проблеми. Фірма «Леон Ідзіковський» була одним з найбільших нотно-книжкових магазинів Києва XIX – початку XX століть. та відігравала вагому роль у культурному житті міста. Втім, як багаторічна діяльність підприємства та власне родина Ідзіковських, так і їх вплив на різноманітні культурно-політичні, соціальні та ін. процеси наразі залишаються неповною мірою дослідженими та висвітленими, часто потребують уточнень та верифікування наявних відомостей, що зрештою можливо при залученні нових джерел. Ускладнює пошуки історична ситуація першої половини XX століття – адже після двох світових війн віднайти оригінальні документи або листи родини є доволі непростим завданням. У попередніх розвідках ми зверталися до збережених листів осіб, які були тісно пов'язані з Ідзіковськими, до каталогів фірми та деяких київських газет. Одним із джерел, які ще не залучалися до вивчення діяльності Ідзіковських, є матеріали мемуарного жанру. Тож у даній статті відбувається звернення до важливого у контексті діяльності родини документу «Pamiętniki Idzikowskich. Historia placówki wydawniczo-muzycznej pod firmą Leona Idzikowskiego [w Kijowie 1858–1950]» («Спогади Ідзіковських. Історія видавничо-музичної установи фірми Леона Ідзіковського [у Києві 1858–1950]») (Idzikowski, 1964), який залишив один з нащадків Ідзіковських. Ці мемуари зберігаються в Бібліотеці Національного інституту імені Оссолінських у Вроцлаві (шифр рукопису 15323/II) і вкрай рідко (один раз) залучаються у контекст досліджень як родини Ідзіковських, так і вивчення музично-видавничого ландшафту Києва другої половини XIX – початку XX століть.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Одні з найперших звернень до вивчення діяльності фірми серед українських розвідок датуються 90-ми роками XX століття Так, у 1996 році дослідниці В. Шульгіна та Т. Свистельникова (Шульгіна та Свистельникова, 1996) публікують статтю «До історії музичного видавництва Ідзиковського в Україні», в якій йдеться про видання творів українських композиторів, здійсненими фірмою. Наступного року виходить праця кандидата історичних наук І. Лісевича (Лісевич, 1997) «Духовно спраглі (Духовне життя польської національної

меншини на Наддніпрянській Україні в 1864–1917 рр.)», в якій дослідник розкриває особливості видавничої діяльності фірми, співробітництво В. Ідзіковського з М. Лисенком тощо.

Впродовж останніх 25-ти років українські розвідки щодо Ідзіковських не були систематичними. Так, кандидатка історичних наук Л. Зеленська (Зеленська, 2002) згадує про фірму «Леон Ідзіковський», досліджуючи музично-видавничу діяльність на Наддніпрянській Україні у другій половині XIX – початку XX століть. В цей же час публікує роботу «Видавнича фірма “Леон Ідзіковський” (до 150-річчя заснування)» співробітниця Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського І. Савченко (Савченко, 2009), де грунтовно описуються всі сфери та періоди діяльності фірми. Своєю чергою дослідниця В. Радік (Радік, 2012) починає власні розвідки і у 2012 році публікує статтю, в якій захопливо відгукується про фірму, адже остання стала для неї доказом польської культурної присутності у Києві. Пізніше інша наукова співробітниця Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського О. Гуль (Гуль, 2015; Гуль, 2016) досліджувала провенієнції (екслібриси, печатки, бібліотечні ярлики тощо) фірми, аналізувала асортимент книгарні, видавництва та бібліотеки Ідзіковських.

Щодо іноземних досліджень, можемо зауважити, що за останні роки розвідки, в яких би безпосередньо спрямовувалася увага саме на фірму «Леон Ідзіковський», наразі відсутні. Однак прізвище Ідзіковських зустрічається у контексті досліджень інших тем, що характеризуються обмеженими або невеликими згадками про фірму, наведенням вже відомих фактів. Так, наприклад, у К. Круліковського (Круліковський, 2014) видавництво фігурує у спогадах Стелли Фрончак – директорки Наукової бібліотеки Інституту туберкульозу і хвороб легенів у Варшаві; у Б. Вонсік (Wąsik, 2016) – у контексті видання творів письменниці Гелени Мнішек; у рецензіях Я. Енгельгардта (Engelgardt, 2016) та А. Котецького (Kotecki, 2016) на книгу М. Дубенського про польського революціонера Січневого повстання Р. Траугутта – як видавництво, що її надрукувало (внаслідок чого В. Ідзіковський отримав трирічний тюремний вирок).

Поштовхом до наших розвідок стала стаття кандидатки мистецтвознавства, співробітниці Львівської національної наукової бібліотеки України ім. Василя Стефаника Н. Косаняк «“Спогади Ідзиковських” як джерело дослідження діяльності видавничої фірми “Леон Идзиковский”» (Косаняк, 2021). В цьому дослідженні розглядається документ «Pamiętniki Idzikowskich. Historia placówki wydawniczo-muzycznej pod firmą Leona Idzikowskiego [w Kijowie 1858–1950]» (Idzikowski, 1964), написаний правнуком Леона та Герсилії, сином Мечислава Ідзіковських – Єжи Ідзіковським. Тож, спираючись на розвідки Н. Косаняк, було спрямовано рух на дослідження київського періоду діяльності фірми «Леон Ідзіковський».

Мета статті – на основі опрацювання другого розділу «Спогадів Ідзіковських» віднайти, уточнити й підтвердити невідомі та маловідомі факти щодо фірми, які стосуються активної діяльності родини у Києві, що своєї черги утворить міцніший фундамент для подальших розвідок у даному напрямку.

Виклад основного матеріалу. Зі статті Н. Косаняк (Косаняк, 2021, с.337) дізнаємося, що рукопис Є. Ідзіковського потрапив до Бібліотеки Національного інституту імені Оссолінських у Вроцлаві 1965 року від самого автора і до тепер не був опублікований і зберігається у рукописному (машинописному) варіанті.

Весь документ має обсяг 154 аркуша та складається з шести частин, що утворюють спробу системно представити діяльність родини:

1. Вступне слово М. Ідзіковського (сина В. Ідзіковського);
2. I. Tradycja mówi (1348-1865);
3. II. Założenie placówki L. Idzikowskiego (1858-1920);
4. III. Filia warszawska (1911-1939);

5. IV. «Za drutami kolczastymi» (1939-1944);
6. V. Lata 1945-1950.

Є. Ідзіковський, збираючи матеріали з різних джерел (спогадів, родинного архіву, періодичних видань тощо) та коментуючи їх, намагається створити те, що надасть основу для розуміння родинної діяльності – послідовну хронологічну розповідь про Ідзіковських та роботу їхнього видавничого підприємства.

Н. Косаняк (Косаняк, 2021, с.337) визначає роботу «Pamiętniki Idzikowskich» як таку, що має «жанрові ознаки мемуарів та історичного дослідження».

Своєрідність цих спогадів полягає у тому, що у своїх розвідках Є. Ідзіковський зосереджує увагу та висвітлює роботу фірми саме з огляду на підтримку та просування польської культури, що є зрозумілим з огляду на національну ідентичність родини. Втім, згадки про українських діячів також зустрічаються, що є важливим як для наших розвідок, так і для створення цілісного уявлення про культурний ландшафт Києва другої половини XIX – початку XX століття.

Оскільки робота Є. Ідзіковського частково має мемуарний характер, то зважаючи на жанрову особливість, а саме – певну суб'єктивність забарвлення викладу, – сприймати надану інформацію в джерелі необхідно критично та за можливості перевіряти зверненням до інших джерел.

В документі наявні посилання та цитування різних матеріалів – польський тижневик «Kraj», календар «Jutrzenka», тижневик «Świat», діячів – Ю. Крашевський, С. Тарновський, Г. Улашин та ін., утім відсутні копії хоча би якогось із них (наприклад, вирізки з газети). Тож одним з наших завдань було віднайти оригінали згадуваних джерел аби, за можливості, підтвердити чи спростувати інформацію, яку надає Є. Ідзіковський.

Отже, увагу зосереджено саме на другому розділі документа – «II. Założenie placówki L. Idzikowskiego (1858-1920)» («II. Заснування закладу Л. Ідзіковського (1858–1920)»), – оскільки в ньому міститься найбільше інформації про київський період діяльності фірми.

Цей розділ охоплює 61 сторінку друкованого на машинці тексту. У ньому Є. Ідзіковський надає відомості щодо особистого життя родини – наприклад, хто де навчався або хто входив до кола спілкування тощо, – а також щодо роботи фірми. Так, окрім чіткого окреслення напрямів діяльності родини, відкриваються також імена декого з працівників видавництва.

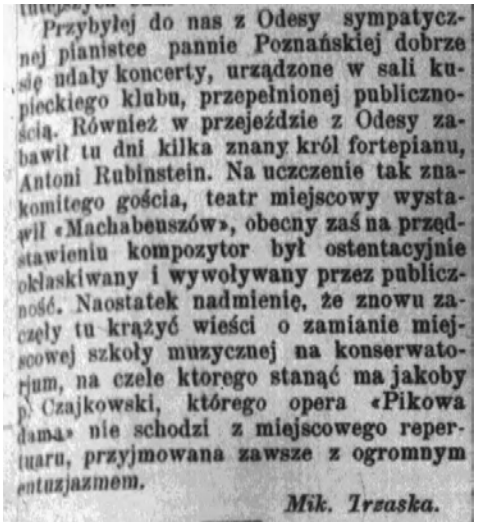
Переглядаючи згадувані Є. Ідзіковським джерела, – зокрема польський тижневик «Край», який видавався у Петербурзі у 1882–1909 роках, – зауважуємо, що інколи він припускається неточностей у зазначені дати або року видання, що ускладнює пошуки та роботу з матеріалом. Наприклад, в одному випадку Є. Ідзіковський вказує дату виходу тижневика, в іншому – посилається на дату, зазначену в газеті безпосередньо перед самим повідомленням. Ці два варіанти датування інколи не збігаються.

Також зустрічаємо наступне: Є. Ідзіковський, оповідаючи про певну подію, зазначає про участь у ній фірми. Однак віднайшовши газету, бачимо, що назва фірми чи згадка когось з родини в оригінальному матеріалі відсутні. До прикладу, на арк. 24 Є. Ідзіковський (Idzikowski, 1964, арк.24) оповідає: «Край, Петербурзький від 27 лютого 1891 року пише: "приємна піаністка панна Познаньська, яка приїхала до нас з Одеси, насолоджувалася концертами, які влаштовувала в колонній залі компанія Леона Ідзіковського"», та бере цю частину тексту в лапки, відзначаючи у такий спосіб цитування.

"Kraj, Petersburski z 27 lutego 1891 roku pisze: "Przybyłej do nas z Odessy sympatycznej pianistee pannie Poznańskiej dobrze się udały koncerty urządzone w sali-kolumnowej- przez firmę Leona Idzikowskiego". W innym miejscu toż samo pismo kreśli takie oto słowa:

Рис. 1. J. Idzikowski «Pamiętniki Idzikowskich», арк.24

Втім, в газетному матеріалі згадування фірми відсутнє (Trzaska, 1891, с.15а):



Przybyłej do nas z Odesy sympatycznej pianistce pannie Poznańskiej dobrze się udały koncerty, urządzone w sali kupieckiego klubu, przepełnionej publicznością. Również w przejeździe z Odesy zabawił tu dni kilka znany król fortepianu, Antoni Rubinstein. Na uczczenie tak znakomitego gościa, teatr miejscowy wystawił «Machabeuszów», obecny zaś na przedstawieniu kompozytor był ostentacyjnie oklaskiwany i wywoływany przez publiczność. Naostatek nadmienię, że znowu zaczęły tu krążyć wieści o zamianie miejscowej szkoły muzycznej na konserwatorjum, na czele ktorego stanąć ma jakoby p. Czajkowski, którego opera «Pikowa dama» nie schodzi z miejscowego repertuaru, przyjmowana zawsze z ogromnym entuzjazmem.

Mik. Trzaska.

Рис. 2. M. Trzaska «Kraj»1891 p. №10, с.15а

Або інший приклад. На арк. 31 Є. Ідзіковський (Idzikowski, 1964, арк.31) пише, що «Київ з великою урочистістю відзначив 50-ті роковини з дня смерті Фридерика Шопена. В урочистостях взяла участь ціла низка товариств, серед яких Літературно-артистичне товариство, видавничо-музична установа Владислава Ідзіковського під іменем його батька Леона, Київське музичне товариство та інші» та надає цитату зі статті:

31

50 rocznicę zgonu Fryderyka Chopina Kijów uczcił bardzo uroczyście. W uroczystościach wzięło udział cały szereg stowarzyszeń. M.in. Towarzystwo Literacko-Artystyczne, Placówka Wydawniczo-Muzyczna Władysława Idzikowskiego pod firmą Jego Ojca Leona, Kijowskie Towarzystwo Muzyczne itp.

"Bardzo sympatyczny obchód 50 rocznicy zgonu Chopina urządziło tu dzisiaj Towarzystwo literacko-artystyczne. Na estradzie

Рис. 3. J. Idzikowski «Pamiętniki Idzikowskich», арк.31

Однак в газеті автор цієї новини не згадує нікого, крім Літературно-артистичного товариства (Zam, 1899, с.15с):

Рис. 2. J. Zam «Kraj» 1899 p. №43, c.15c

Причин подібних неспівпадінь може бути декілька. Є. Ідзіковський дізнавався про події від родичів, тож міг від початку отримувати помилкову інформацію. Не можна виключати й того, що газетні матеріали не фіксували всіх деталей через різні обставини (формат, спрямування видання, цензурні настанови тощо), натомість участь родини Ідзіковських була справжньою. Також можна припустити бажання самого Є. Ідзіковського підсилити роль родини у культурному житті Києва, що могло призводити до втручання у матеріали медіа та додавання до них потрібної йому інформації. Задля уникнення помилкових висновків у цьому та схожих випадках в майбутньому, все ж, важливо мати додаткові підтвердження.

Отже, опрацьований наразі матеріал можемо поділити на дві частини:

- маловідомі факти щодо представників родини та «немузичний» напрям діяльності фірми;
- музичне життя Ідзіковських.

1. Маловідомі факти щодо представників родини та «немузичний» напрям діяльності фірми.

Від початку цікавою та вагомою була інформація про те, як саме Л. Ідзіковський опинився у Києві. У джерелах, до яких ми зверталися у попередніх дослідженнях, відомості про створення фірми обмежувалася декількома загальними фактами: про поїздки Л. Ідзіковського на контракти до Києва, пізніший переїзд туди і заснування фірми у 1858 році.

З мемуарів Є. Ідзіковського дізнаємося, що у 1850 році Л. Ідзіковський з Кракова переїздить до Варшави, а пізніше – близько 1857 року – до Вільнюса. Звідти він подорожує на контракти до Києва, а також знайомиться з Юзефом (Йосипом) Завадським (Idzikowski, 1964, арк.11). Останній був сином видавця Ю. Завадського, який мав у Вільнюсі власну друкарську та видавничу компанію. Сам Ю. Завадський-молодший також відкрив власне видавництво у Києві, опікувався друкарнею Університету Святого Володимира, а також був київським міським головою у 1860–1863 роках (Салій, 2008, с.34). Тож, можемо припустити, що спілкування Л. Ідзіковського з Ю. Завадським, а можливо і спонукання та сприяння останнього, заохотило Ідзіковського до відкриття книгарні у Києві. Принаймні, знання про різні аспекти ведення видавничого бізнесу у Києві, а також розуміння соціально-політичного контексту, як і споживацького профілю містян, були добре відомі Ю. Завадському, а

отже могли виглядати переконливо для Л. Ідзіковського при прийнятті рішення щодо переїзду до Києва.

Наступне, на що хотілося би звернути увагу, це інформація щодо становища фірми після смерті Л. Ідзіковського. Відомо, що надалі власницею підприємства стала його дружина – Герсилія. Однак у «Спогадах» Є. Ідзіковського знаходимо розповідь про те, що Герсилія керувала фірмою не сама, а отримувала підтримку та поради у цьому процесі від Людвіка Гурецького – доктора медицини, професора Університету Святого Володимира у Києві (Gutowski, n.d.), а також від пана Янковського та пана Кароля Ґотліба Бовнмуллера (Idzikowski, 1964, арк.17). Про них, наразі, відомостей не знайдено.

Окрім того, Є. Ідзіковський зазначає, що керівництвом фірмою у той час займався також Ян Будкевич. Про нього так само, наразі, не маємо достатньо даних, окрім того, що він був братом Костянтина Будкевича — книготорговця та видавця з Житомира (Idzikowski, 1964, арк.17). Є. Ідзіковський підкреслює, що за час роботи Я. Будкевича та інших співробітників «книгарня успішно розвивалася і стала великим осередком польського життя, її діяльність поширювалася не лише на Русі, Волині і Поділлі, а й на найвіддаленіші куточки величезної Російської імперії, всюди, де були польські поселення» (Idzikowski, 1964, арк.17). Це суттєве уточнення, адже воно дозволяє зрозуміти специфіку ведення фірмою бізнес-процесів по смерті засновника, надаючи уявлення про характер актуального для цього періоду менеджменту, а також відкриває певні світоглядні переконання, властиві видавництву, а саме — посилення польської ідентичності на територіальному обширі цілої Російської імперії.

Отже бачимо, що Ідзіковські змогли вибудувати функційно продуктивні та сприятливі зв’язки з доволі впливовими поважними людьми Києва, які дієво долучилися до підтримки фірми у кризовій ситуації.

Цікавими також є подробиці щодо професійного становлення сина Ідзіковських – Владислава, оскільки зазвичай у наявних джерелах зазначають лише факт початку його роботи як керівника фірми від певного моменту. Зі «Спогадів» дізнаємося, що В. Ідзіковський, після закінчення Другої київської гімназії у 1880 році, йде у книгарню підмайстром і під керівництвом Я. Будкевича знайомиться з усіма її відділами аби надалі перейняти управління нею. Є. Ідзіковський пише: «І дійсно, відтепер, завжди під пильним оком матері, він старанно працює, присвячуючи книгарні весь свій час, і своєю добротою та ласкою завойовує серця працівників, які під впливом теплої атмосфери, що панує в ній, допомагають компанії процвітати все більше і більше» (Idzikowski, 1964, арк.23). Безумовно, наведена комплементарна характеристика щодо індивідуальних особливостей Владислава, як і його виключно позитивний вплив на працівників та загальну атмосферу роботи видавництва, виглядають перебільшенням, зрозумілим у контексті поставленої Є. Ідзіковським мети, втім важливим уточненням є факт розуміння його професійного становлення. Він дозволяє говорити про цілеспрямоване виховання Леоном та Герсилією Ідзіковськими спадкоємця, котрий був би здатен підтримати та в ідеалі наростити, зміцнити та розширити родинний бізнес, у такий спосіб посилюючи вплив на соціокультурний ландшафт Києва.

Що стосується не видавничої діяльності Ідзіковських, то тут варто відзначити намагання фірми відкрити власний художній салон. Є. Ідзіковський у мемуарах цитує повідомлення з газети «Край» за 1892 рік, де його автор зауважує, що «у Києві, тим часом, дуже відчутна відсутність постійної виставки живопису, де можна було б його не тільки подивитися, але й купити. Тимчасові виставки коштовних картин першокласних художників задовольняють лише дуже заможних, а отже, лише невелику частину публіки» (Trzaska, 1892). Також автор зазначає, що «один з найстаріших місцевих книгопродавців, пан Леон Ідзіковський, має намір створити постійний

мистецький салон з виставкою картин при агентстві продажу фортепіано варшавської фабрики "Кернтопф і син"» (Trzaska, 1892). Надалі у різних джерелах знаходимо, що Ідзіковські таки відкрили художній салон, а один з дослідників – Ян Рогала – вказує дату цієї події – це 1897 рік (Rogala, 1972, c.347). Факт відкриття художнього салону дозволяє чергове переконатися у відчутно потужній інтуїції родини Ідзіковських — як у річищі мистецтва, так і насамперед у царині бізнесу, а також спроможності вдало поєднувати перше з другим.

2. Музичне життя Ідзіковських.

Що стосується діяльності родини в музичному середовищі, то з попередніх розвідок відомо, що сестра В. Ідзіковського – Марія Ящевська – була співачкою. Підтвердження цьому знаходимо і в газеті «Край». Наприклад, у замітці від 14 листопада 1897 року, в якій йдеться про концерт М. Лисенка: «У концерті також взяла участь талановита співачка-аматорка, пані Ящевська, яка чудово заспівала арію з опери Чайковського "Чародєйка"» (Kraj, 1897c, c.3).

Але дотепер залишається невідомим чи була у В. Ідзіковського музична освіта. У «Спогадах» прямо про це не йдеться. Натомість дізнаємося, що Г. Ідзіковська мала музичну освіту. Вона вчилася у пансіоні родини Залеських у Мінську, відзначалася здібностями до лінгвістики та музики і на одному з учнівських конкурсів «справила фурор віртуозним виконанням творів Дрейшока та Сегульгофа, широко відомих композиторів того часу» (Idzikowski, 1964, арк.20). Також Є. Ідзіковський згадує, що після смерті батька Герсилії, родина мала скрутне становище. Тоді вона, за підтримки настоятельки, отримала роботу в Україні. Вона стала репетиторкою у родині Габелів, виховуючи їхнього сина Станіслава – в майбутньому оперного співака (баса). Як зазначає Є. Ідзіковський, «завдяки зусиллям пані Герсилії Станіслав Габель вступив до Музичного інституту у Варшаві» (Idzikowski, 1964, арк.20). З огляду на ці відомості, цілком вірогідним виглядає припущення, що саме Герсилія могла займатися музичною освітою власних дітей.

Доволі цікавою є згадка Є. Ідзіковського про те, що «з 1873 року, заклад Леона Ідзіковського розпочав музичне видавництво виключно для місцевих композиторів» (Idzikowski, 1964, арк.23). Наразі, детальнішої інформації щодо цього немає, тож з'ясувати причини такого рішення і специфіку його реалізації у нотовидавничій справі перспективно у майбутньому. Однак вже зараз констатуємо, що саме з цього моменту почався розвиток музичної видавничої діяльності фірми.

Окрім того, дізнаємося, що фірма могла влаштовувати конкурси для композиторів. Так, наприклад, у 1897 році було організовано конкурс для польських композиторів на написання «Святкового маршу» на честь А. Міцкевича. До журі конкурсу увійшли: С. Барцевич, Г. Бобінський, М. Лисенко, О. Михайловський, М. Тутковський і Я. Замараєв як секретар. Переможець отримував 300 рублів (Kraj, 1897a, c.31; Kraj, 1897b, c.2). У даній згадці чергове помічаємо спрямованість діяльності Ідзіковських на свідому підтримку та посилення звучання польської культури, що засвідчує цілеспрямовані зусилля у даному напрямку.

Є. Ідзіковський також зазначає, що у 1910 році В. Ідзіковський пропонував К. Шимановському придбати права на видання всіх вже написаних і майбутніх творів композитора. Втім, К. Шимановський, за порадою Ш. Шпісса та Г. Фітельберга, вирішив утриматися від продажу власних композицій будь-якому видавцеві та затягував із відповіддю Ідзіковському аж до укладання у 1912 році угоди з віденським видавництвом «Universal Edition» (Idzikowski, 1964, арк.53). Згаданий факт привертає увагу тим, що відкриває певні професійні якості власника нотовидавництва, проявляючи як його смак, так і глибоке розуміння сучасного музичного контексту, а також специфіку формування власної видавничої стратегії. Це підтверджує і

наступний, згадуваний у документі, факт.

Впродовж активної діяльності фірми, В. Ідзіковський періодично їздив за кордон для налагодження співпраці з іншими видавництвами. Є. Ідзіковський зазначає, що йому вдалося домовитися з такими видавництвами як Éditions A. Durand & Fils (Париж), Litolff (Лейпциг), Ricordi (Мілан), Universal (Відень) (Idzikowski, 1964, арк.27).

Неочікуваною і новою стала інформація, що Ідзіковські були пов'язані з будівництвом Костелу Св. Миколая, а зокрема з органом, який планувалося там розмістити. Є. Ідзіковський надає вирізку з газети «Край» за 16 травня 1898 року, де йдеться про початок зборів, спрямованих на побудову костела, та вказуються перші найбільші пожертви. У цій же замітці зазначається, що «пани Август Штробль і Владислав Ідзіковський пожертвували на орган по 500 рублів» (Zam, 1898, с.19), а комітет, своєю чергою, «прийняв цю пожертву з особливою пошаною і просив панів Штробеля та Ідзіковського взяти на себе повну відповідальність за орган і збирати спеціальні внески для цієї мети» (Zam, 1898, с.19). Ця нова обставина спонукає до подальшого вивчення деталей будівництва органу, адже Ідзіковський міг бути залучений і до інших його аспектів – наприклад, пошуку майстра, організації доставки чи встановлення інструмента тощо, – проявляючи ще й у такий спосіб своє відношення до розбудови культурного ландшафту Києва.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, хочеться чергове відзначити активну, цілеспрямовану та усвідомлену участь фірми «Леон Ідзіковський» у культурному житті Києва. Оглянувши документ «Pamiętniki Idzikowskich», можемо вкотре констатувати багатовекторність діяльності родини Ідзіковських. Оскільки листування родини могло назавжди втратитись під час революцій та війн, одним з найбільш доступних документальних джерел дослідження залишаються місцеві періодичні видання, до аналізу яких необхідно звертатися, а також документи, що можуть засвідчувати ту чи ту ініціативу у контексті розбудови міста, як у випадку із органом Костелу Св. Миколая. «Pamiętniki Idzikowskich» залишаються важливим джерелом для подальших розвідок щодо роботи фірми як підприємства та її культурно-громадської діяльності у контексті мультиетнічного простору Києва другої половини XIX – початку XX століття.

Бібліографічний список

Гуль, О.М., 2015. Провенієнції книжкового зібрання Леона Ідзіковського як джерело історико-книгознавчих досліджень. В: Національний університет «Львівська політехніка». *Сучасні проблеми діяльності бібліотеки в умовах інформаційного суспільства*: матеріали 6-ої міжнарод. наук.-практ. конф., м. Львів, 10-11 вересня 2015 р. Львів: Видавництво Львівської політехніки, сс.342-349.

Гуль, О.М., 2016. Діяльність фірми «Леон Ідзіковський» (книготоргівля, книгота нотовидання, приватна публічна бібліотека). *Рукописна та книжкова спадщина України*, [онлайн] 20, сс.391–400. Доступно: <http://jnas.nbuv.gov.ua/uk/article/UJRN-0000645664> [Дата звернення 27 січня 2025].

Зеленська, Л.М., 2002. *Музично-видавнича діяльність на Наддніпрянській Україні другої половини XIX – початку XX століття*. Кандидат наук. Автореферат. Київський національний університет культури і мистецтв.

Косаняк, Н.В., 2021. «Спогади Ідзиковських» як джерело дослідження діяльності видавничої фірми «Леон Идзиковский». *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, [онлайн] 13, сс.335–349. Доступно: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001466012> [Дата звернення 29 січня 2025].

Лісевич, І.Т., 1997. *Духовно спраглі (Духовне життя польської національної меншини на Наддніпрянській Україні в 1864–1917 рр.)*. Київ: Інститут історії України НАН України.

Савченко, І.В., 2009. Видавнича фірма «Леон Ідзіковський» (до 150-річчя заснування). *Бібліотечний вісник*, [онлайн] 3, сс.49–58. Доступно: <http://bv.nbuv.gov.ua/cgi-bin/bv/jrn.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=bv&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=bv_2009_3_8> [Дата звернення 29 січня 2025].

Салій, І.М., 2008. *Обличчя столиці в долях її керівників*. Київ: Довіра.

Шульгіна, В.Д. та Свистельникова, Т.Ю., 1996. До історії музичного видавництва Ідзиковського в Україні. *Бібліотечний вісник*, [онлайн] 1, с.26. Доступно: <http://jnas.nbuv.gov.ua/uk/article/UJRN-0000868443> [Дата звернення 29 січня 2025].

Engelgardt, J., 2016. Bohater mityczny czy realny? *Niepodległość i Pamięć*, [online] 23(4), pp.325-334. Available at: <https://bazhum.muzhp.pl/journals/485/issues/46087> [Accessed 29 January 2025].

Gutowski, B., n.d. *Nekropolia na Bajkowej Górze. Polskie ślady na cmentarzu Bajkowa w Kijowie*. [online] Google Arts & Culture. Available at: <https://artsandculture.google.com/story/2wUxnKHZBgOC6A?hl=pl> [Accessed 29 January 2025].

Idzikowski, J., 1964. *Pamiętniki Idzikowskich. Historia placówki wydawniczo-muzycznej pod firmą Leona Idzikowskiego [w Kijowie 1858–1950]. Zebrał i opracował Jerzy Idzikowski*. 15323/II/154. Wrocław: Dział Mikroform i Zbiorów Cyfrowych Biblioteki Ossolineum.

Kotecki, A., 2016. Świadek powstańczej historii. *Niepodległość i Pamięć*, [online] 23(4), pp.319-325. Available at: <https://bazhum.muzhp.pl/journals/485/issues/46087> [Accessed 29 January 2025].

Kraj, 1897a. Kurjerek Kijowski. *Kraj*, 19 Sep. (1 Nov.). p.31.

Kraj, 1897b. Kurjerek Kijowski. *Kraj*, 31 Oct. (12 Nov.). p.2.

Kraj, 1897c. Kurjerek Kijowski. *Kraj*, 14(26) Nov. p.3.

Królikowski, K., 2014. Kijów Stelli Fronczak. *Forum Bibliotek Medycznych*, [online] 7(2), pp.465-486. Available at: <https://surl.li/gztqkk> [Accessed 29 January 2025].

Radik, W., 2012. *Leon Idzikowski – księgarz i wydawca*. [online] Kurier Galicyjski. Available at: <https://kuriergalicyjski.com/leon-idzikowski-polak-kijowianin-przedsibiorca-ksigarz-i-wydawca-cz-i/> [Accessed 29 January 2025].

Rogala, J., 1972. Idzikowski Leon. In: I. Treichel, M. Adrianek ed. *Słownik pracowników książki polskiej*. Warszawa, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. pp.347–348.

Trzaska, M., 1891. Zapusty. Sprawy bankowe. Ofiary. Sala kontraktowa. Tombola. Węgiel kamienny. Trodtianiecka cukrownia. Koncert. Rubinstein. Szkoła muzyczna. *Kraj*, 8(20) Mar. pp.14c-15a.

Trzaska, M., 1892. Koniec kontraktów. Powodzenia «normówki». Projekt Tołpygina. Kradzierze. Sesja Towarzystwa rolniczego. Odznaczenie gospodarstwa w Derebczynie. Dywidendy akcyj bankowych. Wystawa obrazów. Nowy salon artystyczny. Wzmianki pośmiertne. *Kraj*, 13(25) Mar. pp.14c-15a.

Wąsik, B., 2016. Wydawnicze dzieje twórczości Heleny Mniszkówny w latach 1909–1989. *Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy*, [online] 4(46), pp.50-82. Available at: <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/287671> [Accessed 29 January 2025].

Zam, J., 1898. Nowy kościół w Kijowie. *Kraj*, 16(28) May. pp.18c-19a.

Zam, J., 1899. Towarzystwo dobroczynności. Uroczystości Chopinowski. *Kraj*, 22 Oct. (3 Nov.). pp.15c-16a.

References

Engelgardt, J., 2016. Bohater mityczny czy realny? *Niepodległość i Pamięć*, [online] 23(4), pp.325-334. Available at: <https://bazhum.muzhp.pl/journals/485/issues/46087> [Accessed 29 January 2025]. (in Polish).

Gul, O.M., 2015. Proveniientsii knyzhkovoho zibrannia Leona Idzikowskoho yak dzherelo istoryko-knyhoznavchykh doslidzhen [Provenance of Leon Idzykowsky's book collection as a source of historical and bibliological research]. In: Natsionalnyi universytet «Lvivska politekhnika». *Suchasni problemy diialnosti biblioteky v umovakh informatsiinoho suspilstva*: Proceedings of the 6th International scientific-pract. conference, Lviv, September 10-11, 2015. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House, pp.342-349. (in Ukrainian).

Gul, O.M., 2016. Diialnist firmy «Leon Idzikowski» (knyhotorhivlia, knyhota notovydannia, pryvatna publichna biblioteka) [The activity of Leon Idzikowski firm (book sales, book and music publishing, private public library)]. *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, [online] 20, pp.391–400. Available at: <http://jnas.nbuv.gov.ua/uk/article/UJRN-0000645664> [Accessed 27 January 2025]. (in Ukrainian).

Gutowski, B., n.d. *Nekropolia na Bajkowej Górze. Polskie ślady na cmentarzu Bajkowa w Kijowie*. [online] Google Arts & Culture. Available at: <https://artsandculture.google.com/story/2wUxnKHZBgOC6A?hl=pl> [Accessed 29 January 2025]. (in Polish).

Idzikowski, J., 1964. *Pamiętniki Idzikowskich. Historia placówki wydawniczo-muzycznej pod firmą Leona Idzikowskiego [w Kijowie 1858–1950]. Zebrał i opracował Jerzy Idzikowski*. 15323/II/154. Wrocław: Dział Mikroform i Zbiorów Cyfrowych Biblioteki Ossolineum. (in Polish).

Kosaniak, N.V., 2021. «Spohady Idzykovskykh» yak dzherelo doslidzhennia diialnosti vydavnychoi firmy «Leon Idzikowski» ["Memories of the Idzykowski" as a source in the study of the publishing house "Leon Idzykowski"]. *Proceedings of Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv*, [online] 13, pp.335–349. Available at: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001466012> [Accessed 29 January 2025]. (in Ukrainian).

Kotecki, A., 2016. Świadek powstańczej historii. *Niepodległość i Pamięć*, [online] 23(4), pp.319-325. Available at: <https://bazhum.muzhp.pl/journals/485/issues/46087> [Accessed 29 January 2025]. (in Polish).

Kraj, 1897a. Kurjerek Kijowski. *Kraj*, 19 Sep. (1 Nov.). p.31. (in Polish).

Kraj, 1897b. Kurjerek Kijowski. *Kraj*, 31 Oct. (12 Nov.). p.2. (in Polish).

Kraj, 1897c. Kurjerek Kijowski. *Kraj*, 14(26) Nov. p.3. (in Polish)

Królikowski, K., 2014. Kijów Stelli Fronczak. *Forum Bibliotek Medycznych*, [online] 7(2), pp.465-486. Available at: <https://surl.li/gztqkk> [Accessed 29 January 2025]. (in Polish).

Lisevych, I.T., 1997. *Dukhovno sprahli (Dukhovne zhyttia polskoi natsionalnoi menshyny na Naddniprianskii Ukraini v 1864–1917 rr.) [Spiritually Thirsty (The Spiritual life of the Polish national minority in Naddniprian Ukraine in 1864-1917)]*. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. (in Ukrainian).

Radik, W., 2012. *Leon Idzikowski – księgarz i wydawca*. [online] Kurier Galicyjski. Available at: <https://kuriergalicyjski.com/leon-idzikowski-polak-kijowianin-przedsibiorca-ksigarz-i-wydawca-cz-i/> [Accessed 29 January 2025]. (in Polish).

Rogala, J., 1972. Idzikowski Leon. In: I. Treichel, M. Adrianek ed. *Słownik pracowników książki polskiej*. Warszawa, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. pp.347–348. (in Polish).

Salii, I.M., 2008. *Oblychchia stolytsi v doliakh yii kerivnykiv [The face of the capital in the fate of its leaders]*. Kyiv: Dovira. (in Ukrainian).

Savchenko, I.V., 2009. Vydavnycha firma «Leon Idzikovskyi» (do 150-richchia zasnuvannia) [Publishing firm "Leon Idzikowski" (to the 150th anniversary from the founding)]. *Bibliotechnyi visnyk*, [online] 3, pp.49–58. Available at: <http://bv.nbuv.gov.ua/cgi-bin/bv/jrn.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=bv&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=bv_2009_3_8> [Accessed 29 January 2025]. (in Ukrainian).

Shulhina, V.D. ta Svystelnykova, T.Iu., 1996. Do istorii muzychnoho vydavnytstva Idzikowskoho v Ukraini [To the history of Idzykovsky's music publishing house in Ukraine]. *Bibliotechnyi visnyk*, [online] 1, p.26. Available at: <http://jnas.nbuv.gov.ua/uk/article/UJRN-0000868443> [Accessed 29 January 2025]. (in Ukrainian).

Trzaska, M., 1891. Zapusty. Sprawy bankowe. Ofiary. Sala kontraktowa. Tombola. Węgiel kamienny. Trodtianiecka cukrownia. Koncert. Rubinstein. Szkoła muzyczna. *Kraj*, 8(20) Mar. pp.14c-15a. (in Polish).

Trzaska, M., 1892. Koniec kontraktów. Powodzenia «normówki». Projekt Tołpygina. Kradzierze. Sesja Towarzystwa rolniczego. Odznaczenie gospodarstwa w Derebczynie. Dywidendy akcyj bankowych. Wystawa obrazów. Nowy salon artystyczny. Wzmianki pośmiertne. *Kraj*, 13(25) Mar. pp.14c-15a. (in Polish).

Wąsik, B., 2016. Wydawnicze dzieje twórczości Heleny Mniszkówny w latach 1909–1989. *Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy*, [online] 4(46), pp.50-82. Available at: <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/287671> [Accessed 29 January 2025]. (in Polish).

Zam, J., 1898. Nowy kościół w Kijowie. *Kraj*, 16(28) May. pp.18c-19a. (in Polish).

Zam, J., 1899. Towarzystwo dobroczynności. Uroczystości Chopinowski. *Kraj*, 22 Oct. (3 Nov.). pp.15c-16a. (in Polish).

Zelenska, L.M., 2002. *Muzychno-vydavnycha diialnist na Naddnieprianskii Ukraini druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia [Music publishing activity in the Naddniprians of Ukraine in the second half of the 19th - early 20th century]*: Ph.D. Dissertation Abstract. Kyiv National University of Culture and Arts. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 17.04.2025 р.

O. Kucher

THE ESTABLISHMENT OF L. IDZIKOWSKI'S ENTERPRISE «II. ZAŁOŻENIE PLACÓWKI L. IDZIKOWSKIEGO (1858-1920)» BY JERZY IDZIKOWSKI AS A SOURCE OF NEW FACTS ABOUT THE ACTIVITY OF THE IDZIKOWSKI PUBLISHING FIRM IN KYIV

This article continues the study of the activities of the Kyiv-based book and music publishing company Leon Idzikowski. It focuses on the memoir heritage of the Idzikowski family, specifically the document «Pamiętniki Idzikowskich. Historia placówki wydawniczo-muzycznej pod firmą Leona Idzikowskiego [w Kijowie 1858-1950]» authored by Jerzy Idzikowski, the great-grandson of the Leon and Hersylia Idzikowski. The objective of this study is to identify and verify previously unknown or little-known facts about the firm's activities related to the family's engagement in Kyiv's cultural life and to establish a foundation for further research. The processed material can be categorized into two thematic sections:

- previously unknown aspects of the Idzikowski family members and the firm's non-musical activities;

- the musical life of the Idzikowski family.

The article examines the following aspects:

- the circumstances under which L. Idzikowski settled in Kyiv;

- details regarding the firm's status following the death of L. Idzikowski;

- the professional development of Władysław Idzikowski, son of the firm's founders;

- the firm's attempts to open an art salon;

- H. Idzikowska's musical education and her role as a tutor to the Gabel family;

- composer competitions that might have been organised by the firm;

- W. Idzikowski's attempt to obtain exclusive rights to publish the complete works of K. Szymanowski;

- W. Idzikowski's financial contribution to the acquisition of an organ for St. Nicholas Church in Kyiv.

The findings indicate that the Leon Idzikowski firm was actively involved in the cultural life of Kyiv. The analysis of Pamiętniki Idzikowskich reaffirms the multifaceted nature of the Idzikowski family's activities. Given the possibility that the family's correspondence was destroyed during revolutionary upheavals and wars, local periodicals remain one of the most accessible sources for further investigation, necessitating their comprehensive analysis. Nevertheless, Pamiętniki Idzikowskich constitutes a valuable primary source for future research on both the firm's commercial operations and its broader contributions to the Ukrainian cultural landscape.

Key words: *Leon Idzikowski, Władysław Idzikowski, Hersylia Idzikowska, Jerzy Idzikowski, Pamiętniki Idzikowskich, the weekly Kraj, memoirs, publishing, Karol Szymanowski, St. Nicholas Church.*

УДК 294.344.35:111.852(520)
ORCID: 0000-0002-7777-1714

А.А. Мелещук

КОНЦЕПЦІЯ ПОРОЖНЕЧІ (ШУНЬЯТИ) ЯК ОСНОВА РОЗУМІННЯ РЕАЛЬНОСТІ У ДЗЕН-БУДДИЗМІ: КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ЯПОНІЇ

Метою статті є аналіз концепції порожнечі (шуньяти) як базового поняття буддійської філософії та її розвитку у дзен-буддизмі, а також виявлення впливу цієї концепції на формування уявлень про реальність і культурні практики Японії. У роботі розглянуто походження та філософське значення шуньяти, онтологічні та епістемологічні аспекти, особливості мовного вираження. Проаналізовано практичний вимір через досвід пробудження (саторі), роль коанів та медитації дзадзен. Окрема увага приділена культурним проявам: естетиці вабі-сабі, архітектурі та садово-парковому мистецтву, чайній церемонії та поезії хайку. Показано, що прийняття непостійності та відмова від субстанційного мислення формують характерні риси японської культури й залишаються актуальними для сучасного міжкультурного діалогу та переосмислення реальності.

Ключові слова: *шуньята, дзен-буддизм, філософія реальності, японська культура, вабі-сабі, дзадзен, саторі, хайку.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-55-64

Постановка проблеми. Концепція шуньяти (санскр. śūnyatā), що традиційно перекладається як «порожнеча», посідає одне з центральних місць у буддійській філософії, зокрема в школі Мадг'яміка. Вона виражає ідею відсутності власної природи в усіх явищах та підкреслює залежний характер їхнього виникнення. З філософської точки зору, шуньята не означає абсолютну ніщóйність, а радше вказує на невід'ємну мінливість та взаємозалежність усього існуючого.

З поширенням буддизму до Китаю, а згодом до Японії, концепція порожнечі набувала нових смислових відтінків, поєднуючись з місцевими релігійними та філософськими традиціями, такими як даосизм та синтоїзм. У японському дзен-буддизмі шуньята трансформувалася з абстрактного філософського поняття на практичну основу духовного досвіду і культурної творчості. Усвідомлення порожнечі як безпосереднього переживання моменту «тут і тепер» стало визначальною рисою дзенівського світогляду і втілилося у численних формах культури — від поезії хайку та чайної церемонії до мінімалістичних садів каменів і архітектури.

Попри широку присутність шуньяти у культурі Японії, залишаються недостатньо дослідженими шляхи її філософської адаптації у дзен та механізми перетворення цієї концепції на культурну парадигму. Саме тому важливо простежити, як ідеї порожнечі вплинули на формування японського сприйняття реальності, естетики та повсякденних практик. Це дозволяє глибше зрозуміти не лише сутність дзен-буддизму, але й особливості японської культури в цілому.

Актуальність статті. У сучасному філософському дискурсі тема реальності знову опиняється у центрі уваги у зв'язку з кризою метафізичних систем, зростанням інтересу до некласичних онтологій та пошуком альтернативних способів розуміння буття. Паралельно з цим відзначається активізація міжкультурних досліджень, що дозволяють подивитися на фундаментальні філософські проблеми крізь призму інших традицій мислення. У такому контексті концепція шуньяти як один із ключових

принципів східної філософії набуває особливої значущості.

Вивчення шуньяти у дзен-буддизмі відкриває можливість поглянути на реальність не як на фіксовану ієрархію об'єктів і сутностей, а як на мережу взаємозалежних і мінливих відносин. Це протиставляється традиційним західним уявленням про об'єктивний світ як щось стабільне й підконтрольне раціональному пізнанню. Такий підхід стає особливо актуальним у добу глобалізації, екологічних криз та технологічних змін, коли зростає потреба у більш гнучкому, процесуальному баченні реальності.

Крім того, дослідження шуньяти у її культурному вимірі дозволяє краще зрозуміти, як філософські ідеї впливають на формування соціальних практик, мистецтва та щоденного способу життя. Японська культура, у якій дзен-буддизм посів важливе місце, демонструє унікальний приклад того, як абстрактні філософські концепції перетворюються на естетичні й етичні норми. Це знання може бути корисним як для порівняльної філософії, так і для сучасної культурології, мистецтвознавства та міждисциплінарних досліджень.

Метою статті є всебічне дослідження концепції шуньяти як однієї з ключових засад філософії реальності у дзен-буддизмі та виявлення способів її культурної інтерпретації і трансформації у Японії. Автор прагне показати, як абстрактна ідея порожнечі перетворилася на практичну основу духовного досвіду та вплинула на формування унікальної японської естетики, соціальних ритуалів і способу сприйняття світу.

Для досягнення цієї мети у статті передбачено виконання таких **завдань**:

- проаналізувати філософське походження поняття шуньяти та його онтологічний і епістемологічний зміст у буддизмі Мадг'яміка;
- дослідити специфіку інтерпретації шуньяти у дзен-буддизмі як духовної практики;
- простежити, яким чином ідея порожнечі втілюється у різних формах японської культури, таких як архітектура, садово-паркове мистецтво, чайна церемонія та поезія;
- оцінити роль концепції шуньяти у формуванні дзенівського розуміння реальності та впливу цього розуміння на культурну ідентичність Японії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження концепції шуньяти та її впливу на японську культуру посідає помітне місце у сучасній буддології, японознавстві та філософії релігії. Класичні праці Д.Т. Судзукі та Кейдзі Нісітані стали підґрунтям для популяризації західного інтересу до дзен як особливої форми духовності, що поєднує філософську глибину та культурну виразність.

У сучасних дослідженнях дзен-буддизму та його впливу на культуру Японії і Заходу спостерігається тенденція поєднувати філософсько-релігійний аналіз з культурологічним та мистецьким контекстом. Зокрема, Капранов С. В. у статті «Дзен-буддизм та духовно-інтелектуальний потенціал Японії» досліджує, як традиція дзен сприяла формуванню унікального типу інтелектуального життя Японії другої половини XIX–XX ст., наголошуючи на поєднанні релігії та культурної ідентичності в період модернізації. (Капранов, 2019)

Колесник І. у праці «Дзен-буддизм і Захід: феномен адаптації релігії в культурі» аналізує трансформацію дзен-буддизму під впливом західної філософської традиції та популярної культури, зосереджуючи увагу на взаємодії східної містики й західного раціоналізму. (Колесник, 2012).

Із сучасних англомовних досліджень варто відзначити роботу А. Вільямса «Zen Mind for the Modern World», де автор прагне зробити традиційні принципи дзен зрозумілими для людини XXI століття, акцентуючи увагу на значенні медитації та практики усвідомленості як відповідей на кризи сучасної культури. (Williams, 2019).

Нарешті, Ян Цзюнь у статті «The Meaning and Expression of Wabi-Sabi in

Environmental Art Design» розглядає шуньята як філософське підґрунтя японської естетики вабі-сабі і демонструє, як ця концепція інтерпретується в сучасному дизайні середовища, відкриваючи нові підходи до розуміння простоти й недосконалості в мистецтві. (Yang, 2021).

Попри значну кількість робіт, у сучасній науці бракує комплексних досліджень, які б одночасно висвітлювали філософську природу шуньяти і простежували її конкретне втілення у культурних практиках Японії. Це створює підґрунтя для подальшого вивчення теми в міждисциплінарному ключі та обґрунтовує наукову новизну й важливість запропонованого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Концепція шуньяти набуває свого системного оформлення у філософії школи Мадг'яміка, засновником якої вважають індійського мислителя Наґарджуна (бл. II–III ст.). Наґарджуна у своєму основному трактаті Муламадг'яміка-каріка («Корінні строфи серединного шляху») розгортає ідею порожнечі як радикальну критику будь-яких спроб приписати явищам власну, незалежну сутність (svabhāva). На його думку, всі феномени існують лише у взаємозалежності, і саме ця залежність позбавляє їх субстанційності. Тим самим Наґарджуна пропонує серединний шлях між догматичним реалізмом і нігілізмом — світ не має фіксованої природи, проте існує у формі мінливих умовних зв’язків.

Значення Наґарджуни для розвитку буддійської філософії неодноразово підкреслювали сучасні дослідники. Зокрема, Т. В. Мурті у своїй праці акцентує увагу на тому, що Мадг'яміка виступає не просто школою метафізики, а радше методом діалектичного спростування фіксованих концепцій. (Murti, 1955). Д. Калупахана пропонує історичний та текстологічний аналіз праць Нагарджуни, підкреслюючи, що в його трактуванні шуньята тісно пов'язана з ідеєю залежного виникнення (pratītya-samutpāda). (Kalupahana, 1986).

Вплив ідей Наґарджуни на подальшу буддійську думку, зокрема на китайську школу Саньлунь і китайський Чань, а відтак і на японський дзен, досліджували також П. Вільямс та М. Сато наголошують, що концепція шуньяти не лише визначила основу онтології Мадг'яміки, але й стала підґрунтям для розуміння природи реальності як невловимої та такої, що постає лише у безпосередньому переживанні. (Sato, 2010), (Williams, 2019).

Ключовим філософським внеском Нагарджуни та школи Мадг’яміка є глибоке переосмислення структури реальності через призму залежного виникнення (pratītya-samutpāda) та повне заперечення самосущого буття (svabhāva). На відміну від багатьох метафізичних традицій, що припускають існування сталих субстанцій або сутностей, Мадг’яміка стверджує, що все існуюче виникає лише через взаємозумовленість факторів і не має власної незалежної природи. Цей принцип стає основою для розуміння шуньяти як радикальної відкритості буття і його невизначеності.

Онтологічно шуньята означає, що жоден феномен не існує ізольовано чи автономно. Як зазначає Т. В. Мурті у своїй класичній роботі, залежне виникнення і шуньята є «двома аспектами однієї істини» – через розуміння взаємозалежності руйнується уявлення про субстанційність, а разом з ним і про незмінну реальність речей. (Murti, 1955).

З епістемологічної точки зору, заперечення самосущого буття веде до перегляду способів пізнання. Д. Калупахана наголошує, що знання, за Нагарджуною, не може бути достовірним у межах концептуальних категорій, оскільки ці категорії самі по собі є умовними й не мають власної природи. (Kalupahana, 1986). Тому шуньята також виступає як критика мовних конструкцій і логічних понять, що претендують на остаточну істину. Це положення активно розробляли і в сучасних дослідженнях, зокрема М. Сато, який пов’язує ідею порожнечі з феноменологічною відкритістю

досвіду у дзен-буддизмі. (Sato, 2010).

І справді, однією з найглибших і водночас парадоксальних проблем у філософії шуньяти є питання можливості та меж мовного вираження порожнечі. Наґарджуна у своїй Муламадг'яміка-каріка неодноразово наголошував, що будь-які висловлювання про реальність за своєю природою умовні й не здатні передати її остаточну природу. (Nagārjuna, 1995). Саме тому він використовує діалектичний метод спростування (prasanga), що демонструє суперечливість будь-яких догматичних тверджень. Як зазначає Т. В. Мурті, цей метод у Нагарджуни спрямований не стільки на побудову нової системи, скільки на «очищення» мислення від хибних уявлень. (Murti, 1955).

У традиції дзен-буддизму проблема мовного вираження порожнечі досягає свого практичного апогею. Як відзначає Д. Судзукі, Дзен наголошує на безпосередньому інтуїтивному осягненні істини, що не передається словами. (Suzuki, 1927). Коани, парадоксальні вислови або запитання, які використовуються у дзен, є живим прикладом цього підходу: вони руйнують звичну логіку мови та провокують безпосереднє осягання реальності поза вербальною формою.

М. Сато у своїй роботі додає, що невимовність шуньяти вплинула не лише на духовну практику, а й на естетику мовчання, недомовленості та натяку, яка характерна для багатьох форм японського мистецтва – від поезії хайку до чайної церемонії. (Sato, 2010).

Поширення буддизму з Індії до Китаю та далі до Японії спричинило не лише адаптацію його доктрин до нових культурних контекстів, а й їхній глибокий синтез з місцевими філософськими традиціями. Концепція шуньяти, сформульована Наґарджуною у межах школи Мадг'яміка, зазнала помітної трансформації під впливом даосизму при утворенні китайської школи Чань, що згодом лягла в основу японського Дзен.

Докладно цей процес описав Гайнріх Думулін. Він описує, як китайські монахи, сприйнявши ідею порожнечі, інтегрували її з даоськими уявленнями про природність та недіяння. (Dumoulin, 1963). На думку Думуліна, саме цей синтез пояснює відхід Чань від суто філософської аргументації Мадг'яміки до наголосу на безпосередньому переживанні реальності у щоденному житті. Ідея шуньяти тут співвідноситься з даоським розумінням порожнечі як джерела спонтанності й невимушеності.

Д. Т. Судзукі одним із перших у західній традиції звернув увагу на те, як даоські образи та метафори сприяли формуванню специфічної поетики дзен. За Судзукі, у дзен порожнеча перестає бути лише філософським запереченням і стає життєвою практикою, що пронизує стиль мислення, спілкування і навіть естетику. (Suzuki, 1927).

У дзен-буддизмі концепція шуньяти знаходить своє найглибше втілення не лише у філософському осмисленні, а насамперед у безпосередньому переживанні реальності, що виражається через досвід «пробудження» – саторі. На відміну від індійської традиції, де акцент робиться на логічному спростуванні уявлень про сталу сутність, у дзен ключову роль відіграє особисте переживання моменту порожнечі, коли зникає дуалістичний поділ на суб'єкт і об'єкт.

Як зазначає Д. Т. Судзукі, саторі є «раптовим прозрінням у власну природу», що неможливо осягнути шляхом раціонального аналізу або дискурсивного мислення. (Suzuki, 1927). Шуньята у цьому контексті постає не як абстрактна філософська категорія, а як живий досвід звільнення від ілюзії сталості і власного «Я».

Сучасний дослідник М. Сато підкреслює, що дзенівське саторі не варто ототожнювати з якоюсь кінцевою метою чи містичним станом. (Sato, H., 2010). Це радше постійно оновлюваний стан «недвоїстого бачення», що заснований на безперервній практиці уваги і відкритості до кожної миті життя. Такий підхід уособлює парадоксальну єдність порожнечі та форми, що знайшла відображення у класичному

вислові: «Форма – це порожнеча, порожнеча – це форма».

Однією з ключових особливостей дзен-буддизму є практики, які спрямовані на подолання концептуального мислення і безпосереднє переживання шуньяти. Дві центральні форми такої практики – це використання коанів та медитація дза-дзен.

Коани – це парадоксальні вислови, запитання чи короткі історії, що кидають виклик звичним логічним схемам мислення. Як зазначає Д. Т. Судзукі, коан є «словесним засобом, що підштовхує розум за межі мови та логіки», провокуючи раптовий прорив до досвіду порожнечі. (Suzuki, 1927). Судзукі підкреслює, що у процесі роботи з коаном учень стикається з неможливістю раціональної відповіді і тим самим руйнує прихильність до мовних конструкцій, які заважають безпосередньому баченню істини.

Другою фундаментальною практикою дзен є сидяча медитація – дза-дзен. Ця форма медитації передбачає нерухоме сидіння в стані повної зосередженості й спокійного спостереження за думками, без прив'язування до них. Так, у дза-дзен шуньята розкривається як стан відсутності твердої «я-концепції» і будь-яких фіксованих суджень.

М. Сато додає, що коани і дза-дзен разом формують взаємодоповнюючу методику: коан руйнує структури розуму, а дза-дзен стабілізує усвідомлення цієї «відкритості». (Sato, 2010). Цей дуальний підхід втілює сутність дзенівського шляху: порожнеча переживається не як абстракція, а як жива реальність кожного моменту.

Концепція шуньяти глибоко вплинула не лише на духовну практику дзен-буддизму, але й на формування унікальної японської естетики, зокрема ідеалу вабі-сабі. Вабі-сабі, як зазначає Леонард Корен у своїй праці, є естетичною чутливістю, що вшановує простоту, недосконалість, тлінність і порожнечу як джерело внутрішньої краси. (Koren, 1994).

Судзукі пояснює, що дзенівське розуміння шуньяти створило підґрунтя для цінування відсутності надмірності й підкресленої скромності у формах мистецтва, архітектури й предметів побуту. (Suzuki, 2010). У цьому контексті порожнеча розглядається не як порожнеча «ніщо», а як відкритий простір, що народжує свободу та можливість нових значень.

Одним з найвиразніших прикладів втілення концепції шуньяти у японському мистецтві простору є знаменитий сад каменів Рьоандзі у Кіото. Цей сухий пейзажний сад, що датується XV століттям, вважається шедевром дзенівського підходу до оформлення простору і символом порожнечі як відкритості та безмежного потенціалу.

Д. Т. Судзукі у своїй класичній праці відзначає, що сад Рьоандзі не просто декорує територію храму, а є засобом медитативного споглядання, який відображає принципи шуньяти – відсутність сталої сутності та нескінченну змінність сприйняття. (Suzuki, 2010). Судзукі підкреслює, що «порожнеча» простору між каменями важливіша за самі камені: вона відкриває розум глядача до безконечного числа інтерпретацій.

Сад Рьоандзі є візуальною метафорою буддійської шуньяти. П'ятнадцять каменів розташовані так, що з жодної точки огляду не можна побачити їх усі одночасно – це символізує неповноту будь-якого знання та принцип залежного виникнення.

У дзенівських садах відсутність води, символічна «сухість» і мінімалізм композиції створюють ефект «внутрішньої тиші», що відповідає стану порожнечі у медитації дза-дзен. Простір між каменями і гравієм сприймається як візуальний еквівалент пустоти, яка водночас наповнена потенціалом для внутрішнього усвідомлення.

Чайна церемонія (са-до або тя-но-ю) також є однією з найвиразніших форм японської культурної практики, що втілює концепцію шуньяти у ритуалі повсякденного

життя. Як зазначає О. Сен, чайна церемонія є не просто споживанням чаю, а духовною практикою, яка створює умови для споглядання порожнечі – як у фізичному просторі чайного павільйону, так і у внутрішньому стані учасників. (Sen, 1998).

Д. Т. Судзукі підкреслює, що чайна кімната (тясіцу) архітектурно побудована так, щоб мінімалізм інтер'єру, приглушене світло й простота декору сприяли відчуттю «порожнечі» – відсутності зайвого, що відкриває простір для глибокої внутрішньої тиші й концентрації на теперішньому моменті. (Suzuki, 2010).

Через символіку простоти і недосконалості чайна церемонія реалізує принципи вабі-сабі, що безпосередньо пов'язуються з ідеєю шуньяти: краса з'являється у відмові від прикрас і у зосередженні на суті. (Yang, 2021). Чайна кімната стає «простором порожнечі», в якому зникають соціальні ролі та марнота світу, дозволяючи учасникам пережити миттєве «зупинення розуму» – стан, близький до дзенівського саторі.

Великий майстер Сен-но Рікю, якому приписують класичне оформлення чайної церемонії, цілеспрямовано культивував естетику «порожнечі», зводячи архітектуру чайного павільйону і сам ритуал до максимальної простоти. Це дозволяло кожному гостю зануритися у досвід «тут-і-тепер», вільний від слів і концепцій.

Концепція шуньяти знайшла своє особливо глибоке відображення і у японській літературі, насамперед у жанрі хайку, який став втіленням дзенівського сприйняття порожнечі та миттєвості.

Д. Т. Судзукі підкреслював, що хайку передає «голу суть дійсності» без надлишкових слів, дозволяючи порожнечі між образами працювати як простір для інтуїтивного осягнення реальності. У цьому сенсі відсутність пояснень і оцінок у хайку є дзенівським способом «зупинити мислення» і безпосередньо доторкнутися до істини через найменше слово чи натяк. (Suzuki, 2010).

Великі майстри, такі як Мацуо Басьо, Ісса та Бусьон, практично застосовували принцип шуньяти у своїй творчості. Для Басьо важливою була концепція каре-вабі – поєднання «сухості» й «простоти», що резонує зі шуньятою як відмовою від зайвого. У багатьох його хайку порожнеча не лише оточує образи, а й оживлює їх через тишу і недомовленість.

Сучасний японський дослідник Х. Мацумото у своїй монографії наголошує, що хайку – це поетичний простір, у якому відсутність стає значущою. (Matsumoto, 2015). Короткість вірша, відсутність пояснювального контексту та акцент на природному моменті утворюють «мовчазну повноту» – переживання порожнечі у поетичній формі.

Одна з найглибших трансформацій, які принесла концепція шуньяти у японську культуру, полягає у відмові від субстанційного, «речового» мислення на користь сприйняття світу як процесу і взаємопов'язаності. Як наголошує Д. Т. Судзукі у праці, дзенівська ідея порожнечі пронизує не лише релігійно-філософські практики, але й щоденне життя японців, впливаючи на їхній підхід до взаємин, праці та естетики. (Suzuki, 2010).

Сучасний дослідник К. Охара у статті аналізує, як цей принцип формує повсякденну культуру скромності, ненав'язливості й природності. (Ohara, 2010). Зокрема, в японських інтер'єрах, побутових ритуалах і навіть у мові помітна тенденція уникати надміру і фіксації на стабільному «я». Порожнеча виступає не як відсутність, а як умова для вільного руху життя й міжособистісної гармонії.

Інший аспект, на якому акцентує Н. Абіко, полягає у відмові від нав'язування жорстких правил: у дзенівській традиції цінуються спонтанність і природність поведінки, що відображає онтологічний принцип залежного походження. (Abiko, 2015). Це можна спостерігати у традиціях спілкування, робочих стосунках і навіть у способі організації міського простору, де форма підкоряється контексту, а не навпаки.

Однією з центральних рис, що випливають з концепції шуньяти у дзен-буддизмі, є

глибоке прийняття непостійності (муйо) як фундаментальної характеристики всієї реальності. Ця установка стала однією з основ японської культури і світогляду. Як зазначає Д. Т. Судзукі, у дзенівській традиції непостійність не сприймається як загроза або недолік буття, а навпаки – як свідчення живої природи світу, відкритого до безкінечних змін і перетворень. (Suzuki, 2010).

Японська література, театр і побутова культура віддзеркалюють цю установку: образ квітів сакури, що в'януть або тимчасовість осіннього місяця символізують красу саме через її швидкоплинність. Ця здатність цінувати миттєве є безпосереднім проявом шуньяти як заперечення сталого й самосущого.

У XXI столітті концепція шуньяти дедалі більше виходить за межі релігійно-філософських контекстів і стає важливим ресурсом для переосмислення культури, мистецтва та міжкультурної комунікації. Як зазначає Д. Лой, ідея порожнечі пропонує альтернативу західним метафізичним моделям, що традиційно спиралися на поняття стабільної субстанції й незмінного «я». (Loy, 2002).

Шуньята відкриває нові перспективи для сучасної філософії постструктуралізму, зокрема у творчості Жака Дерріди та Жиля Дельоза, де теж заперечується фіксоване ядро буття. В контексті глобалізації ця ідея сприяє розвитку діалогу між культурами, які мають різні уявлення про суб'єктність і реальність, але можуть знайти спільну мову у досвіді «відкритої порожнечі».

Японський дослідник Х. Сато підкреслює, що у сучасному суспільстві порожнеча дзен стає практичним інструментом для вирішення конфліктів і зниження культурних бар'єрів. (Sato, 2018). Дзенівська ідея «неприв'язаності» навчає людину відмовлятися від жорстких ідентичностей, що часто є джерелом напруги в мультикультурних середовищах.

Водночас, як зауважує А. Вільямс, принцип шуньяти знаходить своє застосування у сучасних практиках усвідомленості (mindfulness), творчих підходах до архітектури та дизайну, а також у нових формах мистецтва, що прагнуть створити простір для внутрішньої тиші й відкритості до багатозначності. (Williams, 2019).

Висновки. Дослідження концепції шуньяти у дзен-буддизмі та її впливу на формування уявлень про реальність і культурні практики Японії дозволяє зробити низку важливих висновків. Передусім, шуньята постає не лише як абстрактна філософська категорія заперечення субстанційного буття, а як жива онтологічна і культурна парадигма, що визначає специфіку світосприйняття й поведінки в японському суспільстві.

Як показано у статті, завдяки працям Нагарджуни та школи Мадг'яміка шуньята набуває ключового значення для буддійської філософії залежного виникнення та заперечення самосущого існування. Дзен-буддизм розвиває цю ідею у напрямку практичного досвіду: через медитацію дза-дзен, коани та культивування стану «недумання» порожнеча стає не лише предметом теорії, а й безпосереднім досвідом пробудження (саторі).

На рівні культури вплив шуньяти простежується у формуванні унікальної японської естетики (вабі-сабі), архітектури та садово-паркового мистецтва (сад каменів Рьоандзі), чайної церемонії (са-до) та класичної поезії хайку. У цих сферах порожнеча реалізується як простір споглядання, мінливість і відкрите значення, що стимулює гнучке мислення та глибоке переживання моменту.

Особливо важливо підкреслити, що в сучасному контексті шуньята не втрачає актуальності: вона пропонує світові, зануреному у кризи ідентичності та культурних конфліктів, модель гнучкого світосприйняття і відкритості до змін. У цьому сенсі дзенівська порожнеча стає потужним ресурсом для міжкультурного діалогу та переосмислення поняття реальності у глобалізованому світі.

Отже, досвід японського дзен-буддизму демонструє, як глибинна філософська ідея може трансформувати культуру у всій її багатогранності — від особистісних практик до мистецтва й повсякденного життя. Ця спадщина залишається важливим предметом філософських і культурологічних досліджень, відкриваючи перспективи для нових міждисциплінарних підходів до вивчення природи реальності.

Бібліографічний список

Капранов, С.В., 2019. Дзен-буддизм та духовно-інтелектуальний потенціал Японії (друга пол. XIX–XX ст.). *The World of the Orient*, 3, сс. 5–13.

Колесник, І., 2012. Дзен-буддизм і Захід: феномен адаптації релігії в культурі. *Релігієзнавчі нариси*. Київ, сс. 108–121.

Abiko, N., 2015. *The Zen Way of Everyday Life*. Kyoto: Wisdom Press.

Dumoulin, H., 1963. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books.

Kalupahana, D.J., 1986. *Nagarjuna: The Philosophy of the Middle Way*. Albany: State University of New York Press.

Koren, L., 1994. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Loy, D., 2002. *A Buddhist History of the West: Studies in Lack*. Albany: State University of New York Press.

Matsumoto, H., 2015. *Zen and the Art of Haiku*. Tokyo: Tuttle Publishing.

Murti, T.V., 1955. *The Central Philosophy of Buddhism: A Study of the Mādhyamika System*. London: George Allen & Unwin Ltd.

Nagārjuna, 1995. *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*. Translated by J.L. Garfield. New York: Oxford University Press.

Ohara, K., 2010. Emptiness in Japanese everyday aesthetics. *Journal of Aesthetic Studies*, 5(2), pp.123–134.

Sato, H., 2010. *Zen and Global Dialogue*. Kyoto: Kyoto University Press.

Sato, H., 2018. Zen and global dialogue. *Journal of Intercultural Philosophy*, 10(1), pp.45–52.

Sen, O., 1998. *The Japanese Way of Tea: From Its Origins in China to Sen Rikyu*. Honolulu:

Suzuki, D.T., 1927. *Essays in Zen Buddhism*. London: Luzac & Company.

Suzuki, D.T., 2010. *Zen and Japanese Culture.* Princeton.

Williams, A., 2019. *Zen Mind for the Modern World: Insights from Ancient Practice*. London: Bloomsbury Academic.

Yang, J., 2021. The Meaning and Expression of Wabi-Sabi in Environmental Art Design. *Pacific International Journal*, [online] 4(2), pp. 45–48. Available at: <https://rclss.com/index.php/pij/article/view/15/86>

References

Abiko, N., 2015. *The Zen Way of Everyday Life*. Kyoto: Wisdom Press.

Dumoulin, H., 1963. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books.

Kalupahana, D.J., 1986. *Nagarjuna: The Philosophy of the Middle Way*. Albany: State University of New York Press.

Kapranov, S.V., 2019. Dzen-buddyzm ta dukhovno-intelektual′nyy potentsial Yaponiyi (druha pol. XIX–XX st.) [Zen Buddhism and the spiritual and intellectual potential of Japan (second half of the XIX–XX centuries)]. *The World of the Orient*, 3, pp. 5–13. (in Ukrainian).

Kolesnyk, I., 2012. Dzen-buddyzm i Zakhid: fenomen adaptatsiyi relihiyi v kul′turi [Zen Buddhism and the West: the phenomenon of adaptation of religion in culture].

Relihiyeznavchi narysy. Kyiv, pp. 108–121. (in Ukrainian).

Koren, L., 1994. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Loy, D., 2002. *A Buddhist History of the West: Studies in Lack*. Albany: State University of New York Press.

Matsumoto, H., 2015. *Zen and the Art of Haiku*. Tokyo: Tuttle Publishing.

Murti, T.V., 1955. *The Central Philosophy of Buddhism: A Study of the Mādhyamika System*. London: George Allen & Unwin Ltd.

Nagarjuna, 1995. *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*. Trans. by J. L. Garfield. New York: Oxford University Press.

Ohara, K., 2010. Emptiness in Japanese everyday aesthetics. *Journal of Aesthetic Studies*, 5(2), pp. 123–134.

Sato, H., 2010. *Zen and Global Dialogue*. Kyoto: Kyoto University Press.

Sato, H., 2018. Zen and global dialogue. *Journal of Intercultural Philosophy*, 10(1), pp. 45–52.

Sen, O., 1998. *The Japanese Way of Tea: From Its Origins in China to Sen Rikyu*. Honolulu: University of Hawai‘i Press.

Suzuki, D.T., 1927. *Essays in Zen Buddhism*. London: Luzac & Company.

Suzuki, D.T., 2010. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press.

Williams, A., 2019. *Zen Mind for the Modern World: Insights from Ancient Practice*. London: Bloomsbury Academic.

Yang, J., 2021. The Meaning and Expression of Wabi-Sabi in Environmental Art Design. *Pacific International Journal*, [online] 4(2), pp. 45–48. Available at: <https://rclss.com/index.php/pij/article/view/15/86>

Стаття надійшла до редакції 06.05/2025 р.

A. Meleshchuk

THE CONCEPT OF EMPTINESS (ŚŪNYATĀ) AS A BASIS FOR UNDERSTANDING REALITY IN ZEN BUDDHISM: CULTURAL TRANSFORMATIONS IN JAPAN

Relevance of the Study. *This paper addresses the enduring philosophical and cultural significance of the concept of śūnyatā (emptiness) within Zen Buddhism, highlighting its role as a distinctive alternative to Western metaphysical paradigms. In the context of growing scholarly interest in comparative philosophy and global Buddhist studies, revisiting the cultural transformations of śūnyatā in Japan allows for a deeper understanding of how abstract metaphysical ideas are embodied in everyday life and artistic expression.*

Aim and Objectives. *The primary aim of this research is to analyze how the concept of emptiness, initially developed within the Madhyamaka tradition by Nāgārjuna and further elaborated by Chandrakirti, was assimilated and reinterpreted within Zen Buddhist thought and practice. The study seeks to clarify the ontological and epistemological aspects of śūnyatā and to demonstrate its influence on the development of Japanese cultural aesthetics and daily customs.*

Overview of Current Research.*The article provides a concise overview of contemporary scholarship on the topic. Notable contributions include Kapranov's examination of Zen Buddhism's intellectual influence in modern Japan, Kolesnyk's insights into the adaptation of Zen in Western cultural contexts, Williams' interpretation of Zen mind in contemporary society, and Yang's exploration of wabi-sabi aesthetics in environmental design. These studies form a background for situating the present analysis within broader interdisciplinary discussions.*

Main Findings. *The paper systematically explores:*

1. The philosophical origins of śūnyatā in classical Buddhist thought, focusing on dependent origination and the rejection of inherent existence;

2. The practical realization of emptiness through Zen techniques such as zazen meditation and kōan practice, emphasizing direct, non-conceptual insight (satori);

3. The material and symbolic embodiment of emptiness in Japanese cultural artifacts and spaces, including the aesthetics of wabi-sabi, the dry rock garden of Ryōan-ji, the ritualized space of the tea ceremony (sadō), and the concise poetic form of haiku. Additionally, the study reflects on the subtle ways in which the ethos of emptiness permeates daily Japanese life, promoting an attitude of acceptance towards impermanence, incompleteness, and non-attachment.

Conclusions. *By tracing the transformation of śūnyatā from abstract philosophical principle to cultural norm, the article demonstrates its continuing relevance for understanding how Zen Buddhism has shaped, and still shapes, Japanese identity and worldview. It argues that embracing emptiness fosters a mindful, flexible, and resilient approach to reality, offering insights that remain valuable for contemporary intercultural dialogue and philosophical reflection.*

Keywords: *śūnyatā, emptiness, Zen Buddhism, Japanese culture, wabi-sabi, zazen, kōan, Ryōan-ji, tea ceremony, haiku, impermanence, Japanese aesthetics.*

УДК 130.2+7.01
ORCID https://orcid.org/0000-0002-3596-0250
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0784-4348

О.В. Михайлюк, В.А. Вершина

ВІДЛУННЯ КАРНАВАЛУ В ЛІТЕРАТУРІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ

Розглядається взаємозв'язок і паралелі між карнавалом і літературою як явищами культури західноєвропейського Середньовіччя та Відродження. Робиться акцент не на власне літературознавчому, а на філософському та культурологічному аспекті проблеми. Робиться спроба розглянути вплив карнавалу на формування масової культури.

Ключові слова: *культура, література, карнавал, сміх, сакральне/профанне, тілесність, масова культура, амбівалентність, Середньовіччя, Відродження.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-65-72

Постановка проблеми. Явище карнавалу складне й неоднозначне. Про карнавал написана величезна кількість досліджень. Його розглядають в різних аспектах і з різними конотаціями. Одні автори розглядають карнавал як опозицію офіційній культурі, церковно-догматичному світогляду. Підкреслюється десакралізуючий, антиклерикальний, навіть атеїстичний характер карнавальних свят. Інші пов'язують карнавал з християнськими святами, церковною літургією, відкидають наявність у карнавалі усіляких язичницьких і дохристиянських коренів.

У дослідженні карнавальної культури важлива роль належить М.Бахтіну (Bahtin, 1984). Втім, його концепція карнавалу далеко не є загальновизнаною. Неадекватність бахтинської концепції карнавалу історичній реальності відзначали багато дослідників. Проте, Бахтін розглядає середньовічний карнавал не у своїй історичній конкретиці, а як універсальну філософсько-антропологічну парадигму.

Хоча сучасна гуманітаристика (тут, перш за все, слід назвати французьку історичну школу Анналів – «École des Annales») досягла значних успіхів у дослідженні та осмисленні західноєвропейського Середньовіччя, актуальним залишається зауваження Е. Курціуса: «Середньовіччя розчленоване на спеціалізовані галузі, яким бракує взаємозв'язку. Узагальненої науки про середньовіччя не існує: це ще одна перепона для дослідження європейської літератури» (Курціус, 2007, с. 23).

Вплив карнавалізації на культуру в цілому і на літературу, зокрема, розглядалися також в роботах зарубіжних (Grenfell, 2018; Horton, 2015; Kinser, 1990; Salami, 2023 та ін.) та українських авторів (Гаврилів, 2001; Гундорова, 2005; Левченко, 2016; Мальцева, 2018; Михайлюк та Вершина, 2019; Столяр та Колесник, 2023; Шалагінов, 2011 та ін.).

Мета даної статті – розглянути взаємозв'язок і певні паралелі між карнавалом і літературою як явищами культури західноєвропейського Середньовіччя та Відродження. Робиться акцент не на власне літературознавчому, а на філософському та культурологічному аспекті проблеми. Робиться спроба розглянути вплив карнавалу на формування масової культури. Культура при цьому розглядається у єдності всіх її складових та проявів, як цілісне утворення, які б внутрішні суперечності йому не були притаманні.

Виклад основного матеріалу. Ієронім Босх і Пітер Брейгель Старший («Мужицький»), написавши картини з однаковою назвою «Битва карнавалу і посту», розкрили механізм функціонування європейської культури. Вони тонко підмітили ключову особливість європейської культури: боротьба сакрального і профанного. Босха називають кращим знавцем внутрішнього світу людини з її гріхами, пристрастями і химерними бажаннями, Брейгеля – кращим знавцем народного життя. Героєм майже всіх картин Брейгеля Мужицького є народ, в якому губиться окрема особистість і індивідуальність, а якщо і з'являється, то скоріше як маска. Показово, що Босх вважається останнім художником Середньовіччя, а Брейгель – першим художником Відродження.

За всієї їх відмінності і суперечливості, Середні віки і Відродження – це єдиний просторово-часовий континуум. У добу Середніх віків відбувається зіткнення, переплетіння і синтез різних культурних проявів, уявлень, відносин: Античності, християнства і варварства, високого і низького, сакрального і профанного, смішного і жахливого. Відродженню притаманні розколотість душі, поєднання «високого» й «низького», духу й плоті, християнського і язичницького.

В історії культури завжди мала місце діалектика вивільнення і стримування. Християнство – це релігія стримування. Християнство досить неоднозначно ставиться до тілесності і тілесних потреб. З одного боку, християнство примирило «світ земний» і «світ небесний» через боголюдську сутність Христа, визнає цінність тіла як творіння Божого, з іншого – закликає до самообмеження та відмови від життєвих благ та задоволень, засуджує пристрасті, проповідує аскетизм як засіб зцілення гріховної природи людини та духовного вдосконалення. Духовність ставиться вище тілесності.

Амбівалентність – одна з найважливіших властивостей культури, основа культури як такої. У найпростішому вигляді амбівалентність означає подвійність, протилежність тих чи інших смислових визначень, в яких втілюються стандартні (усталені, «знакові») символічні константи. Але таке розуміння амбівалентності не вичерпує її глибинного значення; в даному виді воно збігається з поняттям бінарності, яким виражається подвійність сприйняття людиною світу (природного, соціального і власне людського). В амбівалентних структурах опозиційні сторони виконують не тільки доповнюючу роль. Вони виражають можливість взаємного проникнення протилежних смислів, їх тотожність в певному відношенні; і головне – в певних аспектах (смисловому, оціночному, ціннісному) амбівалентні визначення можуть мінятися місцями. У бахтинському сенсі амбівалентність – це подвійність і внутрішня діалогічність. Панівна ієрархія цінностей побудована в подвійній системі координат. Амбівалентність культури проявляється в її глибинному антагонізмі з природністю (природою), між сакральним і профанним, «діонісійськими» і «аполлонійськими» засадами в культурі тощо. Але культура може існувати лише в єдності «верху» і «низу», сакрального і профанного.

Існують різні гіпотези походження карнавалу. Дослідники сходяться на тому, що карнавал сягає своїми витоками до глибокої архаїки. Деякі дослідники карнавальної культури знаходять витоки європейського карнавалу в римських сатурналіях. Свята карнавального типу трансформуються в залежності від різних історичних умов та етнічних особливостей, набувають різних форм та варіацій. Карнавальні свята суттєво різнилися в різних регіонах.

Ми виділимо, на наш погляд, найбільш суттєві риси карнавалу: десакралізація, тілесність і масовість.

Сакральний зміст притаманний будь-якій культурі, саме він визначає систему життєвих смислів культури. Уявлення про сакральне випливає з дуальних опозицій,

ділить єдине надвоє, передбачає існування «двох світів» – сакрального та профанного, святкового та буденного, дійсного та бажаного. Сакральне амбівалентне. Вже латинське слово sacer («посвячене богам», «священне», «заборонене», «прокляте») відбиває цю амбівалентність. Поняття сакрального містить у собі як уявлення про позитивну силу, так і образ чогось загрозливого, що вимагає найсуворіших заборон. Сакральне обмежує людську свободу. Сакральне вимагає жертви – у тому чи іншому сенсі: у прямому чи непрямому – аскези, обмеження, відмови від чогось значущого, важливого. Спільна для всіх людей реакція на сакральне поєднує у собі і страх, і потяг, довіру і жах.

Культура завжди репресивна, культура починається із заборон. Людина в рамках культури змушена постійно усвідомлювати себе і існувати в певній умовній системі координат. Разом з тим людина прагне звільнитися від таких обмежень. Протистояння офіційній культурі і системі усталених правил, народження нових ціннісних і практичних установок можна розглядати як процес, що постійно відтворює себе у світовій культурі.

Як зазначає Ж.Батай, заборона надає своє власне значення тому, що під неї потрапляє. Заборона надає тому, що під неї потрапляє, певний смисл, якого сама по собі заборонена дія не мала, без чого заборонена дія втратила б зловісний і звабливий вигляд. Зачаровує саме порушення заборони, зачаровує трансгресія (Bataille, 1988).

Карнавал постає як повернення до початкового стану хаосу через ритуал, який суворо контролює та регламентує зіткнення з хаосом. Карнавал тріумфував ніби тимчасове звільнення від панівної правди та існуючого ладу, тимчасове скасування всіх ієрархічних відносин, привілеїв, і заборон. Подібна дихотомія присутня у будь-якому суспільстві – офіційна культура держави/уряду та офіційної церкви проти неофіційної культури простолюду; груба культура міських вулиць проти витонченої культури вищих суспільних верств та олігархій; неофіційне низове мистецтво проти «високого» мистецтва еліт.

Сміх можна розглядати як свого роду реакцію на репресивність культури, як момент звільнення від репресивності культури, від репресивності означення (Михайлюк та Вершина, 2019, с. 77). В карнавалі виділяють, в першу чергу, сміховий аспект, нерідко він до нього зводиться. Хоча, на наш погляд, сміхові засади не відігравали в карнавалі домінуючої ролі. Сміх супроводжує карнавал, але виступає як його побічний продукт. Тим більше, що карнавальний сміх досить специфічний. Він далекий від інтелектуального гумору чи тонкої іронії. Карнавал – це не просто сміх, веселощі, але саме – і перш за все – осміяння, зниження, пародіювання, травестія, профанація, нехай і з прихованим затверджує змістом. Провідною особливістю «карнавального виміру» сміху є зниження, тобто переклад всього високого, духовного, ідеального абстрактного в матеріально-тілесний план.

Більшість сучасних дослідників відзначають агресивність, жорстокість, навіть тоталітаризм свят карнавального типу. Популярною, майже самоочевидною стає ідея про те, що первинною функцією сміху було придушення, приниження, наруга. Взяти хоча б звичай «увінчання-розвінчання», що включає іноді вбивство блазневого бога або царя. Оргія потребує жертвопринесення, причому жорстокого, вакхічного, язичницького, за участю жерців і збудженого народу.

Карнавальна десакралізація виражена в показному блюзнірстві, антиповедінці, загальній інверсійності, гротескному «світі навиворіт». При чому це десакралізація неусвідомлена, наївна, не обґрунтована раціонально. Така десакралізація цілком органічно поєднувалася зі всілякими забобонами та переживаннями релігійного характеру.

Історія середніх віків свідчить про невпинну боротьбу християнської моральної свідомості проти карнавального світогляду. У католицької церкви склалося

неоднозначне ставлення до карнавальних свят. За всієї несумісності церковно-догматичного і карнавального світоглядів, Церква всіляко намагалася взяти під свій контроль карнавальні свята, узгодити їх з християнськими святами та церковними церемоніями. Показово, що саме в католицьких країнах явище карнавалу отримало найбільшого розповсюдження і популярності. Карнавальні образи, засоби та прийоми широко використовувалися в боротьбі з єресями, в міжконфесійній полеміці між католиками і протестантами. Середньовічний карнавал, таким чином, поєднував здавалось би несумісні світогляди, цінності, традиції. Так чи інакше, карнавал виступав як форма духовного життя, протиставлена офіційній церковно-догматичній духовності.

Один з образів карнавальної культури – людське тіло, метафора матеріально-святкової стихії. Тіло набуває виняткового значення – і як зовнішнє уособлення (символізація) хтонічних сил, і як елемент того, на що перетворюються учасники свята, – єдиного колективного цілого.

Тілесність, еротизм – характерні риси карнавалу. Еротичною напругою просякнутий весь дух свята. Сексуальна енергія розповсюджується на всі святкові дії – пісні, танці, жарти. Це тілесність та сексуальність, сексуальна символіка, еротичні дії, мат. Нерозривно пов’язані сміх та смерть, сміх та еротизм (Bataille, 1988).

Людина постає, перш за все, як «носій тіла». Це робить людину стихійним і навіть вульгарним матеріалістом, породжує конкретність і предметність, принципову не-абстрактність мислення. Їй притаманний спосіб світосприйняття, який М.Бахтін називав «гротескним реалізмом». Провідною особливістю гротескного реалізму є зниження, тобто переведення усього високого, духовного, ідеального, абстрактного в матеріально-тілесний план, у план землі й тіла в їх нерозривній єдності.

У колективному тілі полягала життєва сила і виражалася ідея природності існування. Карнавал, визнаючи природність і тілесність, тим самим виправдовує людські вади та пороки – сексуальність, перелюбство, ненажерливість, пияцтво тощо.

Карнавальне світовідчуття завжди було присутнє в народній культурі. Проте найбільшого розповсюдження карнавальні свята в Західній Європі набувають в містах. Карнавал в середні віки постає, перш за все, явищем міської культури. В містах починає формуватися маса, відбувається пробудження мас.

Маса, за словами Е.Канетті, живе своїм особливим життям як цілісна істота зі своїми закономірностями виникнення, існування і розпаду. Становлення міст визначило початок формування нового суспільного укладу з новими соціальними класами – буржуазією і пролетаріатом. Пролетаріат Е.Канетті пов’язував не лише зі зростанням виробництва, але й з «примноженням зграї». «Пролетарі – це ті, хто швидко примножується, до того ж їхнє число зростає двома шляхами. По-перше, у них більше дітей, ніж у решти людей, і вже завдяки численності потомства в них проявляється щось масоподібне. Їхня кількість зростає іще в один спосіб: до місця виробництва стікається чимдалі більше людей із села. Але достоту такий самий подвійний характер приросту властивий і примітивній примножувальній зграї. На її свята й церемонії сходились люди, і так вони здійснювали великим числом ритуали, які мали забезпечити багате потомство» (Канетті, 2001, с. 160).

Якщо християнство засновано на особистісних засадах, то карнавал нівелює особистість, приховує особистість карнавальною маскою, створює однорідність маси. Саме з явища карнавалу бере початок «повстання мас».

Карнавал – масове свято, його можна назвати первісною формою масової культури. У соціальному плані масова культура пов'язана з процесами урбанізації та розривом традиційних форм соціальності. Масовій культурі властива тенденція надавати культурним явищам однорідність, орієнтація на середній рівень масового споживання. Для масової культури характерні загальнодоступність, розважальність.

Вона розрахована на середній рівень масового споживача, базується на створенні ілюзій. Вона найчастіше звертається не до свідомості, а до підсвідомості. Тема тілесності стала однією з найактуальніших тим в масовій культурі, вона експлуатує сексуальність та агресивні потяги. Карнавал знімає всі обмеження, умовності, відмінності, що, в кінцевому рахунку, веде до спрощення культури.

Світовідчуття карнавалу проникало у всі сфери суспільного життя. У. Еко в романі «Ім'я Рози» (який побудований на дослідженні великої кількості історичних джерел) показав, що відлуннями карнавалу була просякнута навіть атмосфера віддаленого, загубленого в Альпах монастиря.

І, звичайно, карнавальний світогляд накладав свій відбиток на літературу та мистецтво свого часу.

Література – буквально означає суму текстів найрізноманітнішого змісту й форми. У широкому сенсі, література включає в себе будь-які письмові тексти, а у вузькому – твори, що володіють художньою цінністю. Література найдавніших цивілізацій носить сакралізований характер і складається переважно як коментар, алюзія чи ремінісценція до сакрального тексту. Феномен художньої літератури вперше виникає в Стародавній Греції. В Греції формується вільна словесність і складається поетика як теорія художнього слова, теорія літератури взагалі. В середні віки в Європі під впливом церкви домінувала клерикальної дидактична література. Але культура Середньовіччя не була однорідною. В її рамках формується світська культура і, відповідно, література.

Художня література постає як результат секуляризації і прояв секуляризації. І вже цим вона генетично пов'язана з феноменом карнавалу. Функція карнавального сміху – десакралізація культури, секуляризація. В цьому контексті виникає і світська література – на противагу релігійній. Втім, література, як і карнавал, має свій сакральний вимір і витоки. І в цьому, зокрема, проявляється амбівалентність карнавалу.

Вже Платон, вважав, що Гомер принизив богів у своїх творах, наділивши їх людськими слабкостями і пороками. І взагалі, Платон критично ставився до поезії і поетів, вважаючи, що вони не відображають істину, а лише створюють ілюзії. Він не знаходив місця для поетів у своїй ідеальній державі.

Хоча середньовічна світська література залишалася християнською, в ній від самого початку присутні карнавальні мотиви. Прояви карнавального світосприйняття можна побачити уже в куртуазній літературі, особливо в любовній ліриці. Так трактат Андрія Каппелана «Про любов» (1186 р.), в якому, як вважається, дається кодифікація куртуазності, багато в чому суперечить поглядам церкви. І навіть любов до монашки, хоч і засуджується, але описується досить еротично. Яскраво проявляються карнавальні мотиви в творчості вагантів. Прикладом карнавальної літератури служать анонімні фабліо - короткі комічні розповіді у віршах, де висміювалися всі верстви суспільства, панує стихія тілесного низу та грубуватий гумор.

Прояви карнавальності відзначають в творчості Себастьяна Бранта, Джефрі Чосера, Еразма Ротердамського, Вільяма Шекспіра, Мігеля Сервантеса, Франсуа Рабле, Джованні Бокаччо. В творчості Франсуа Рабле, Джованні Боккаччо свідомо епатувалися і принижувалися християнські моральні норми. Але й такі автори, яких важко запідозрити у відхиленні від канонічного вчення церкви – Бальтасар Грасіан, Еразм Ротердамський – в свою чергу вдаються до карнавальної образності та прийомів.

Європейський Карнавал – це, перш за все, театралізоване видовище з обов'язковою ходою вулицями і площами, з театралізованими сценками, у яких відсутній поділ учасників на артистів та глядачів. Та карнавальне дійство локалізовано у часі і просторі. Література ж виводить карнавальне світовідчуття за межі відведеного йому часу і простору, дає можливість його розповсюдження за допомогою тексту без

безпосередньої участі в дійстві. Винайдення книгодрукування зробило літературу масово-доступною, що сприяло формуванню масової культури. За словами У.Еко, книги відвернули людей від найважливіших цінностей, заохочували зайву інформованість, вільне тлумачення Писання і нездорову цікавість (Eco, 1996).

Карнавальність можна розглядати як одну з властивостей художнього сприйняття, котре орієнтоване на відносність загальновизнаних норм мислення та поведінки. Карнавальна стилістика включає речі які при нормальному світопорядку табуйовані в суспільстві. Карнавал характеризується змішанням високого і низького, урочистого і комічного, перевертанням ієрархій, свободою і вседозволеністю.

У процесі «карнавалізації свідомості» відбувається «перевертання смислів», смисли ставляться під сумнів, між означаючим і означуваним порушується усталена, звична відповідність, знаки втрачають конвенційність. Знак виявляється нетотожним ні самому собі, ні тому, що він вказує. Порушується код культури. У карнавалі розкривається умовність культури як такої. Вибудовується «світ кувирком», де все вивертається навиворіт, вся міняється місцями. На карнавалі стирається не лише межа між високим і низьким, небом і землею, а й між справжнім і уявним. Невизначеність карнавалу, невиразність реальності та уявного, справжнього та ілюзорного, ріднить його з грою. Невизначеність, спонтанність, алогічність, ірраціональність свята створюють умови, коли реальне та фантастичне легко міняються місцями. Людина перебувають у невизначеному світі, тобто. у світі хаосу. Але в Хаосі закладені і творчі засади. Невизначеність дає нові можливості.

Висновок.

Карнавальне світовідчуття, котре мало архаїчні витоки та набуло поширення в середньовічній Західній Європі зі зростанням міст, мало визначальний вплив на всю європейську культуру. Карнавальні мотиви образи і прийоми проникають в літературу різних жанрів. Саме в явищі карнавалу та його впливу на літературу можна знайти витоки сучасної масової культури. І якщо в середньовіччі карнавальність була локалізована в часі та просторі, то втілена в масовій культурі в наш час вона стала тотальною.

Бібліографічний список

Гаврилів, Т., 2001. Карнавал, постмодерн і література. Топографія сучасної української прози. *Знаки часу: Спроби прочитання*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, сс. 147-174; сс. 175-184.

Гундорова, Т., 2005. Карнавальний постмодерн. *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. К.: Критика, сс. 77-96.

Канетті, Е., 2001. *Маса і влада*. Перекл. з нім. мови О. Логвиненко. Київ: Альтернативи.

Курціус, Е.Р., 2007. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Перекл. з нім. мови А. Онишко. Львів: Літопис.

Левченко, В.Л., 2016. Сміх як антропологічний вимір культури. *Докса*, 2(26), сс. 74-81.

Мальцева, О.В., 2018. *Метаморфози сміху в динаміці соціокультурного простору*: монографія. Маріуполь: ДВНЗ «ПДТУ».

Михайлюк, О.В. та Вершина, В.А., 2019. Сміх і культура (семіотичний аспект). *Докса*, 1(31), сс. 72-82.

Столяр, М. та Колесник, О., 2023. Філософія сміху: пошуки нової парадигми. *Докса*, 1(39), сс. 6-14.

Шалагінов, Б.Б., 2011. Карнавал і містерія: роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. *Всесвіт*, 3-4, сс. 249-255.

Bahtin, M.M., 1984. *Rabelais and His World*. Translated by H. Iswolsky. MIT Press, 1968; 2nd ed., 1971; Indiana University Press.

Bataille, G., 1988. *The tears of Eros*. City Lights Books.

Eco, U., 1996. *From Internet to Gutenberg*. [online] Available at: <http://joevans.pbworks.com/f/eco_internet_gutenberg.pdf> [Accessed 15 March 2025].

Grenfell, M., 2018. Bakhtin, Bourdieu and the Aesthetics of the Carnivalesque. *Axon: Creative Explorations,* [online] 2 (Special Issue). Available at: <https://www.axonjournal.com.au/issues/c-2/bakhtin-bourdieu-and-aesthetics-carnivalesque> [Accessed 15 March 2025]

Horton, J.K., 2015. *«The Pandemonium of Change: Endurance of the Carnivalesque Mode» Honors Theses*. Aquila [online] Available at: <https://aquila.usm.edu/honors_theses/333> [Accessed 15 March 2025]

Kinser, S., 1990. *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext.* University of California Press. Berkeley-Los Angeles-Oxford.

Salami, M., 2023. The Carnivalesque Elements of the Canterbury Tales. *International Journal of Arts and Social Science,* 6(8).

References

Bahtin, M.M., 1984. *Rabelais and His World*. Translated by H. Iswolsky. MIT Press, 1968; 2nd ed., 1971; Indiana University Press.

Bataille, G., 1988. *The tears of Eros.* City Lights Books.

Eco, U., 1996. *From Internet to Gutenberg*. [online] Available at: <http://joevans.pbworks.com/f/eco_internet_gutenberg.pdf> [Accessed 15 March 2025].

Grenfell, M., 2018. Bakhtin, Bourdieu and the Aesthetics of the Carnivalesque. *Axon: Creative Explorations,* [online] 2 (Special Issue). Available at: <https://www.axonjournal.com.au/issues/c-2/bakhtin-bourdieu-and-aesthetics-carnivalesque> [Accessed 15 March 2025].

Havryliv, T., 2001. Karnaval, postmodern i literatura. Topohrafiia suchasnoi ukrainskoi prozy [Carnival, postmodernism and literature. Topography of contemporary Ukrainian prose]. *Znaky chasu: Sproby prochytannia*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, pp. 147-174; pp. 175-184. (in Ukrainian).

Horton, J.K., 2015. *«The Pandemonium of Change: Endurance of the Carnivalesque Mode» Honors Theses*. Aquila [online] Available at: <https://aquila.usm.edu/honors_theses/333> [Accessed 15 March 2025].

Hundorova, T., 2005. Karnavalnyi postmodern [Carnival postmodern]. *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodern*. K.: Krytyka, pp. 77-96. (in Ukrainian).

Kanetti, E., 2001. *Masa i vlada [Mass and power]*. Translated from Germany by O. Lohvynenko. Kyiv: Alternatyvy. (in Ukrainian).

Kinser, S., 1990. *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext.* University of California Press. Berkeley-Los Angeles-Oxford.

Kurtsius, E.R., 2007. *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia [European Literature and the Latin Middle Ages]*. Translated from Germany by A. Onyshko. Lviv: Litopys. (in Ukrainian).

Levchenko, V.L., 2016. Smikh yak antropolohichnyi vymir kultury [Laughter as an anthropological dimension of culture]. *Doksa,* 2(26), pp. 74-81. (in Ukrainian).

Maltseva, O.V., 2018. *Metamorfozy smikhu v dynamitsi sotsiokulturnoho prostoru [Metamorphoses of laughter in the dynamics of sociocultural space]*: monohrafiia. Mariupol: DVNZ «PDTU». (in Ukrainian).

Mykhailiuk, O.V. and Vershyna, V.A., 2019. Smikh i kultura (semiotychnyi aspekt) [Laughter and culture (semiotic aspect)]. *Doksa*, 1(31), pp. 72-82. (in Ukrainian).

Salami, M., 2023. The Carnivalesque Elements of the Canterbury Tales. *International Journal of Arts and Social Science*, 6(8).

Stoliar, M. and Kolesnyk, O., 2023. Filosofiia smikhu: poshuky novoi paradyhmy [Philosophy of laughter: the search for a new paradigm]. *Doksa*, 1(39), pp. 6-14. (in Ukrainian).

Shalahinov, B.B., 2011. Karnaval i misteriia: rozdumy pro istorychni doli dvokh metaform yevropeiskoho mystetstva [Carnival and Mystery: Reflections on the Historical Fates of Two Metaphors of European Art]. *Vsesvit*, 3-4, pp. 249-255. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 20.06.2025 р.

O. Mykhailiuk, V. Vershyna

ECHOES OF THE CARNIVAL IN THE LITERATURE OF THE WESTERN EUROPEAN MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE

This paper examines the interplay and parallels between carnival and literature as cultural phenomena of the Western European Middle Ages and the Renaissance. The focus is not on the purely literary aspect, but rather on the philosophical and cultural studies dimension of the problem. An attempt is made to analyze the influence of the carnival on the formation of mass culture. Culture, in this context, is viewed in the unity of all its components and manifestations, as a holistic entity, regardless of any internal contradictions it may possess.

The Middle Ages and the Renaissance are considered as a single spatio-temporal continuum. During this era, a collision, intertwining, and synthesis of different cultural manifestations, concepts, and relations took place: Antiquity, Christianity, and barbarism; the high and the low; the sacred and the profane; the comical and the terrifying.

Ambivalence is considered one of the most important properties of culture, the very foundation of culture as such. The ambivalence of culture emerges as the main prerequisite for the emergence of carnival-type celebrations. The most essential features of the carnival are highlighted: desacralization, corporeality, and mass character.

The carnivalesque worldview has always been present in folk culture. However, carnival celebrations in Western Europe became most widespread in cities. In the Middle Ages, the carnival appears, first and foremost, as a phenomenon of urban culture. In the cities, the masses began to form; an awakening of the masses took place.

Artistic literature emerges as both a result and a manifestation of secularization. By this very fact, it is inherently linked to the phenomenon of the carnival. Carnivalesque motifs, images, and techniques penetrated the literature of various genres during the Middle Ages and the Renaissance. The manifestations of the carnivalesque in literature are examined, showcasing the characteristic features of the carnivalesque worldview and the peculiarities of carnivalesque stylistics. It is precisely in the phenomenon of the carnival and its influence on literature that the origins of modern mass culture can be found.

Keywords: *culture, literature, carnival, laughter, sacred/profane, corporeality, mass culture, ambivalence, Middle Ages, Renaissance.*

УДК 393.95(=161.2)+821.161.2’06-1
ORCID.org/0009-0002-9528-2727

І.В. Рачковська

АРХАЇЧНІ УЯВЛЕННЯ НАСЕЛЕННЯ ПОЛІССЯ ПРО СМЕРТЬ. АНАЛІЗ МАТЕРІАЛІВ ЕКСПЕДИЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В САРНЕНСЬКИЙ, ВАРАСЬКИЙ ТА ЧАСТИНІ РІВНЕНСЬКОГО РАЙОНІВ У 2022-2024 рр.

Уявлення про потойбічне перебування людини формувалося на основі регіональних особливостей, що стосуються природи, способу життя спільнот, їхнього побуту тощо. Мешканці Полісся, а зокрема, північних районів Рівненської області - Вараського, Сарненського, частини Рівненського, до сьогодні зберігають в контексті свого способу життя архаїчні традиції та ритуали, пов'язані з уявленнями про смерть та потойбічне життя. Такі уявлення сформовані на основі історичних, соціокультурних та природньо-географічних особливостях регіону. Зокрема, поліщуки пов'язують своє післясмертне перебування з лісом, деревами, рослинами. Відповідно, уявлення про "той світ" наповнений символізмами рослинності.

На Поліссі поширені також мотиви метемпсихозу душі померлого у рослинні форми. Сьогодні в громадах півночі Рівненщини можна простежити окремі традиційні обряди та звичаї, які пов'язані із перероджденням душі у нову сутність, тіло, форму. Зокрема, ідея переродження душі в рослину яскраво виражена на прикладі офірної сосни у с. Вежиця Сарненського району Рівненської області, яка слугує оберегом, захистом і допомогою для людей, що вбачають в ній надприродню силу.

Важливим аспектом уявлення про безсмертя є піклування про померлих, зокрема, дотримання правил поминальних періодів – девятин, сороковин, церковних поминальних днів; підготовка до смерті членів спільнот із урахуванням передачі «всього необхідного» для померлого під час зустрічі «на тому світі»; формування культури жертвоприношень (хліб, коливо, просфори) для задобрювання померлих членів спільнот, наділяючи їх надприродніми здібностями та можливостями тощо.

З поширенням християнства виникають ще два локуси для перебування душі після смерті - рай та пекло, які в уявленнях українців теж мають народну візуалізацію. Попри християнську ідею визначеності душі щодо раю чи пекла, згідно релігійного світогляду пооліщуків, існує певна метафізична комунікація, що супроводжується періодичним перебуванням душ померлих у світі живих. Це проявляється навіть у церковному фольклорі і традиціях – псальми про незалежну діяльність душі після смерті, народні обрядодії в контексті церковних поминальних традицій, індивідуальний досвід комунікації з померлими членів спільнот тощо.

Ключові слова: *смерть, Полісся, народні вірування, християнство, традиційна культура, метемпсихоз, релігія*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-73-88

Розвиток процесу формування національної ідентичності надзвичайно важливий в період російсько-української війни, адже саме в цей момент формуються світоглядні позиції, консолідуються цінності українського етносу, розвивається самопошук народності у суспільній площині, відбувається процес абстрагування

Первинними уявленнями наших пращурів про життя після смерті було перебування померлих в окремому, віддаленому від соціального життя живих спільнот,

місці, з якого не можна ні повернутися, ні потрапити при житті. До сьогодні існує термін «на тому світі», який позначає паралель людського існування, середовище перебування померлих, а точніше, куди «йдуть» померлі. Це формує думку про культ померлих, як такого, що передує уявленням про душу. Адже спосіб пересування душі – відлітати, що дає можливість стверджувати про процес переродження її у пташку чи комаху, а відтак – про розвиток уявлень про метемпсихоз. «На той світ» «покидають» і «йдуть» – така формула даного уявлення, яке сформувалося на космогонічних засадах, відповідно – ранніх формах релігійних уявлень. Первинне розуміння потойбіччя на стільки вкорінилося у свідомості народу, що окремі відголоски космогонічного потойбіччя зберігаються й до нині. Для прикладу, Кутинець Юхима Олександрівна, 1934 р.н. із с. Мульчиці Вараського району Рівненської області розповідає про свого покійного чоловіка: «але вон помер рано в мене, покинув з дитьми. В мене деветеро дитей було і він мене покинув» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1924a).

Ідея підземного світу мертвих Аїду формується у бронзовому періоді на основі нової свідомості людей та спостереження заходу сонця і настання темряви. В найбільш відомому давньогрецькому тексті Гомера «Одіссея» детально описується соціальна роль померлих:

«Душі померлих зібрались – усі, що життя позбулися, –
І юнаки, і жінки, і старі, що багато зазнали,
Ніжні дівчата із болем у серці, вперше відчутим,
Безліч полеглих у битвах мужів, поранених тяжко
Зброєю мідною, воїв у панцерах, кров'ю залитих, –
Безліч померлих на кров ізлітались до ями
З криком жахливим…» (XI, 37-43) (Гомер, 2002, с. 236)

Таку релігійну ідею соціального відмежування померлих запозичило християнство: «А крім того всього між нами й вами вирита велика пропасть, тож ті, що хотіли б перейти звідси до вас, не можуть; ані звідти до нас не переходять. Отче, сказав багатий, благаю ж тебе, пошли його в дім батька мого; я маю п'ять братів, нехай він їм скаже, щоб і вони також не прийшли в це місце муки. Авраам мовив: Мають Мойсея і пророків; нехай їх слухають" (Лк. 16: 26 – 31). Проте, з появою ідеї дуалізму в контексті вчинків добра і зла, виникає бачення участі душі залежало від поведінки людей при житті, що дало можливість християнству сформувати низку правил та законів, згідно із дотриманням чи порушенням яких буде визначена подальша доля душі.

На Поліссі серед окремих спільнот зберігаються уявлення про розвиток духовного життя й після смерті людини. Релігійні уявлення стосуються і подальшої можливості спокутувати свої гріхи, брати участь у церковних таїнствах, зокрема, сповіді, отримувати прощення гріхів щороку на Великодній період. Бородюк Тетяна, 1958 р. н. із с. Літвиця Сарненського району, Рівненської області розповідає про обовязкову підготовуку до свята на могилі своїх батьків і наголошує, що прибирання могил та вбирання хрестів рушниками та хустками входить у процедуру підготовки душ на сповідь до Великодня: «І мені мама казала: «Оце навчися, дочко, щоб могила моя була чистинька. На могилі вішай рушничок, хустинку. Батьку, щоб рушничок вісів. Бо таке є, що в четвер покойники йдут на сповідь, так в Чистий четвер, то ти зроби так, щоб я все чистиньке оділа і пошла на сповідь...» То ми так і ісполняємо» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b).

Взагалі виконання церковних приписів, ритуально-обрядових дій, церковних Таїнств та дотримання духовно-релігійного життя, а також приналежність до церкви через хрещення, згідно уявлень поліщуків, є невідємною частиною існування "на тому

світі", включно з усіма "побутовими" питаннями померлого. Та ж Бордюк Тетяна ділиться своїми роздумами про зручність душі щодо розміщення могильного хреста, її комунікації з ним на побутовому рівні, обов'язковість молитовних практик померлими: «Їздила в Харков, в мене рідний брат помер молодим, в нас хрест ставлят у головах, а там у ногах. І я так думаю, що може так і справедливіше. Вони всталі і сразу похрестилися до свого хреста, а ми як? Встаємо, треба обернутиса, крутитися до свого хреста, щоб перехреститися. Ето вже крутизна. Може й справді в ногах, то лутше. Я навіть знаю таку молітву, що я наніч лягаю і молюса:

Спати ляжуса, Господу Богу молюса
Хрестом постелюса, Хрестом оденуса,
Хрест у ногах, Матір Божа в головах, ангели по боках,
Стереженіца, сохраніца, тіло хрещоне, місце свящонне,
Як і вдень, так і вноче, звечора до полноче,
З полноче до світу, от світу до будущого віку (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b).

Варто зазначити, що така тенденція двозначності уявлення про смерть та потойбічне життя, а також прижиттєва поведінка душі після смерті, суголосна багатьох часовим періодам та етнічним середовищам. Наприклад, віра кельтів у потойбічне життя містить аналогічні суперечності: віра у реінкарнацію душ і одночасно в безсмертя душі. Лобовик Б. зазначає, що глибока віра в безсмертя душі, пов’язана з визнанням вічного щасливого буття в потойбічних світах, сприяла відвазі й презирству до смерті галлів: «В одній з кельтських легенд йдеться про міфічну істоту Туане, яка перші триста років жила як людина; наступні триста – як лісовий бик; двісті – як дикий козел; триста – як птах, ще сто — як лосось. Ось тоді, спійманого рибалкою, його з’їла цариця. Відродився він як їх син під своїм колишнім ім’ям. Цикл реінкарнації замкнувся. У цій легенді зазначається, що не тільки живі істоти можуть служити метою для перевтілення: «Я – вітер над морем, хвиля в океані, шум моря, сильний бик семи битв, яструб на скелі, крапля роси, найпрекрасніший з кольорів, повний відваги дикун, морський лосось...» (Лобовик, 1993, с. 27–30).

На думку давньогорецького філософа Піфагора, який розвинув ідею метемпсихозу, людська душа проходить через низку втілень у різні живі істоти – людські тіла, тварин і навіть рослин, завдяки чому вона очищається і вдосконалюється. Душа після смерті людини переселяється в інше тіло. Іноді переселення відбувається негайно після смерті, але іноді душа деякий час знаходиться в Аїді, і тільки після цього їй дається нова «оболонка». Потім знову смерть і знову переселення… І так до нескінченності. Проте, при кожному новому втіленні душа втрачає пам’ять попередніх, тому кожен раз живе, ніби вперше.

Такий вплив античної думки на свідомість українців не є випадковим - перші філософські школи, які з’явилися в Іонії (західному узбережжі Малої Азії), поширилися також у грецьких колоніях Південної Італії та Північного Причорномор’я, що було частиною території сучасної України. Останні з’явилися тут ще в середині І тисячоліття до н. е. Після завоювання персами Іонії центр давньогрецької філософської думки переміщається на південь сучасної Італії. Маланюк Є. наголошує на тому, що «В період античної грецької колонізації наша земля грала ролю такого ж постачальника збіжжя для тодішнього світу Еллади, як в XIX ст – для Західної Європи» (Маланюк, 1995, с. 90–91). До яскравих представників південноіталійської філософії, зокрема, належав Піфагор, – саме він, за свідченням античних джерел, контактував із вихідцями з Північного Причорномор’я, серед яких були і його учні. Що стосується сучасної території Полісся, то поширення окремих філософських та релігійних бачень

стародавніх греків на північні терени сучасної України, в тому числі і Волинського Полісся через економічно-торгівельний аспект (Кралюк, 2024, с. 70, 71).

Уявлення про перероджeння душі підсилюється також християнською ідеєю, згідно якої всі мертві воскреснуть під час Страшного Суду. Хоча християнство і заперечує ідею перероджeння, переселення душі, але саме цей момент апелює до ідеї реінкарнації. Якщо говорити про логічну послідовність такого воскресіння, то душа повертається до тіла, яке, фактично, повністю видозмінене під впливом різних природніх процесів і не може бути повністю відтворене аналогічно власному матеріальному першопочатку. Тобто, матеріальна складова людини теж проходить своєрідну репродукцію, репліку, відтворення форми і візуалізованості формуючи себе, як нове. Відповідно, душа повертається до теоретично приватної матеріальної субстанції, але вже переформатованої. Щодо аргументу на користь реінкарнації в Біблії – приклад пророка Єремії, який начебто був освячений Богом ще до свого народження, тобто у попередньому житті (Єремії 1:4-5), приклад пророка Іллі, дух якого прийшов на землю знову в образі Івана Хрестителя (Матвія 17:10-13), приклад братів Якова і Ісава, одного з яких Бог полюбив, а іншого зненавидів ще до їх народження, тобто Господь зробив Свій вибір на основі їхнього попереднього життя (Римлян 9:11-14). І ще одним аргументом була історія з воскресінням Лазаря, на прикладі якої можна показати можливість повернення людської душі назад на землю у фізичне тіло (Івана 11:21-44).

В уявленнях поліщуків душа в певні періоди чи за окремих потреб може пересуватися із потойбічного світу у світ живих, а потім повернутися знову у місце вічного спокою. Під час похоронних церемоній чи заупокійних богослужінь церковними хористами зазвичай виконуються також і народні псальми. Досить часто у їх текстах простежується синтез християнських сюжетів, персонажів Святого Письма та народних вірувань. Для прикладу, старовинна псальма про похід душі до своїх живих родичів на поминальні заходи:

«Помолились люди Богу –
Душа іде у дорогу.
Як виходить душа з хати,
А на зустріч Божа Мати:
-Де ж ти, душечка, ходила,
На кого ти гроб лишила?
-Я ходила й до родини,
Де справляють див’ятини,
Сорок день і годовини» (Божичі, 2023).

Перевтілення душ є характерним для архаїчних культур в контексті уявлення про реінкарнацію померлої людини в тотемних тварин, рослин чи сакральні предмети. У тексті голосінь, які побутують на Поліссі, безпосередньо в Дубровицькій громаді (с. Сварицевичі, с. Залужжя) є звертання до небіжчиків із запитанням, де їх шукати, куди податися, аби їх знайти крізь призму уявлення про душу, що перейшла у форму рослини. Котяш Параскевія Данилівна 1940 р. н. із с. Залужжя, Сарненського району, продемонструвала власні голосіння, якими послуговується під час поминальних дій біля могили своєї покійної матері: «Ой моя матьонко, моя квитонько, моя калінонько. Да чого ж ти пошла, а мене сироту оставіла. Пошла в землю, моя калінонько» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b). В уявленнях інформаторки про подальшу долю душі її матері є мотиви перероджeння в рослину, зокрема, квітку, що проростає із могили - місця перебування тіла. Огієнко І. зазначає про важливість релігійних уявлень українців у контексті поклоніння рослинному світу та ідею перевтілення померлого у дерево, кущ, квітку. Дослідник згадує про фольклорний текст, в який покладено сюжет про процес метемпсихозу душ двох родичів, які після

смерті стали квітами: «братки чи Іван та Мар'я: брат і сестра, не знаючи про своє родство, побралися, і за їхній тяжкий гріх ніщо їх не приймає для смерті». Далі цитує фольклорну оповідку про сам процес перевтілення:

«Ходім, сестро, горою,
Розсіймося травою:
Будуть люди зілля брати,
Сестр у з братом споминати, –
Я зацвіту жовтий цвіт,
Ти зацвітеш синій цвіт…». (Іларіон, митрополит, 1992, с. 58–59).

Яскравим прикладом уявлень мешканців Полісся про перероджeння душі рослину є культова сосна у селі Вежиця Великосільської громади Сарненського району Рівненської області. Місцеві жителі її називають «цар-деревом», наділяють цілющими властивостями, вірять у її містичну здатність та зв'язок із потойбіччям, часто простежують у ній людської сутності. У селі побутує історія, як один місцевий чоловік повісив на цьому дереві шпаківню і, аби птаха змогли залітати до неї, обрізав кілька розлогих гілок. Йому наснився сивий старець і попросив її зняти, бідкався, що він і так йому руки обрубав. На нічне видіння селянин не звернув уваги. Незабаром він тяжко захворів, а незадовго помер. Ще одна місцева історія про те, як сім'я, яка проживає близько містичної сосни, розширюючи межі двору, замінювали стару огорожу і заблизько посунулися до дерева, - господарю цьогго дому наснився сон, ніби він обрубує жердки, а навпроти нього стоїть чоловік із закривавленими ногами тай каже, що споконвіку тут стоїть, а вони до нього підступаються.

Сама культова сосна повністю вбрана у рушники, відрізки тканини, стрічки та інші «оброкову» атрибутику. Її приносять сюди люди, які йдуть до дерева помолитися, попросити щось, отримати зцілення. Голосняк Андрій Миколайович 1955 р.н. із с. Вежиця розповідає: «ці всі лєнточки, о ці платочки, ну це зара менше, а в радянські часи це було дуже розповсюджено, коли хлопці йшли в армію, це ж на два роки, то матері приходили і вішали оброк – лєнточку, платочок, рушник і так воно» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1924с). Дерево має також фунцію захисника села, громади, спільноти, яка сприймає його надприродню сутність – такими якостями наділяли родових покровителів, предків, які опікуються та захищають свій рід від усякого злого. Місцевий житель с. Вежиця Кузьмич Олександр Іванович 1971 р. н., розповідає: «Було на багато більше у ті часи, 80-ті, коли воно ще було зелене, зараз воно всохло. Ну взагалі моя прабаба Василина розказувала, в неї тут поле було і ішов старець з Великого Черемеля з повадиром, от. Ну поводир, каже, розказує той хлопчик, шо таке дерево, а тут криничка була, старець присівши, попросив аби дав хлопчик йому хвої, іглиці цеї. Взяв, каже, так шось в руках потер, помняв та: «Це, каже – щасливе село. В цьому селі ніколи грім людину не вдарить.» Ну так воно і було, діди казали, шо не було такого, шоб в Вежицях грім вдарив когось із людей» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1924с).

Поруч із культовою сосною місцева релігійна горомада побудувала капличку, асоціюючи локацію зі «святим місцем», «місцем сили», «святою хвоїною». На релігійні свята тут відправляються молебні, заупокійні треби, тому ідея надприродних властивостей рослини тільки підсилюється за допомогою церкви. Обожнення та сакралізація місця проходить під впливом розповідей місцевих жителів про випадки зцілення, повернення зниклих, виконання інших прохань, а також за допомогою фольклорних доробків, переказів та легенд. Зокрема, місцеві жителі не розділяють культову рослину та побудовану біля неї церковну капличку, як два сакралтьних локмуси, а ідентифікують їх та вшановують, як духовний комплекс. Для прикладу, Кузьмич Валерій Мусійович 1967 р.н., із с. Вежиця наголошує: «З язичницьких ще

часів об'єдналося таке об'єднання. Так як я родився в Вежицях, і батьки і діди тут народилися, перше таке, шо воно завжди в нас було так. Але, якшо брать по таких переказах, по народних легендах, то це дерево ще було за нашестя монголо-татар. Тому шо мати моя казала, шо є таке прислів'я в Вежицях, каже: «Залишили рукавиці коло капліци, їхали-їхати татари і оставили рукавиці коло каплиці» і кажуть, шо вони ще вернуться. Так народна пословіца є. А то, шо вони сюдою проходили, то недалеко в болоті є градка-татарка, просто прямо серед боліт є підвищення, там такі деревця, кажуть, шо в той час, коли було нашестя монголо-татар, то люди ховалися туда, завжди. Навіть коли німець, проходив, палив Старе село, люди теж ховалися по таких грядочках. Потім в сторону Переходич татарський брід, воно знаєте, це ж назва саме татарське ні від чого ж воно не виникне, прав да ж? І по всіх данних, шо це воно вже тоді було таке ритуальне місце поклоніння» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1924c).

Аналізуючи релігійний сигмент фольклорної спадщини українців, бачимо, що душа в образі рослини є досить поширеним проявом уявлення про перероджения душі після смерті. Якщо говорити про «дедлайн» переходу душі в іншу форму/сутність, то можемо припустити, що з окремими душами процес реінкарнації відбувається відразу після смерті людини. Швидше всього це можна пояснити наділенням померлого надприродніми якостями, завдяки яким душа може здійснювати будь-які містичні дії, в тому числі "візуалізувати" свою присутність у формі живої істоти. Відповідно, увага присутніх біля покійника, зосереджується на будь-яких істотах чи діях в контексті їх міфологізації. Родина, спільнота ще психологічно не готові до втрати свого представника, тому намагаються знайти заміну його фізичної форми. Тому досить часто увага присутніх біля померлого зосереджується на комахах, які літають біля тіла покійника, птахах, які стукають у вікно, чужих домашніх тваринах, які несподівано приходять у двір, кладовище тощо. Або ж уявлення щодо присутності померлого на власних похоронах можна пояснити присутністю в релігійній свідомості відголосків первісного світогляду. Українець А. інформує про випадок: «На похоронах знайомої, коли труну з її покійним чоловіком опускали в яму, із похоронного натовпу вийшов собака і пішов прямо до ями, в яку норовив скочити разом із труною. Дружина покійного намагалася відігнати тварину, але родичі почали її відмовляти, мовляв, це душа покійного» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b).

Про миттєвий процес реінкарнації, що відбувається відразу ж після смерті людини дізнаємося із місцевого народного фольклору мешканців Полісся. У Соснівській громаді Рівненського району Рівненської області існує давня топономічна легенда, пов'язана із походженням назви особливості місцевого географічного ландшафту – так званих Соколиних гір. Легенда розповідає про заборонене кохання князівської доньки власника місцевого замку у с. Губків та бідного хлопця з іншого берега річки Случ. Коли батько дізнався, дуже розгнівався і заборонив їм зустрічатись. Однак попри батьківську заборону закохані продовжували таємно бачитися, про що дізнався батько і послав своїх воїнів вбити хлопця та повернути для тюремного перебування його дочку. Коли військо наблизилося до втікачів, які стояли вже над прірвою однієї із найвищих гір, аби залишитися навічно разом, закохані взялися за руки і кинулися донизу. Але відразу, доторкнувшись до землі, перетворилися на соколів і злетіли в небо (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b). Ця легенда стала культурною візитівкою краю та є невідємним елементом комплексу знань про історію, географію, соціокультурне життя мешканців громади. Її знають усі від школярів молодших класів до старожилів. Адде вона міфологізує сам регіон і формує уявлення про особливість населення, обраність долею, зрештою, безсмертя членів спільноти.

Слід зазначити, що в уявленнях поліщуків про час визначення Богом місця душі побутує ще одна позиція – орієнтовним періодом може бути 40-й день після смерті (сороковини), або – «після року» (роковини). Спілкуючись із інформаторами під час польових досліджень – мешканцями північних регіонів Рівненської області, отримуємо матеріал, що свідчить про такий синтез дохристиянського та християнського світоглядів. Наприклад, згідно таких уявлень, у статус предків, як сукупності родових душ, померлий переходить після року, а перевтілення в зооморфну форму може відбуватися раніше – обгрунтовувалося поповненням у родині ще одним його членом – народженням дитини, або поповненням у господарстві серед свійських тварин, несподіваною появою кота чи собаки в орієнтовний найближчий період до дати смерті покійного. До того часу душа має непевну стратегію свого перебування – після звільнення її від тілесної матерії, вона сама формує свою траєкторію руху – спочатку знаходиться навколо покинутого тіла – біля голови чи ніг, або біля вікна чи стола, де знаходиться уся офірна атрибутика (коливо та сита) вода з медом (жертовна їжа), хліб (ритуальна страва), свячена вода, свічка, полотняний рушник (ритуально-магічні речі, що уособлюють природні стихії), а потім, від трьох до сорока днів – на території свого помешкання (в будинку, хліві, дровітні, пасіці, на городі, в садку тощо). Котяш Ялина ….р.н, мешканка с. Залужжя Сарненського району Рівненської області нам розповіла: «Як умирає, то вона до 40 день в хаті жиє - ото чого ж несут до 40 днів Панахіду...» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b).

Згідно з уявленнями про перебування цього періоду душі померлого у своїй домівці, родина обмежувалася у виконанні багатьох хатніх робіт, адже могла спричинити окремими діями незручності чи навіть шкоду душі покійного. Інформаторка наголошує: «Раньше люді нє ткалі, нє бєлілі до 40 днів. А тепер то все роблять. Умре, то 9 день несут Панахиду, а потом несут 40 день, а потом год несут. Алє тепер в нас, то люді заможні, то 10 день як кончилось, то несуть Панахіду» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b). Проте, перебування померлого в будинку блокувало багато побутових процесів, тому мало свої «дедлайни», визначені живими. Одна із практик «випроводжання» душі померлого «на той світ» поширена і нині у с. Літвиця Дубровицької громади Рівненської області. Вона має назву «гурання квасу» і проводиться на роковини померлого. Щур Антоніна Пилипівна, 1952 р.н., жтелька с. Літвиця розповідає: «...у церкві правлят, приходят обід роблят і гурают квас, називают. Кампот такий, берут три свєчки... лєнтою обв'язуюцца. Синя. Така шоб не червона. Зелена, не била. Голуба можна. На життя, на життя. Шоб більш скоромна така була... в каструлю і подимают, родня бере на рушниках і співают «многія лєта»... берутца за той рушник, шо под каструльою, всі свої брати, сестри. Тия, шо за столом сидят, не чипают... Ну шоб вже покойнік уходив, а в хаті жилоса добре... І тоді вже поспівали «многія лєта», і всім в стопки його розлівають чи в стакани .... «Многая лєта, многая лєта…», три рази проспівалі, да й всьо. ето шоб вже покойнік не мішав, вже собі одійшов, годовщина, щоб вже тут розживалиса в хаті. А там кажут в тих, ди десь в тих странах, як я кажу, то того квасу нема, кажут. А в нас то ше й квас той держатса, держатса» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b).

Уявлення про подальші дії душі після випровадин із середовища живих включають також вплив християнства. Мова йде про митарства - шлях душі до раю. Вчення про митарства не є догматичним, адже інформації ні в Святому Письмі, ні в святоотцівських текстах немає і відносяться, радше, до традиції православного благочестя. Найповніший опис акту смерті й митарства грішної душі на шляху до Царства Небесного зустрічаємо у житії Василя Нового пера Димитрія Ростовського, вміщеного до «Четіїх Міней» (1700 р.). Воно містить оповідь про смерть та посмертні митарства душі благочестивої вдови Феодори, служниці Василя Нового. Сюжет

побудований на основі сну Григорія, учня преподобного Василя, в якому юнакові з'являється душа покійної служниці преподобного, благочестивої вдови Феодори. Вона розповідає Григорієві, «як разлучилася з тілом, як перетерпіла смертні муки, що бачила після смерті та як врятувалася від повітряних духів». У смертну годину навколо ліжка Феодори зібрався натовп «чорнолицих ефіопів» із сувоями, де були записані всі гріхи вдови. Натомість справа від ліжка з'явилися два ангели, які дорікнули демонам за передчасну появу біля вмираючої. Коли прийшла смерть в образі скелету з мечами, стрілами, списами, серпами, пилками, сокирами та іншою «зброєю невідомою», ангели наказали їй звільнити душу Феодори від тягаря плоті швидко й тихо, бо вона не обтяжена багатьма гріхами. Вислухавши наказ ангелів, смерть взяла сокиру й відсікла помираючій спершу ноги й руки, а потім за допомогою інших знарядь відрізала решту частин тіла. Після цього смерть напоїла Феодору гірким розчином. Від його гіркоти душа благочестивої вдови здригнулася і вийшла з тіла. Її негайно підхопили ангели, а тіло залишилося лежати нерухомо. «Знявши його, як знімають одяг», душа Феодори оглядала тіло з подивом. Демони теж наблизилися до новопреставленої душі й почали вимагати від ангелів облишити її. Ангели провели її через повітряні митарства й показали жахи пекла. Лише на сороковий день після смерті Феодора знайшла спокій у раю.

Душа Феодори після смерті пройшла 20 митарств, тобто 20 допитів у демонів. На цьому шляху її супроводжували два ангели в образах прекрасних білявих юнаків. Вони захищали душу покійної від передчасних зазіхань демонів-ефіопів із палаючими очима. Останні мали сувої, в яких були переписані всі, навіть найдрібніші, гріхи, вчинені Феодорою. Звірившись із записами, демони викривають її лихослів'я, пияцтво, ненажерливість, лінощі, блуд та нещирість на сповіді. Тільки заступництво живої людини, преподобного Василя Нового, дозволило душі Феодори потрапити до раю. Проте, навіть якщо добрі вчинки якогось грішника й не змогли б кількісно переважити лихі справи, то нещасну душу не відправили б до пекла негайно. У такому разі демони мали утримувати її ув'язненою в повітряних темницях, доки живі не спокутують скоєні нею гріхи через милостині й молитви (Ростовский, 2010).

Проте, в уявленнях про посмертне перебування душі не сформувалося чіткої системи послідовності процесів проходження митарств та втілень в інші сутності. Відповідно у релігійному світогляді, а саме в уявленнях про безсмертя душі, сформовано широкий комплекс законів та правил щодо усіх варіантів. Попри чітку позицію православної церкви щодо проходження душею митарств та визначення її долі до Страшного суду, віра в її присутність серед спільнот у формі інших сутностей безумовно присутня. Найчастіше традиції Полісся душам надаються зооморфні образи літаючих істот. Це пов'язано із головною характеристикою душі – її здатністю літати. Душа перевтілюється у птаху, метелика, муху, бджолу. Яковлєва О. пояснює це тим, що міфологічне мислення ототожнювало людину з рослинним і тваринним світом, смерть – із зникненням, відродження – з поверненням, тому птахи ототожнювалися із померлими, адже прадавня людина кожного року мала можливість у природі регулярно спостерігати появу і зникнення саме птахів (Яковлєва, 2005 с. 81). На Поліссі надзвичайно шанованими є бджоли, яких ще називають «божими мухами». Розвиток бортництва, як одного із головних побутово-економічнмих чинників розвитку суспільства у даному середовищі зумолював наділяти цих комах високими сакральними якостями, а їх дисциплінована колективна поведінка формувала бачення праведної, священної істоти. Перевтілення у цю комаху вважалося своєрідним долученням душі покійного, яка вела праведне життя на землі, до божественного світу, з якого прилітають бджоли, щоб формувати життєдіяльність у світі – вони є божими посланцями, а світ існуватиме стільки, скільки й існуватимуть ці комахи (Обласний центр народної творчості м. Рівне, 2018).

У релігійному світогляді мешканців Полісся є місце процесу підготовки перебування душі у потойбіччі. На це впливало чимало причин, зокрема, спосіб життя людини, її побут, культурно-географічні особливості, окремі історичні процеси і обов'язково релігійно-духовні цінності. Старші люди для себе роками збирають похоронні "клуночки", в який входить набір речей для православного чину похорону – іконки на груди, хрестик, покривало на тіло тощо, а також післясмертного перебування «на тому світі»: одяг, взуття, обручка, гребінець, красиві вишиті і ткані речі, які, згідно релігійних уявлень, мають своє призначення для покійного у потойбіччі. Пушняк Параска Михіївна, 1918 р.н. із с. Дроздинь Сарненського району Рівненської області зазначає: «Оть як вмре чоловік, то вложать йому, постелять полотна пуд плєчи, пошиють подушечку, да ложать туді ето, туді поплава в подушечку, да положать... йому туди сорочку, ети штані, рушніка да положать йому, о... А жунка як вмре, то кладуть сорочку ети..., сукню кладуть, хусту кладуть, кладуть отако о-о». Від Русіної Марії Трохимівни 1930 р. із с. Зелене Вараського району Рівненської області було зафіксовані такі приписи щодо речей, які потрібно покласти у труну: Ше сорочку треба класти туди, ше фартука й сподницу другую вкласти в труну, шоб було там накласти...Геть усє, шоб було біле, шоб ничого не було... Як воскресав Ісус Христос, то в нього тільки білий одяг був, так всє ложили колись покойнікові біле. Ничого ніхто не ложив ни чорного, ни синього, ниякого нє, тилько біле. Бо кажуть, воскресає на Страшний Суд, то вже шоб біле...» (Рівненський міський Палац дітей та молоді, 1998).

Кожна річ – це не символ, а інструмент для практичних дій, як і при житті померлого. Наприклад, жінки готують у труну запасний фартушок, щоб «на тому світі» збирати в нього яблука. Обов'язково беруть якусь "передачку" для померлого раніше родича. Котяш Парасковія Данилівна 1940 р.н. із с. Залужжя Сарненського району підготувала для покійного чоловіка штани і футболку, а для себе - багато наміток, щоб було в чому "там" на роботу ходити: «Єто ми в гостях, а там вична дома…Там блізко за плотом ліс є. Пойду да передінуса… А мо де на роботу будєм ходіть. Я знаю. То ж кажуть, як робиш на сьому світі, то й на том будеш…А то рушник на мойого хреста, що будуть закопувать. А сьой рушник на кришку под хліб. На віко. Хрестик закриваєцца. І образок є на груді» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b).

Щодо уявлень про природні особливості потойбіччя, то, звичайно, вони пов'язані з лісом. Зокрема, на території північних регіонів Рівненщини серед населення був поширений культ дуба, що увійшов в систему народних вірувань. Дуб вважався житлом божества, йому приносили жертви. Покійники часто по дереву потрапляють «на той світ». За давніми віруваннями, померлі піднімаються міфічним дубом на небо до своїх предків. Такі уявлення щодо причетності дерева до світу померлих, який, до речі, часто ідентифікується з небом, є невипадковими і пов'язані з космогонічними аспектами, а саме із «першодеревом» або «прадеревом», що символізувало зоряні галактики. Це Прадерево Всесвіту оберігало летюче «Сонце-Око» - один прабог неба Див, який керуючи Всесвітом, виявляв себе як Сварог – зодіак з його 12 сузір'ями. Всі інші боги були помічниками головного бога. Стародавню космогонію і все, що пов'язане з астрологічними аспектами відображається у різдвяних обрядах, які збереглися до наших днів. В тому числі й ушанування Прадерева Світу, символом яко сьогодні є ялинка. Проте, такого символізму вона набула, коли звичай поширився на північні країни, а до того священним деревом була верба. Прадерево Світу – це разом і земля, й зоряна Галактика – Чумацький (Молочний) Шлях. Тому ялинку прикрашають вогнями, блискучими шарами, яскравими гирляндами, щоб воно нагадувало зоряне небо зі всіма сузір'ями зодіаку. А цукерками та оріхами – символами плодів надбань предків. (Знойко, 1989).

В народних віруваннях поліщуків ліс розглядається як своєрідний портал до потойбіччя. Пастушок Володимир Миколайович 1977 р.н. із м. Березне Рівненського району Рівненської області розповідає родинну історію, в якій висвітлений перехід до іншого світу одного із члена його родини саме в лісі: "Два брата: Михаїл і Павло. На войні були одночасно, в Польщі воювали. І в той день, коли вон загинув, Павло, діду він приснився, вони десь були на одном фронті, узнав, шо вони десь тута, приснився, шо йдуть на Бору, як в нас казали. Бор то це напротів Березно між козацькою горою і Будиською горою і Трьома дубами, о це посадок тих не було там зразу починався старий ліс. І в том старому лісі, ну як, просіка в лісі іде, виходить як тунель і в кінці світло. От вони йдуть по сьому… по просіці і в кінці тунеля цього світло. Ідуть і тут дід Михаїл зупиняється… а Павло йде, він його кличе-кличе, гукає-гукає, каже, бачу він іде в те світло не зупиняється, я почув страх розуміння шо, ну він іде на той світ. Я його гукаю, геть розпинаюсь: «Павло, Павло, зупинися!» і він, каже, зупиняється на краю того тунеля, світла, вертається, подивився на його, розвернувся і пошов, на той світ. Всьо, каже, і я проснувся і зразу не сумнівався, шо Павла вбили (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923a).

Загалом згідно з релігійними уявленнями поліщуків, ліс – це локація не лише взаємодій померлого і потойбіччя, а й реалізація сакральних процесів надприродніх сил між собою та померлими – осередок перебування духів, священний локус, де відбуваються сакральні та міфологічні процеси. Одарчук Марія Данилівн 1944 р.н. із с. Немовичі Сарненського району виконала стародавню псальму, яка дуже давно побутує на Поліссі, в якій Богородиця звертається до Ісуса Христа, акцентуючи на його принесеній жертві, що відбувалася саме в лісі:

«Сину не спала,
Тебе в сни видала:
по темний ліс подведено,
терновим винком наложано,
под нихти цвахи забивано,
християнску кров розлівано» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1924b).

Комплекс уявлень про пересування душі зі світу живих у засвіти або в середовищі її прижиттєвого перебування сформувався задовго до християнства, як і саме уявлення про душу. Проте у християнстві гострим постало питання, коли ж душа з’являється у людини. З одного боку Церква переконує, що життя людини починається з моменту її зародження - у Єремії 1:5 говориться, що Господь знає нас ще до моменту нашого формування у материнському лоні. Псалом 138:13-16 розповідає про Божу участь у нашому з’явленні і формуванні ще у лоні. Вихід 21:22-25 стверджує, що людина, яка спровокує смерть дитини у лоні матері, має бути покараною так само суворо, як і за вбивство. З іншої сторони, на П’ятому Вселенському соборі була засуджена течія оригенізму, яка пропагувала уявлення про існування душі до народження, хоча насправді Оріген не вчив про реінкарнацію як таку, а лише гіпотетично допускав таку ідею. (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923a).

Якщо враховувати, що згідно давніх народних уявлень, ненароджена дитина, як і померлий, вважалася теж представником потойбіччя, а від так не могла мати душу, то церква намагалася викорінити язичницькі уявлення поширенням власних наративів про душу. Проте, конкуренцією для церковної позиції знову ж таки є соціальний та біологічний фактори – відношення до ембріона, як до «несправжньої» людини: яка і є, і якої водночас нема, яка може бути, а може і ні через ряд певних обставин. Не дивно, що ненароджені і померлі до моменту поховання мали однаковий статус людської «несправжності» – вони мають фізичну форму, людське тіло і присутні у середовищі

живих, але не поводяться, як люди, не виконують суспільної функції. Гримич М. порівнює таке ставлення зі ставленням дитини до ляльки: «в похоронному періоді типологічно подібне до дитячих ігор з лялькою: з одного боку дитина знає, що лялька – це не людина, однак грається з нею, як із живою: годує її, вкладає спати, сварить, одягає. Робить для неї «хатку» (Гримич, 2015, с. 272).

В період перебування дитини у лоні матері формується статус членів її родини – матір, батько, дядько, тітка, брат, сестра, бабуся, дідусь та ін. Аналогічним є характер відношення спільноти до найближчого оточення померлого – поховальний період визначає його родичів як вдову, вдівця, сиріт тощо. Гнатюк В. зазначає: «Смерть брата чи сестри може суттєво змінити ієрархічну структуру родинних зв'язків. Так само і факт одруження призводить до зміни статусів не лише наречених, а й їхніх родичів. Відтак і головні, і другорядні персонажі обряду включаються у новий розподіл ролей, що реалізуються через обряд» (Гнатюк, 1912, с. 373). Отож, смерть впливає на соціальне визначення ролі осіб, приналежних до померлого, а також їхніх функцій і вливу на подальшу долю душі померлого. Наприклад, згідно вчення церкви, завдяки комплексу поминальних обрядодійств родичів душа померлого може бути переведена з пекла у вічне блаженство, і роль конкретного члена родини має більший чи менший вплив – найбільше батьків щодо дитини, сиріт щодо батьків, менше вдівця щодо дружини, дружини щодо чоловіка у зв'язку з кровною родинністю.

Ідея безсмертя людини, згідно як із християнської традиції, так і народних вірувань пов'язана із безперервним плином її буття після смерті, що підтверджують уявлення про душу. Акт смерті відбувається лише між душею й тілом, відокремлюючи померле тіло від безсмертної душі людини. Такі уявлення формують позиції щодо душі, як мислячої субстанції – вона переходить у загробний світ такою, якою її застала смерть тіла; основні риси характеру особистості не міняються; вона може переосмислювати, аналізувати; вона пишається своїми подвигами чи богоугодним життям або їй може бути прикро за власні вчинки. У церковному поминальному фольклорі є достатньо текстів, які висвітлюють народні уявлення про мислячу душу. У с. Немовичі Сарненського району Рівненської області було записано псальму від Одарчук Одарчук Марія Данилівна, 1944 р. н, в сюжет якої лягла ідея аналізування душею суспільних цінностей, які важливі, а які згубні для посмертного визначення:

Тоди грішні души почалі ридать
Батька й родну неньку сталі проклинать
Ох ти ж наша мати, нащо вродила
Чом ти служить Богу нас не навчила
Ти хотила й мати багатство нажить
А тепер я мушу і в огні горіть
Ти хотила й мати та й збагатить
А тепер я мусю у смолі кіпіть (Рівненський обласний центр народної творчості, 1924b).

Народні вірування українців про душу, як мислячу субстанцію, включають в себе форми інформування її про власну посмертну історію, звинувачуюючи чи дякуючи найближчому оточенню живих за бездіяльність чи вплив у її формуванні. Найчастіше це можуть бути знаки під час сну – покійник наснився, з'явився у сні, а часто в народних уявленнях такий процес має формат «з'явився у ночі», «прийшов у ночі». Часто «знаючі» люди закликають родичів не турбувати їхні душі після смерті, оскільки передбачають наслідки такої непотрібної комунікації. У даному випадку душа сама аналізує потребу зв'язку зі своїми живими родичами, що пов'язано із характером прижиттєвих стосунків та взаємовідносин. Для прикладу історія від Пастушка Володимира Миколайовича, 1977 р.н. із м. Березне Рівненського району Рівненської

області, яка стосується його родини – по лінії матері усі жінки були «знаючими» та здійснювали магічну практику. «Коли баба Марія казала до матері: «Коли я вмру, не здумайте плакать, ридать в ночі. Це буде означать, шо ви мене кличете і прийду, заберу вас до себе. Не вздумайте ридать, я можу прийти але то буду не я, ти просто визвеш дух…». І коли баба вмерла, старша сестра поїхала в Рівне на вчительку вчиться, дід по бабах пошов і мати осталася одна в 9 років там чи скількиі вона просто так плакала вдень, а потом вночі і вдень і їй ноки одняло… холодна, холодна, це десь там 50-ті роки. І почала геть кричать, плакать, ридать голосно вночі, і потом чує голос матері: «Надю, Надю йди сюди» в сусідньой комнаті, вона йти не може, вона повзе в одну комнату, в другу, а потом на горє і тут «Надю, Надю йди сюди», а якби вона туда полізла, а з боку ще одна відьма жила (сміється) і вона переповзла до Харити і вирубилась. Харита каже: «Тобі ж…» каже «мати казала, шо не вздумай вночі ридать, а якби полізла туда, то вона тебе забрала б». Тобто такі даже, попереджала, шо не робить» (Рівненський обласний центр народної творчості, 1923а).

Комунікація душі зі світом живих є невід'ємною частиною уявлень про її безмертя, адже саме душа в більшості випадків встановлює правила і зобов'язує спільноти грати за своїми правилами. Це повязано не лише зі страхом людей помсти померлих за невиконання законів, а швидше з піклуванням про померлих, як частини спільноти, носія певної її інформації, цінностей тощо. Синтез релігійних вірувань – народних та християнства, дало можливість українським душам мати достатньо можливостей бути безсмертними – уявлення про «той світ», згодом ідея метемпсихозу, а пізніше раю та пекла сформували достатню плеяду потойбічних локмусів для людської нескінченності.

Висновки. Архаїчне середовища Полісся зберегло до сьогодні багато проявів народних вірувань, що стосуються уявлень про смерть та життя після смерті. В рамках експедиційних досліджень у Вараський Сарненський та частину Рівненського районів Рівненської області у 2022-2024 рр. було зафіксовано ряд підходів місцевого населення до питання архаїчних уявлень про смерть та їньої актуалізації у культурі регіону. У статті наведено результати теоретичних підходів до витоків релігійних культів, пов'язаних з уявленнями про смерть, ідеї метемпсихозу та розуміння історико-культурного прецендету їх поширення на території Західного Полісся – вплив соціальних, історичних, економічних процесів, географічних та природних особливостей регіону, а акож синтезу народних вірувань із християнськими засадами та наративами церкви. Це сформувало структуру релігійної обрядовості, повязаної із культом померлих в релігійно-соціальному житті спільнот Полісся через збережені ритуали піклування про померлого в контексті післясмертного існування його душі, задобрення з метою забезпечення померлими добробуту спільноти та уникнення завдавання шкоди збоку померлих.

Вказані аспекти є методологічною основою для планування подальшого експериментального дослідження щодо зацікавленості архаїчними уявленнями мешканців Полісся про смерть і метемпсихоз та їх актуалізації в культурі, а також проведення оцінки їх ролі в контексті розвитку національної ідентичності та духовних цінностей населення громад Полісся, систематизації порядку заходів щодо охорони, збереження та розвитку традицій, пов'язаних із вшануванням померлих у громадах північних районів Рівненської області.

Бібліографічний список:

Божичі, 2023. Сидять люди за столами. [video] Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=aXcCc7PtW8A>

Гнатюк, В., 1912. *Похоронні звичаї й обряди. Етнографічний збірник*. Львів, Т. XXXI—XXXII, с. 131–424.

Гомер, 2002. Одіссея. Пер. із старогр. Б. Тен. Харків: Фоліо.

Гримич, М.,2015. *Статевовікова група небіжчиків у контексті культу предків. Народна культура українців: життєвий цикл людини.* У 5-ти т. Т. 5: Старість. Смерть. Культура вшанування небіжчиків. Київ: «Дуліби», с. 266–287.

Знойко, О.П., 1989. Міфи Київської землі та події стародавні. Наук.-попул. ст., розвідки: Для ст. шк. в. Передм. В.Р. Коломійця. К.: Молодь, 1989. 304 с

Іларіон, митрополит, 1992. *Дохристиянські вірування українського народу. Іст.-реліг. моногр*. Київ: АТ «Обереги».

Кралюк, П., 2024. *Любомудри прадавньої України. Антична філософія на українських землях*. Київ: Фоліо, с. 64–65, 70–77, 84.

Лобовик, Б., 1993. Праслав'янські вірування. *Людина і світ*, 8–9, с. 27–30.

Маланюк, Є., 1995. *Книга спостережень*. Київ.

Обласний центр народної творчості м. Рівне, 2018. Облікова карта елементу Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України Міністерства культури та інформаційної політики України «Бортництво». [онлайн] Доступно: <https://rocnt.com.ua/?p=1630>

Рівненський міський Палац дітей та молоді, 1998. Матеріали експедиційних досліджень Рівненського фольклорно-етнографічного товариства по Договору з Управлінням у справах захисту населення від наслідків аваріїна Чорнобильській АЕС Рівненської облдержадміністрації № 1 / 29.06.98. *Фонди Лабораторії поліського фольклору Етнокультурного центру Рівненського міського Палацу дітей та молоді.*

Рівненський обласний центр народної творчості, 1923a. Матеріали експедиційних досліджень: Березнівська громада, від 27.10.2023 р. *Фонди архіву нематеріальної культурної спадщини Рівненської області*.

Рівненський обласний центр народної творчості, 1923b. Матеріали експедиційних досліджень робочої групи по складанню облікової карти «Традиція наряджання могильних хрестів на Рівненському Поліссі». № 4 від 28.03.23. *Фонди архіву нематеріальної культурної спадщини Рівненської області*.

Рівненський обласний центр народної творчості, 1924a. Матеріали експедиційних досліджень: Вараська громада, від 18.05.2024 р. *Фонди архіву нематеріальної культурної спадщини Рівненської області*.

Рівненський обласний центр народної творчості, 1924b. Матеріали експедиційних досліджень: Немовицька громада, від 27.08.2024 р. *Фонди архіву нематеріальної культурної спадщини Рівненської області.*

Рівненський обласний центр народної творчості, 1924c. Матеріали експедиційних досліджень «Свята хвоїна» або Цар-дерево» Старосілька громада. Від 24.03.2024 року. *Фонди архіву нематеріальної культурної спадщини Рівненської області.*

Ростовский, Д., 2010. *Житие преподобного отца нашего Василия Нового.* Доступно: <http://litopys.org.ua/old14_16/old14_03.htm>

Яковлєва, О., 2005. «Потойбіччя» в уявленнях прадавніх українців. *Народна творчість та етнографія*, 3, с. 78–85.

References

Bozhychi, 2023. Sydyat′ lyudy za stolamy. [People are sitting at tables]. [video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=aXcCc7PtW8A> (in Ukrainian)

Hnatyuk, V., 1912. Pokhoronni zvychayi y obryady. [Funeral customs and rites]. Etnohrafichnyy zbirnyk. L′viv. T. XXKHI—XXXII, s. 131–424. (in Ukrainian)

Homer, 2002. *Odisseya*.[Odyssey]. Translate iz starohr. B. Ten. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian)

Hrymych, M., 2015. *Statevovikova hrupa nebizhchykiv u konteksti kul′tu predkiv*. [The age group of the dead in the context of the cult of ancestors]. Narodna kul′tura ukrayintsiv: zhyttyevyy tsykl lyudyny. U 5-ty t. T. 5: Starist′. Smert′. Kul′tura vshanuvannya nebizhchykiv. Kyyiv: «Duliby». (in Ukrainian)

Ilarion, mytropolyt, 1992. *Dokhrystyyans'ki viruvannya ukrayins'koho narodu.* [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people] Ist.-relih. monohr. Kyyiv: AT «Oberehy». (in Ukrainian)

Kralyuk, P., 2024. *Lyubomudry pradavn'oyi Ukrayiny. Antychna filosofiya na ukrayins'kykh zemlyakh.* [Lubomudra of ancient Ukraine. Ancient philosophy in Ukrainian lands] Kyyiv: Folio. (in Ukrainian)

Lobovyk, B., 1993. Praslav'yans′ki viruvannya. [Proto-Slavic religious beliefs]. *Lyudyna i svit*, 8–9, s. 27–30 (in Ukrainian)

Malanyuk, Ye., 1995. *Knyha sposterezhen'.* [Book of observations]. Kyyiv.

Oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti m. Rivne, 2018. Oblikova karta elementu Natsionalnoho pereliku elementiv nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Ukrainy Ministerstva kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy «Bortnytstvo» [Registration card of the element of the National List of Elements of Intangible Cultural Heritage of Ukraine of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine "Bortnystvo"]. [online] Available at: <https://rocnt.com.ua/?p=1630> (in Ukrainian)

Rivnenskyi miskyi Palats ditei ta molodi, 1998. Materialy ekspedytsiinykh doslidzhen Rivnenskoho folklorno-etnohrafichnoho tovarystva po Dohovoru z Upravlinniam u spravakh zakhystu naselennia vid naslidkiv avariina Chornobylskii AES Rivnenskoi oblderzhadministratsii № 1 / 29.06.98 [Materials of expeditionary research of the Rivne Folklore and Ethnographic Society under the Agreement with the Department for Protection of the Population from the Consequences of the Chernobyl Nuclear Power Plant Accident of the Rivne Regional State Administration No. 1 / 29.06.98]. *Fondy Laboratorii poliskoho folkloru Etnokulturnoho tsentru Rivnenskoho miskoho Palatsu ditei ta molodi.* (in Ukrainian)

Rivnenskyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti, 1923b. Materialy ekspedytsiinykh doslidzhen robochoi hrupy po skladanniu oblikovoi karty «Tradytsiia nariadzhannia mohylnykh khrestiv na Rivnenskomu Polissi». № 4 vid 28.03.23 [Materials of expeditionary research of the working group on compiling the registration map "Tradition of decorating grave crosses in Rivne Polissya". No. 4 dated 28.03.23]. *Fondy arkhivu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Rivnenskoi oblasti.* (in Ukrainian)

Rivnenskyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti, 1924a. Materialy ekspedytsiinykh doslidzhen: Varaska hromada, vid 18.05.2024 r. [Materials of expedition research: Varas community, dated 05/18/2024]. *Fondy arkhivu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Rivnenskoi oblasti.* (in Ukrainian)

Rivnenskyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti, 1924b. Materialy ekspedytsiinykh doslidzhen: Nemovytska hromada, vid 27.08.2024 r. [Materials of expedition research: Nemovytsk community, dated 08/27/2024]. *Fondy arkhivu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Rivnenskoi oblasti.* (in Ukrainian)

Rivnenskyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti, 1924c. Materialy ekspedytsiinykh doslidzhen «Sviata khvoina» abo Tsar-derevo» Starosilka hromada. Vid 24.03.2024 roku. [Materials of expedition research "Holy conifer" or Tsar-tree" Stare Selo community. From 03/24/2024]. *Fondy arkhivu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Rivnenskoi oblasti*. (in Ukrainian)

Rivnens′kyy oblasnyy tsentr narodnoyi tvorchosti, 2023. Materialy ekspedytsiynykh doslidzhen′: Bereznivs′ka hromada, vid 27.10.2023 r. [Materials of expedition research: Berezne community, dated 10/27/2023]. *Fondy arkhivu nematerial'noyi kul'turnoyi spadshchyny Rivnens'koyi oblasti*. (in Ukrainian)

Rostovskyy, D., 2010. *Zhytye prepodobnoho ottsa nasheho Vasylyya Novoho.* [The life of our venerable father Vasily the New]. Available at: <https://azbyka.ru/otechnik/Origen/o_nachalah/> (in Russian)

Yakovlyeva, O., 2005. «Potoybichchya» v uyavlennyakh pradavnikh ukrayintsiv. ["The Otherworld" in the ideas of ancient Ukrainians]. *Narodna tvorchist′ ta etnohrafiya*, 3, p. 78–85. (in Ukrainian)

Znoyko, O.P. 1989. Mify Kyyivs′koyi zemli ta podiyi starodavni. [Myths of Kyiv land and ancient events]. Nauk.-popul. st., rozvidky: Dlya st. shk. v. Peredm. V. R. Kolomiytsya. K.: Molod′. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 22.02.2025 р.

I. Rachkovska

ARCHAIC PERCEPTIONS OF DEATH AMONG THE INHABITANTS OF POLISSIA. ANALYSIS OF FIELD RESEARCH IN SARNY, VARASH, AND PART OF RIVNE DISTRICTS in 2022-2024

The idea of a person's otherworldly stay was formed on the basis of regional features related to nature, the way of life of communities, their way of life, etc. Inhabitants of Polissia, and in particular, the northern districts of Rivne region - Varasky, Sarnesky, part of Rivne, to this day preserve in the context of their lifestyle archaic traditions and rituals related to ideas about death and the afterlife.Such ideas are formed on the basis of historical, socio-cultural and natural-geographic features of the region. In particular, Polish pike associate their afterlife with the forest, trees, and plants. Accordingly, the idea of "that world" is filled with symbolism of vegetation.

Motifs of the metempsychosis of the soul of the deceased into plant forms are also common in Polissia. Today, in the communities of the north of the Rivne region, one can trace certain traditional rites and customs that are connected with the rebirth of the soul into a new entity, body, and form. In particular, the idea of the rebirth of the soul into a plant is vividly expressed on the example of the Ophir pine in the village of The tower of the Sarna district of the Rivne region, which serves as a talisman, protection and help for people who see in it a supernatural power.

An important aspect of the concept of immortality is caring for the dead, in particular, observing the rules of commemorative periods - nineties, forties, church memorial days; preparation for the death of community members, taking into account the transfer of "everything necessary" for the deceased during the meeting "in the next world"; the formation of a culture of sacrifices (bread, kolyvo, prosphora) to propitiate the deceased members of communities, endowing them with supernatural abilities and opportunities, etc.

With the spread of Christianity, there are two more loci for the soul to stay after death

- heaven and hell, which also have folk visualization in the imagination of Ukrainians. Despite the Christian idea of the certainty of the soul in relation to heaven or hell, according to the religious worldview of the Poleschuks, there is a certain metaphysical communication, which is accompanied by the periodic stay of the souls of the dead in the world of the living.This is manifested even in church folklore and traditions - psalms about the independent activity of the soul after death, folk rites in the context of church memorial traditions, individual experience of communication with deceased community members, etc.

Key words: *death, Polissia, folk beliefs, Christianity, traditional culture, metempsychosis, religion*

УДК 781.6:780.616.432:78.071.1Скорик(477)(045)
ORCID: 0000-0002-3406-8797

А. Р. Романенко
А. О. Турчинік

ДИНАМІЧНА СЕМІОТИКА ПОЛІФАКТУРНОСТІ У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті розглядається багатовимірність фактурних прийомів, використаних в фортепіанних опусах українським композитором М. Скориком, а саме комплекс ритмічно-фактурних, динаміко-фактурних, інтонаційно-фактурних, тембрально-фактурних, агогічно-фактурних, артикуляційно-фактурних, пластично-фактурних рис-ознак, які формують його стильову манеру, його творче амплуа, власне – єдність образу/означення і поняття/означуваного. Виконавський стиль для композитора/музиканта завжди виступає цілісною системою естетичних принципів (етико-естетичних концепцій) та засобів виразності, характерних для індивідуальної артистичної манери або для конкретної художньої епохи (Чинаев, 1995). Тому розгляд фортепіанної композиторської творчості М. Скорика був би фрагментарним з одного боку – без звернення до мистецької аури-реальності, безпосереднього «простору для думок»/lived space (до певних, іманентно притаманних композиторові, «образно-тематичних й жанрово-стильових акцентів» за К. Іваховою (Івахова, 2013а, с. 279), а з іншого – без його нерозривного зв'язку із універсальною еволюцією культури. Адже на зміну чіткості форми проєкту модернізму приходить анархійний простір (антиформа) постмодернізму, з його на перший погляд випадковістю/алеаторикою суміші музичного матеріалу, насправді ж «ігровим полем» можливостей для винятковых мистецьких дій (полем «мовної дисперсії»).
Ключові слова: *поліфактурність, композиційні й стильові особливості, семіотизація, способи інтерпретації музичних рис-ознак, твори для фортепіано Мирослава Скорика.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-89-104

Постановка проблеми. Феномен неповторності, «впізнаваності» музичної мови М. М. Скорика криється насамперед в інтонаційному різноманітті – в поєднанні фольклорних джерел (яскравого національного колориту Гуцульщини) з модерним стилем письма, а також вплетенні елементів необароко, неокласицизму, неоромантизму, музики 20-х–30-х років XX століття тощо. У творчості Мирослава Михайловича, на нашу думку, відчувається особлива свіжість сприйняття такої композиторської інтертекстуальності (тобто мови культури як моделювання певної знакової системи за рахунок семіології структурування зі своїми марками/індикаціями або символічними образами за Л. Бабушкою, див. Бабушка, Л., 2020), зокрема й за рахунок нетрадиційності ладотонального мислення (дисонантної гармонії та розширеної ладовості), аж до включення естрадних та джазових маркерів.

Іншою характерною особливістю являється метрична та темпоритмічна специфіка скориківського музичного письма. Композитор пригоршнями застосовує різноманітні ритмічні структури, синкопи, перемінні метри, поліметричні й поліритмічні побудови та ін. Унікальним є й відчуття автором музичної форми – побудова розділів, їх співставлення, пропорційність (лаконізм), довершеність створеного.

Технічна розвиненість, нестандартні фактурні композиторські рішення (від лат. factura або textura – сукупність певних засобів музичного викладу, також певне композиторське ставлення до образної сфери/чогось поза безпосередньої присутності, створюючи потребу в посередникові-декодувачеві) породжують незабутні комбінації вибухової природи іскрометного та водночас зосередженого довжиною у віки, натякаючи на високу майстерність М. М. Скорика не тільки на рівні способу висловлювання, але й в плані розгортання тематичного матеріалу загалом. Наприклад, графічна окресленість химерно переплетених ліній у поліфонічних зонах скориківських фортепіанних опусів чи модернові засоби композиторської музичної оповіді, на кшталт принципу остинатності та своєрідного звукоколористичного (сонористичного) комплексу (субакорду), тобто взаємне розташування партій чи голосів у вертикальній площині (вертикальних утворень) – все це представляє його «густу», «в'язку», «багатошарову», «повнозвучну» фактурність.

Митець відрізняється з-поміж інших й своєю піаністичною направленістю (зручністю виконання) – екзальтованим відчуттям фактури (таке ставлення проявляється навіть у назвах музичних опусів, наприклад «Три екстравагантні танці»), доречним співставленням регістрів (контрастність оркестрових барв), соковитістю як в плані колористики (камерна музика М. Скорика), так і бравурною блискучістю піаністичної віртуозності (особливо в його фортепіанних концертах). І заразом – жартуючи, інколи з меланхолійною іронією, та не грубо. Адже Мирославові Скорикові притаманні були висока духовність та глибоке осягнення в усьому.

Наявний підхід актуалізує охопність характеристики творчого фортепіанного доробку митця в контексті іманентних рис стилю, особливостей львівської композиторської школи та специфіки фактурних принципів.

Мета статті – представити новітність скориківської фактури фортепіанних опусів й універсум його «стильової гри» в ракурсі інтерпретації, тобто маніфестації/промовляння/розшифрування естетичних характеристик як через призму життєтворчості метра, так і шляхом розгляду виконавської практики його фортепіанних творів.

Завдання дослідження – вивчення взаємодії особистості, її родоводу (родичання з С. Крушельницькою, далека спорідненість із І. Стравінським) та культурно-історичного контексту епохи; пошук аксіологічних, естетико-художніх витоків митця, що проявилися у фактурному різноманітті його музики та стилетворенні; надання редакційних рекомендацій; доповнення, систематизація й каталогізація творчої фортепіанної спадщини майстра.

Аналіз останніх досліджень. Характерна скориківська особливість фортепіанного доробку – виняткова якість його музичного матеріалу – привертає увагу багатьох дослідників, зокрема й тих, які із піаністичною інтенцією. Адже пройдення М. Скориком ґрунтовної фахової школи фортепіанної гри (перші уроки гри на фортепіано від учениці О. Гольденвейзера В. Канторової), глибинність розуміння як специфіки роялю, так і на рівні живописно-візуальних асоціацій/алюзій дають їм можливість значно розширювати свій творчий та науковий потенціал, відкриваючи все нові й нові грані скориківської музики. Безпосередньо питання універсалізму творчої особистості, ієрархії її видів діяльності, зокрема й через призму скориківського індивідуального способу мислення, розглядали у своїх наукових працях культурологи та музикознавці О. Коменда (Коменда, 2020), Л. Корній та Б. Сюта (Корній та Сюта, 2011, с. 641–644), V. Markiw (Markiw, 2010), Ю. Щириця (Щириця, 1979). Аспектами культури спогадів, висвітленням творчої біографії митця як такого з точки зору його внутрішніх спонук займалися Х. Борхес (Борхес, 1992, с. 425–427), Umberto Eco (Eco, 1980), Т. Кривошея та А. Романенко (Kryvosheya and Romanenko, 2019, с. 87–91),

З. Фрейд (Фрейд, 1989) й навіть постаті М. М. Скорика – Б. Фільц (Фільц, 1999, с. 128–135), А. Муха (Муха, 2004), Л. Тарнавський та В. Тарнавський (Тарнавський та Тарнавський, 2011), М. Копиця (Копиця, 2013, с. 407–418). Окремий пласт досліджень присвячено скориківській фортепіанній спадщині у світлі її різножанровості – наукові праці Г. Блажкевич (Блажкевич, 1999, с. 28–41), А. Задерацької (Задерацька, 1999, с. 41–53), Л. Кияновської (Кияновська, 1998; Кияновська, 2008), В. Ніколаєвої (Ніколаєва, 2000), Н. Посікіри-Омельчук (Посікіра-Омельчук, 2020), Л. Циганюк (Циганюк, 2023) та ін.; організації фортепіанної тканинності – наукові розвідки К. Івахової (Івахова, 2013a, с. 279–285; Івахова, 2013b); особливостей музичного стилетворення на макрорівні – наукові доробки О. Ващук (Ващук, 1994, с. 71–77), В. Задерацького (Задерацький, 1999, с. 5–28), І. Пясковського (Пясковський, 2000, с. 35–40), В. Романка (Романко, 2000, с. 48–53), Daniel Jaffé (Jaffé, 2022), В. Чинаєва (Чинаев, 1995) та ін.

Однак у ракурсі специфіки фактури та стильових особливостей творів для фортепіано М. Скорика багато чого на сьогодні залишається контроверсійним та недослідженим, вимагаючи ґрунтовного аналізу. У нашій статті ми намагаємося здійснити таку спробу та й сама сучасна семіотика здійснює трансгресію, від «науки про дешифровку текстів» переходячи до «науки про культуру, яка породжує, зберігає, транслює інформацію» (Бабушка, 2020, с. 104).

Виклад основного матеріалу дослідження. Один із колег, доктор мистецтвознавства, професор та автор власного трактування концепції музичної інтерпретації В. Москаленко, описує М. Скорика як митця «надзвичайно замкнутого, із саркастичним почуттям гумору» (Safian, 2020). Дитинство майбутнього метра прояснює таке унікальне сполучення його особистісних якостей – всеосяжна глибинність, на кшталт тези культуролога Умберто Еко про феномен середньовіччя як ядра обумовлених семіотичних рис та філософії власної мови: «Середньовіччя живе в мені …Я бачу його в глибині будь-якого предмета, навіть такого, який начебто не пов’язаний із середніми століттями – а насправді пов’язаний. Все пов’язано» (Eco, 1980, с. 435), а також притаманне М. Скорикові «діловито-раціональне ставлення» (Коменда, 2020), до власного творчого методу як важливої чуттєвої властивості-сприйняття сенсу.

Мирослав Михайлович народився 13 липня 1938 року у Львові – на той час місті, що перебувало у складі Другої Польської Республіки, а з 1939 року – під владою радянської армії. В часи радянської окупації, у видатної оперної діви Соломії Крушельницької, яка приходилася двоюрідною бабусею Мирославу Скорику (сестрою його рідної бабусі), перебуваючої вже на пенсії, конфіскували практично все майно (очевидно співачка віддавала весь свій здобуток, не шкодуючи, адже від цього залежали подальший добробут та безпека усієї родини).

Зупинимося більш детально на генезисі роду Скориків. Відомості узяті в основному із сімейної хроніки. Факти, історії, легенди сторінок родинної біографії Мирослава Скорика детально наводить Богдана Фільц. Українська музикознавець та композитор приходилася родичкою Соломії Крушельницькій, а отже й Мирославові Скорику.

Таблиця унаочнення трьох поколінь родини М. Скорика сформована із урахуванням усних та письмових свідчень-документів сімейної хроніки Скориків (Фільц, 1999, с. 135):

Василь Скорик (1), 1811– 07.06.1893 Тереза Петрикевич, 1815–? представники польсько-української шляхти Мартин Даньковський (2), 30.10.1801–? Йосифа Кабринович, 26.05.1831–?	Їх син Михайло Скорик (3), 22.11.1851–28.10.1928 Їх донька Анжела Даньковська, 22.01.1862– 23.02[03].1940	Їх син Михайло Михайлович Скорик (4), 1895–1981 **батько Мирослава Скорика**
Юліан Охримович (1), 31.01.1843– 28.05.1908 Марія Коблянська, 03.12.1853–?.12.1923 Амвросій Крушельницький (2), 07.01.1841–1903 Теодора Савчинська, 23.09.1844–1907	Їх син Володимир Охримович (3), 26.05.1870–1931 Їх донька **Олена Крушельницька (сестра Соломії Крушельницької)**, 13.06.1870– 1961	Їх донька Марія-Соломія Охримович (4), 1900–1981 **мати Мирослава Скорика**

Важливо зрозутіти особливе відношення метра до незвичного світосприйняття (карбування музичної лексики) попередніх поколінь, специфіки їх звичаїв, обрядів, колориту побуту (наявність благородного походження М. Скорика, а саме – від лицарів-козаків війська Запорізького й також представників польської шляхти за материнською лінією). Невипадково одним із найулюбленіших «класичних» хітів в Україні являється «Мелодія» М. Скорика (сам автор про цю музику відгукувався, що вона стане у нагоді «для будь-яких переживань – несправедливість, співчуття, надія» (Ярема, 2018), написана композитором у 1981 році для двосерійного телефільму «Високий перевал». Насправді, ця музика не є типовою для композиторського стилю М. Скорика, яскраво вигадливого, часто з іронічним відтінком та водночас дивовижною відвертістю й почуттям, який значною мірою був натхненний творчістю І. Стравінського, Д. Мійо та, перш за все, С. Прокоф'єва. Однак вона носить потужне відчуття нерозривного зв'язку поколінь, тяглості у передачах («причетності до духовних і мистецьких традицій свого роду» за Б. Фільц, див. Фільц, 1999, с. 128–135), психосоціальної тотожності чи певної природної приналежності композитора до української культури.

Про етимологію прізвища знаходимо наступні відомості: «Родинні корені Мирослава Скорика дуже давні і сягають XVII ст. Предки його як по батьковій, так і по материнській лініях були козаками, які жили на теренах центральної України, звідки переселились на Поділля й Галичину, давши розлогі роди галицької інтелігенції. З батьківського боку – рід Скориків, з боку матері – рід Савчинських з численними генеалогічними гілками Крушельницьких, Савчинських, Нудів, Рудницьких, Фільців, Стефановичів, Негребецьких та ін. …Прізвище Скорик за легендою виникло в козацькому середовищі і було надане козакові-розвіднику Запорізького війська[1] за його вміння швидко бігати та їздити на коні. Він міг миттєво отримати інформацію, був хоробрим, спритним і кмітливим воїном, завжди знаходив вихід із скрутного становища. [Після військової служби] він оселився на хуторі біля Завалова, що на Тернопільщині, і почав займатися гончарством. Якось він ліпив на гончарному крузі

[1] Цей факт підтверджується наявністю козака із таким прізвищем у «Реєстрі козаків Запорізького війська за 1649 рік» (Шевченко, Тодійчук, Страшко та Панашенко, 1995).

горщик, коли до його хати увійшов татарин і став вимагати показати дорогу до села, яке татари мали намір захопити. Козак швидко виліпив глиняну кульку. Влучив нею татаринові межи очі, швидко витягнув шаблю і відтяв йому голову. Так він врятувався від смерті …і попередив селян про небезпеку татарської навали …Згодом Скорик[-козак] одружився і продовжив рід …Його старший син майстрував сани. Якось він ходив по лісі і шукав відповідний матеріал, а саме криві дерева на полози для саней. Знайшовши вигнутого в'яза, який був зрослий з березою, звернувся до берези як до живої істоти з вибаченням за те, що мусить зрізати її друга. Він замахнувся, вдарив обухом по березі, але сокира провалилась в дупло. Скорик почав її виймати. І тут виявилося, що в дуплі маса золотих дукатів …[Подякувавши березі за скарб, він] взяв гроші і [розплатився ними за навчання в гімназії] своїх трьох синів. Одним із них був прадід Мирослава» (Фільц, 1999, с. 128).

Слід відзначити, що уся родина Скориків була пов'язана з українськими мистецькими, науковими, суспільно-просвітницькими колами Галичини (Корній та Сюта, 2011) та відігравала певну роль у тогочасному суспільно-культурному просторі (мистецьке, духовне життя, наука, освіта).

Підкреслимо, що батько композитора Михайло 16 років віддав педагогічній діяльності:

- викладанню в українській приватній жіночій вчительській семінарії, Самбір;
- керуванню самбірської гімназії «Рідна школа» (Самбірської середньої школи № 1 за радянської влади);
- начитці предметів – «Історія» та «Географія» – в Першій українській гімназії у Львові під час німецької окупації.

Михайло Скорик, будучи непересічним вченим, працював також й у галузі етнографії, історії, топоніміки та фольклору:

- організатор музейного товариства «Бойківщина»;
- керівник українського регіонального етнографічного музею в Самборі під тією ж назвою (1927–1939);
- публікація нукових праць у друкованому органі «Літопис Бойківщини» (щомісячник науково-культурологічного товариства, що функціював з 1931 року до 1939 року включно), відомі його розвідки – «Про назву "бойки"» (Скорик, 1931, с. 6–23), «Пояснення» (з приводу походження назви «бойки»);
- на прохання історика І. Крип'якевича організація кафедри середніх віків у Львівському університеті (1944–1945);
- науковий співробітник Львівського філіалу Інституту фольклору АН УРСР, після смерті Філарета Колесси (03 березня 1947 року) – погодження на пропозицію поета-академіка, мовознавця Максима Рильського виконувати обов'язки директора цієї організації (до 21 жовтня 1947 року – дня депортації родини до Сибіру[2], а потім перебування у засланні до 1957 року).

Крім того, Михайло Скорик непогано володів грою на скрипці, знаючи та виконуючи карпатські мелодії, пісні й танці (Волох, 2011, с. 133–136).

Мати Мирослава Скорика Марія-Соломія виступала як уособлення всього емоційного, жіночності в сім'ї та належала до поважної родини. Вона познайомилася зі

[2] Один із братів Мирослава Скорика Юрій (18.08.1928) брав участь у Другій світовій війні в рядах дивізії Waffen SS «Галичина»**:** «Юрій був забраний німцями до армії й вивезений до Німеччини, дарма що йому було тоді всього 14 років. В 1945 році [хлопець] опинився в американській зоні, звідки переїхав за океан [до Австралії]» (Фільц, Б., 1999, С. 129). Інший брат Володимир (03.09.1930) наприкінці травня 1947 року був заарештований серед 12 учнів Львівської середньої школи № 8. Згодом його було засуджено після постановлення вироку – 10 років позбавлення волі. Ув'язнювали його в ГУЛАГах (абревіатура застосовувалася із 1930 року та мала наступне розшифрування – Головне управління виправно-трудових таборів) Мордовії та Караганди (Казахстан).

своїм майбутнім чоловіком у Відні, де отримала вищу освіту. До 1939 року мати М. Скорика викладала хімію в українській приватній гімназії «Рідна школа» (Самбір). Вона також грала на фортепіано.

Голова родини за материнською лінією був вченим (згодом доля звела його дочку вже з чоловіком-етнографом) – серед його наукових праць, присвячених особливостям українських побуту та звичаїв – «Значення українських весільних обрядів і пісень в історичному розвитку сім'ї», «Звідки взялась назва "бойки"»: «…батько [матері М. Скорика] – чоловік Олени Амвросіївни Крушельницької та дідусь Мирослава – був [знаним етнографом,] адвокатом, громадсько-політичним діячем, журналістом, …дійсним членом НТШ[3] (з 1899 року), ...членом-кореспондентом Петербурзької Академії наук, професором Українського таємного університету у Львові і деканом правничого факультету (1920–1925). Під час першої світової війни [він] був заарештований російською окупаційною владою і висланий [до Сибіру, де також] вивчав одяг місцевих народів» (Фільц, 1999, с. 131).

Відтак, Мирослав Скорик (1938–2020, метр завершив свій земний шлях зовсім недавно – 1 червня 2020 року в Києві) – продовжувач старовинного роду галицької інтелігенції Савчинських: «[предок-родоначальник] походив із села Савчин в Наддніпрянщині, був осавулом у козацькому війську і після битви під Сулимою дістав шляхетство та герб Сулима [щит, що вказував на приналежність до ім'я козацького гетьмана Івана Сулими, який після захоплення у рабство в якості весляра турецької галери зміг звільнитися із кайданів, збунтувати весь екіпаж та здійснити викрадення човна аж до Венеції, за що й отримав від Папи Римського Павла V золоту медаль; рід батька іншого композитора І. Стравінського походив із Волині та за польської влади носив подвійне прізвище Сулими-Стравінських, підкреслюючи тим самим своє походження]. Його син [мова йде про пращура М. Скорика], що також мав ім'я Григорій, був священником у цьому ж селі. З якихось причин Савчинські покинули свої краї та переселилися на Волинь, а згодом [розселилися] Тернопіллям і Галичиною» (РівнеРетроРитм, На хвилях нашої пам'яті, 2019). Рід Савчинських перейшов в Галичину з центральної України та налічує вже більше як десять поколінь.

Відзначимо, що Мирослав Скорик зростав у творчій атмосфері, рано виявивши музичні здібності. Їх помітила сестра його бабусі Олени Крушельницької Соломія. Дитинство молодого музиканта минуло на чужині (перебував разом із сім'єю у засланні). Майбутній композитор зміг повернутися до України лише в 1955 році вже після смерті диктатора Й. Сталіна. Його ж батькам було заборонено залишати Сибір, тому довелося самому їхати до Львова (повернувшися із заслання, оселився у сестри батька Ярослави Біганської, вона ж посприяла в знаходженні репетиторів), де він вступив до консерваторії на історико-теоретичний факультет.

Перші два професори – Станіслав Людкевич та Роман Сімович (Мирослав Михайлович два роки перебував у класі останнього) – відкинули пропозицію взяти молодого музиканта в якості студента класу композиції до себе безпосередньо. Зрештою він закінчив курс разом із третім своїм творчим наставником – Адамом Солтисом (клас композиції – у А. Солтиса, клас історії та теорії музики – у С. Людкевича) в 1960 році. Саме в цей період життєтворчості митця можна констатувати появу його ранніх завершених музичних опусів: «…твори для фортепіано – серед них [цикл "У Карпатах", "Бурлеска" та "Блюз" для фортепіано з фольклорними та, вперше на теренах України, – джазовими стилістичними витоками] – засвідчили сильний і оригінальний талант молодого музиканта» (Кияновська, 2008, с. 9). Однак його дипломною роботою з композиції стала хорова кантата «Весна» (1960)

[3] Наукове товариство ім. Т. Шевченка, яке виступало в якості «академії наук» наприкінці XIX – початку XX століття на українській землі.

на слова Івана Франка, яка входить до репертуару багатьох хорових колективів й до сьогодні.

Мирослав Михайлович, починаючи із 1963 року, працює у Львівській, а з 1966 року – й у Київській консерваторіях. Викладає теорію музики та композицію (з 1971 року – доцент, з 1985 року – професор). Стає членом Спілки композиторів України (на той час наймолодший член цієї організації). Крім того, він являється керівником естрадного ансамблю «Веселі скрипки» з незвичними програмами, піснями (поява пісень «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій», остання – перший український твіст, що поєднував ритми джазу та року) й власними інструментальними композиціями. До речі, він виступає також і в ролі піаніста-ансамбліста в складі «Веселих скрипок», безпосередньо апробуючи власний музичний матеріал.

Саме висвітлення розгорнутої творчої біографії М. Скорика формує потрібний простір для дослідницького пошуку. Й лише зрозумівши такі аспекти як походження, особливості родинних стосунків, культурне оточення, загальна та музична освіта, ми можемо збагнути в який спосіб розвивалася система функціональних призначень політональної, поліритмічної, зрештою поліфактурної логіки у скориківському полістилізмі, тобто поєднання в одному авторському музичному тексті різних топосів, що й привело до композиційної «елітарності», «складності».

Фортепіанний композиторський пласт Мирослава Скорика не являється настільки ж обширним як його оркестровий. Л. Кияновська, автор найбільш розгорнутої монографії, що може класифікуватися «флагманом» серед інших досліджень життєтворчості М. Скорика за масштабом та наповненістю фактажу, пропонує систематизацію фортепіанної скориківської композиторської активності наступним чином: «Швидше варто говорити про [скориківські] “ранні” п’єси, і про “пізніші”» (Кияновська, 2008, с. 179). Фортепіанні опуси М. Скориком створено або спеціально для фортепіано із демонстрацією авторського розуміння специфіки фортепіанної техніки (зокрема його джазові парафрази для двох фортепіано «Місячної сонати», «Апасіонати» та «До Елізи» Л. Бетховена, де наявність самого прототипу диктує його суто «фортепіанне» прочитання), або як «оркестрово-фортепіанні поеми» (три скориківські фортепіанні концерти, п’ять джазових п’єс для фортепіано з оркестром).

Загалом фортепіанні твори М. Скорика (окрім «Дитячого альбому», де вже сама назва натякає на міру закладених виконавських завдань, а саме доступність та зрозумілість образного плану) можуть використовуватися в якості як навчальної літератури, так і в репертуарі зрілих музикантів: «Щодо артикуляції та штрихів, слід пам’ятати про неокласичні та необарокові тенденції стилю композитора, що ставлять вимогу ясного, чіткого звуковидобування та переваги штрихів poco, meno legato, non legato (Скорик, 2008, с. 4). І далі: «Аплікатура у творах М. Скорика в основному базується на класичних принципах позиційної фортепіанної техніки, хоча часто використовуються і повторювані аплікатурні блоки з вживанням першого пальця на чорних клавішах інструменту» (Скорик, 2008, с. 4). Педалізація у скориківських фортепіанних konzertstücke має загальнокласичне трактування і не зафіксована ним особисто в автографах. Однак у скориківських опусах неоромантичного характеру, у місцях нотного тексту, де звуки чи акорди із розімкненими лігами, ніби «зависнуті в повітрі» – для створення особливого просторового колориту звучання, збагачуючи тим самим монотемброву фортепіанну фактуру новими тембральними барвами, – від виконавця вимагається тонке відчуття педалізації з розрахунку на довшу, «повільно пересуваючу» тривалість звучання. Важливим є також вміле використання інтерпретатором прийому розподілу пасажів, розташування фактури між руками в скориківських «Токаті» чи в п’єсах із циклу «В Карпатах» (до речі цей прийом нерідко

застосовував і сам піаніст-віртуоз Ф. Ліст) для досягнення безперервності, плавності звукоруху. Іншої манери гри вимагають джазові композиції М. Скорика, а саме – тонкого відчуття swung notes («розкачування» тривалості першої ноти з кожної пари із двох, а другої – навпаки скорочування) або розшифрування прийому tremolo як «багаторазового, в якнайшвидшому темпі повторення»/тремтіння суцільного акорду. Агогічні прийоми прискорення та уповільнення, які передають відчуття нарощування обертів старої грамофонної платівки або подекуди її «заїдання» чи взагалі зупинки, природно затребувані для втілення образної характеристики скориківського «Канкану…» із циклу «Екстравагантні танці». Відмітимо, що цей скориківський цикл написаний для двох фортепіано, а цикли «Джазові парафрази творів Бетховена» та «Джазові п’єси» можуть виконуватися і на одному фортепіано у чотири руки.

Твори для фортепіано solo Мирослава Скорика

Фортепіанний цикл «З дитячого альбому» (1965) I. Простенька мелодія II. Народний танець III. Естрадна п’єса IV. Лірник V. Жартівлива п’єса
Фортепіанний цикл «В Карпатах» (1959) I. Пісня бойка Il. У лісі III. Спів в горах IV. Коломийка
Соната для фортепіано (1958)
Блюз (1964)
Листок до альбому
Мелодія (1990)
Партита № 5 (1975) I. Прелюдія II. Вальс III. Хор IV. Арія V. Фінал
Поліфонічна п’єса
Рондо (1962)
Варіації (1962)
Токата (1978)
Бурлеска (1964)
Парафраза на теми з опери Пуччіні «Мадам Баттерфляй»
Шість прелюдій та фуг (1987–1988) Прелюдія та фуга C-dur Прелюдія та фуга Des-dur Прелюдія та фуга D-dur Прелюдія та фуга Es-dur Прелюдія та фуга E-dur Прелюдія та фуга F-dur

Фортепіанні дуети Мирослава Скорика

Три екстравагантні танці (1995) I. Вихід і щось іспансько-мавританське Il. Сумний блюз III. Канкан зі старої грамофонної платівки

Джазові парафрази творів Л. Бетховена І. Місячна соната Іl. Апасіоната Ш. До Елізи
Три джазові п'єси І. В народному стилі ІІ. Нав'язливий мотив ІІІ. Приємна прогулянка

Твори для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика

Три концерти (1977 – «Юнацький», 1982, 1995)

Слід відзначити також, що найбільша кількість фортепіанних творів метра з'явилася у його студентські роки – період навчання у Львівській Alma mater. По-перше, це диктувалося «учнівськими завданнями» (наприклад, скориківська «тема з гуцульським забарвленням» та її поступове розгортання за рахунок різноманітних фонічних нюансів й контрапунктичних підголосків у варіаціях), що ставилися перед амбіційним молодим композитором. Так він мав змогу швидше і комфортніше писати, використовуючи лише фортепіано, а потім виконувати ці твори на іспитах особисто, не прив'язуючися до партнерів чи колективів. По-друге, історико-культурному горизонтові Львівської консерваторії у часи скориківського навчання притаманні риси супротиву модернових шістдесятих (трансформації минулого) та водночас тенденція збереження традиційних устоїв 20-х–30-х років ХХ століття як «періоду блискучого піднесення української культури в Галичині» (Кияновська, 2008, с. 130). Коли Вищим музичним інститутом імені Миколи Лисенка, назва фігурувала з 1903 року, перейменовано у Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка з 1939 року, керували Василь Барвінський і Станіслав Людкевич. Уявлення про специфіку проходження музичного фаху може дати модель навчальної програми цього вищого навчального закладу на початковій фазі його функціонування: оволодіння музичним мистецтвом професійно відбувалося у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка одразу на трьох рівнях (по 4, 4 та 2 класи відповідно) за європейським зразком та передбачало навчання просунутих дітей віком від 10 років й дорослих осіб; першими було сформовано класи фортепіано, сольного співу та скрипки.

Шлях до композиторської зрілості (створення певної семіотичної системи/кодуючої структури) у життєтворчості М. Скорика проходив в контексті метаморфоз його поліфактурності:

1) романтично-сецесійної чи імпресіоністичної декоративності (намагання повернути назад) у його фортепіанних циклах «Партита № 5», «В Карпатах»;

2) проєктності уособлення образу (переосмислення) Дон Жуана через імітацію pizziccato контрабасів та арфи з кастаньєтами в фортепіанній партії «Іспанського танцю» (композиторської версії для скрипки та фортепіано останньої чистини музичної трилогії до драматичної поеми Л. Українки «Камінний господар»);

3) прямолінійного, схематичного, супрематичного пасажно-арпеджійованого класичного тематизму одночастинного «Юнацького концерту» у напрямі до популярних естрадних мотивів, стилістики джазу, львівського міського й салонного музикування, карпатського фольклору;

4) зразків складного композиторського авангардного пошуку, на кшталт авторських фуг із «панівним» технічним прийомом композиторського письма – дзеркальною інверсією чи хоровими вторами «стрічкового» контрапункту (терцового, квартового подвоєння).

Уся ця поліфактурність за своєю свіжістю та оригінальністю (поєднання глибоко

особистого та парадоксально легковажного, театрального) не поступається сукупності виражальних засобів Б. Бріттена чи С. Прокоф'єва.

Для прикладу, до механізму осмислення, упорядкування, аксіологічної ієрархізації образів/символів/фундаментальних «знаків»/ознак у прелюдіях та фугах М. Скорика можна віднести наведені далі.

1. Невипадковість вибору тональностей (скориківські прелюдії та фуги, що «хроматично йдуть від "до"», Задерацька, 1999, с. 41), нижче наведено характеристики розповсюджених ладів у шести прелюдіях та фугах М. Скорика за висхідною прогресією та кількість голосів у фугах:

C-dur – конкретність, слов'янськість	Фуга триголосна
Des-dur – дзвоновість	Фуга чотириголосна
D-dur – простота (як відповідь пануючим ідеалам «простоти та природності»)	Фуга двоголосна
Es-dur – діалектика простого/складного, частини/цілого, горизонталі/вертикалі	Фуга чотириголосна
E-dur – «гра нюансами» (Задерацька, 1999, с. 51) з акцентом на демонстрації різних видів техніки	Фуга триголосна
F-dur – «капрічіозний характер» (Задерацька, 1999, с. 52)	Фуга триголосна

2. Особлива імпровізаційність/імпровізаційний тип фактури («легкість …переходів, певна "капрічіозність" форми» за А. Задерацькою), зрештою фірмовий скориківський прелюдійний тип розгортання (специфіка варіаційності у письмі композитора, у його піаністичності опусів) виражаються й в розлогості динамічної амплітуди у прелюдіях, що надає звучанню «внутрішньо активного, нервового характеру» (Задерацька, 1999, с. 42), й у внутрішніх контрастах/імпульсивності музичної мови композитора загалом.

3. Несподіваність/спонтанність фактурних вирішень у кульмінаціях прелюдій та фуг в пошуках унікального тембро-сонору – «барвистого сонорного ефекту без застосування акордової гармонії» (Задерацька, 1999, с. 42) за рахунок регістрового розведення голосів геть украй. Причому таке їх розходження відбувається шляхом коломийковості, тобто заколисуванням, захитуванням, «витанцьовуванням мислення».

4. Яскраві образи-явища, пов'язані з певними типами фактури, темброво-звуковими характеристиками звучання – «своєрідна заставка»/відкриття завіси у вигляді викладу 12-звукової серії в Прелюдії C-dur; «розмикання форми до фуги» в прелюдії Des-dur за рахунок поступового додавання звучності/густоти фактури з прикінцевою неминучою вибуховою кульмінацією/проявом пасіонарності; близькість скориківського письма у фузі D-dur до фугато-токати із іманентним піаністичним штрихом secco у відповідних опусах С. Прокоф'єва й раннього Д. Шостаковича; перехід/сплав поліфонічної фактури в гомофонно-гармонічну у мікроциклі Es-dur; імітація віртуозних концертно-етюдних елементів в мікроциклі E-dur; нарочита естрадність теми фуги F-dur шляхом спорідненості зі сферою популярних масових пісень з їх маркованою маршовістю й мелодикою, яка йде від акорду, а також регтайму – жанру афро-американського музикування, що склався до кінця XIX століття, з його звуками, які з'являються між долями такту (характерне синкопування мелодичної лінії на базі рівного акомпанементу).

Таким чином, множинність як механізм «множення мов»/генерування інформації, тобто цілковита «різноманітність семіотичних засобів усередині тієї чи

іншої культури»/культурного носія (Кислюк та Панков, 2017, с. 38) з характерною неоднорідністю (певних «недомовленостей, натяків, плинних думок, химерних відчуттів», які, сплавляючися між собою, й надають відчуття суперечливості, Бабушка, 2020, с. 105), являється необхідною умовою для будови скориківської семіотичної системи. Попри те, що фактурні об'єкти виступають «напрочуд строкатими» і, на перший погляд, навіть «безладними» – в цьому «хаосі вражень» існує свій скориківський логічний порядок.

Склад фактурних елементів-ознак, що входять в активне культурне поле М. Скорика, неустанно змінюється в різні періоди його життєтворчості (динамізується), потребуючи постійного оновлення кодів в угоду часові. І ще більшим змінам підлягають їх аксіологічна оцінка та ієрархічне місце. Саме через призму семіотизації ці об'єкти представляють собою такі фактори культури, які щось означають, символізують, виступають дороговказами, тобто створюють опори-сенси для інтерпретатора, водночас представляючи лише себе.

Висновок. Отже, концепт поліфактурності на рівні із полістилістикою, виходячи із вузькотехнічного сприйняття в якості певного пласту/елементу музичного матеріалу або естетичного проникнення різнорідних пластів звукової партитури (прийоми «напливу», кадрової фрагментарності, поєднання «закадрових» та «внутрішньо кадрових» частин-фрагментів), чим вміло оперує український мультидіяч М. Скорик, дає можливість в рамках cultural studies осягнути певну тенденцію-логіку семіотизації мотивно-тематичного синтаксису, «музичного ландшафту» як в русі, так і в архітектоніці скориківської музичної форми з акцентом на несподіваність, контрастність, порівнюючи очікування/реальність.

Перспективи подальшого вивчення. Потребує висвітлення незвична конкурентоспроможність М. Скорика, тобто його здатність «виводити себе за межі», самооновлюватися, самопроєктуватися. Зрештою, варто розкрити його творчі зусилля як метод цілеспрямованих соціокультурних змін, як «дух експериментаторства, радикального зламу існуючих засад "технології" творчості» (Кияновська, 2008) в креативному середовищі шістдесятих років XX століття – часу, коли на українському мистецькому обрії зажевріли такі зірки-постаті як композитори Л. Грабовський, В. Сильвестров, Л. Дичко, Є. Станкович; поети Л. Костенко, М. Вінграновський, І. Драч; художники І. Марчук, А. Горська; кінорежисери С. Параджанов, Ю. Іллєнко.

Бібліографічний список

Бабушка, Л.Д., 2020. Семіотичні виміри культури. В: М. О. Тимошенка (ред.). *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії*. Колективна монографія. К. : Видавництво : Букрек, сс. 97–108.

Блажкевич, Г., 1999. Образний зміст фортепіанних концертів. *Мирослав Скорик*: Зб. стат. Львів: Сполом. сс. 28–41.

Борхес, Х.Л., 1992. *Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения*. Первод с исп. СПб.: Северо-Запад, сс. 425–427.

Ващук, О., 1994. Стильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (на прикладі «Речитативи та рондо»). *Українська фортепіанна музика та виконавство*: матеріали III конф. Львів. сс. 71–77.

Волох, О., 2011. М. Скорик – Мойсей української музики. *Молодь і ринок*, 8(79), сс. 133–136.

Задерацька, А., 1999. Прелюдії та фуги. *Мирослав Скорик*: зб. стат. Львів. сс. 41–53.

Задерацький, В., 1999. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика. *Мирослав Скорик*: зб. статей. Львів: Сполом. сс. 5–28.

Івахова, К., 2013а. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження

фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*: зб. наук. праць, 15, Хмельницький ХГПА, сс. 279–285.

Івахова, К., 2013b. *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт)*. В: Л. Кияновська (ред.). Монографія. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006».

Кислюк, К.В. та Панков, Г.Д. (уклад.), 2017. *Культурологія: хрестоматія: навч. посіб. для самост. роботи та сем. занять*. Київ: Кондор-Видавництво.

Кияновська, Л., 1998. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: Сполом.

Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів: Незалежний культурологічний журнал «Ї».

Коменда, О., 2020. *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. Доктор наук. Дисертація. К.: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

Копиця, М., 2013. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Митець і соціум*, 86, К.: НМАУ, сс. 407–418.

Корній, Л. та Сюта, Б., 2011. *Історія української музичної культури*: підручник для студ. вищ. навч. закл. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Муха, А., 2004. *Композитори України та української діаспори.* Довідник. К.: Музична Україна.

Ніколаєва, Л., 2000. *Інструментальні твори Мирослава Скорика в репертуарі піаніста-концертмейстера*: методичні рекомендації. Київ.

Посікіра-Омельчук, Н., 2020. *Трансформація засад живопису в західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття*. Кандидат мистецтвознавства. Автореферат. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

Пясковський, І., 2000. М. Скорик та А. Шенберг. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик*, 10, К.: НМАУ, сс. 35–40.

РівнеРетроРитм, На хвилях нашої пам'яті, 2019. *Тисячолітня таємниця походження Соломії Крушельницької*. [онлайн] Доступно: <http://retrorivne.com.ua/tisjacholitnja-taiemnicja-pohodzhennja-solomii-krushelnickoi/> [Дата звернення 20 січня 2019].

Романко, В., 2000. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик*, 10, К.: НМАУ, сс. 48–53.

Скорик, М., 1931. *Про назву «бойки»*. Самбір. Літопис Бойківщини. Ч. 1. сс. 6–23.

Скорик, М., 2008. *Твори для фортепіано*: навч.-метод. посібник. В: О. Рапіта (ред.-упоряд., вст. слово). Львів: Сполом.

Тарнавський, Л. та Тарнавський, В., 2011. *Родовід Савчинських*. Львів: Апріорі.

Фільц, Б., 1999. Сторінки родинної біографії М. Скорика (факти, історії, легенди). *Мирослав Скорик:* зб. стат. Львів: Сполом, сс. 128–135.

Фрейд, З., 1989. *Введение в психоанализ:* лекции. Москва: Наука.

Циганюк, Л., 2023. *Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука)*. Доктор філософії. Дисертація. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка.

Чинаев, В., 1995. *Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XIX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства)*. Доктор искусствоведения. Автореферат. Московская государственная

консерватория им. П.И. Чайковского.

Шевченко, Ф., Тодійчук, О., Страшко, В. та Панашенко, В. (ред.), 1995. *Реєстр Війська Запорізького 1649 року*. К.: Наукова думка.

Щириця, Ю., 1979. *Мирослав Скорик.* К.: Музична Україна.

Ярема, Г., 2018. *Коли я сказав Крушельницькій, що у неї «фальшивий фортеп'ян», вона зрозуміла, що у мене абсолютний музичний слух*. Щотижнева газета «Високий замок» [онлайн] Доступно: <https://wz.lviv.ua/interview/374164-koly-ia-skazav-krushelnytskii-shcho-u-nei-falshyvyi-fortepian-vona-zrozumila-shcho-u-mene-absoliutnyi-muzychnyi-slukh> [Дата звернення 13 липня 2018].

Eco, U., 1980. *Postille a il nome della rosa*. Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani.

Jaffé, D., 2022. *12 best Ukrainian composers of all time.* BBC music magazine [online] Available at: <https://www.classical-music.com/features/composers/best-ukrainian-composers-of-all-time> [Accessed 18 May 2022].

Kryvosheya, T. and Romanenko, A., 2019. Study of the memoir heritage of V. Pukhalsky in the context of memorial cultural studies methodology. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2, сс. 87–91.

Markiw, V., 2010. *The Life and Solo Piano Works of the Ukrainian Composer Myroslav Skoryk*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Safian, Dz., 2020. *Музикознавець Віктор Москаленко: «Я не просто люблю вигравати, а в мене це виходить*. The Claquers [онлайн] Доступно: <https://theclaquers.com/posts/5653> [Дата звернення 14 грудня 2020].

References

Babushka, L.D., 2020. Semiotychni vymiry kultury. In: M. O. Tymoshenka (ed.). *Filosofiia kultury: osnovni poniattia, napriamy, personalia [Philosophy of culture: basic concepts, trends, personalities]*. Kolektyvna monohrafiia. K.: Vydavnytstvo: Bukrek, pp. 97–108. (in Ukrainian).

Blazhkevych, H., 1999. Obraznyi zmist fortepiannykh kontsertiv [The figurative content of piano concertos]. *Myroslav Skoryk*: Zb. stat. Lviv: Spolom. ss. 28–41. (in Ukrainian).

Borkhes, Kh.L., 1992. *Kollektsyia: Rasskazy; Esse; Stykhotvorenyia [Collection: Stories; Essays; Poems]*. Translated from Spanish. SPb.: Severo-Zapad, pp. 425–427. (in Russian).

Chynaev, V., 1995. *Ispolnitelskie stili v kontekste khudozhestvennoi kultury XVIII–XIX vekov (Na primere fortepyannoho ispolnitelskoho iskusstva) [Performing Styles in the Context of the Artistic Culture of the 18th–19th Centuries (Based on Piano Performance Art)]*. Doctor of Art Studies. Abstract of Dissertation. Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. (in Russian).

Eco, U., 1980. *Postille a il nome della rosa [Notes on The Name of the Rose]*. Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani. (in Italian).

Filts, B., 1999. Storinky rodynnoi biohrafii M. Skoryka (fakty, istorii, lehendy) [Pages of M. Skoryk's family biography (facts, stories, legends)]. *Myroslav Skoryk*: zb. stat. Lviv: Spolom, pp. 128–135. (in Ukrainian).

Freid, Z., 1989. *Vvedenie v psikhoanaliz [Introduction to Psychoanalysis]:* lektsii. Moskva: Nauka. (in Russian).

Jaffé, D., 2022. *12 best Ukrainian composers of all time.* BBC music magazine [online] Available at: <https://www.classical-music.com/features/composers/best-ukrainian-composers-of-all-time> [Accessed 18 May 2022].

Ivakhova, K., 2013a. Istoryko-mystetstvoznavchi ta khudozhno-dydaktychni doslidzhennia fortepiannoi tvorchosti Myroslava Skoryka [Historical, art history, and artistic-didactic

studies of Myroslav Skoryk's piano works]. *Pedahohichnyi dyskurs*: zb. nauk. prats, 15, Khmelnytskyi KhHPA, pp. 279–285. (in Ukrainian).

Ivakhova, K., 2013b. *Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept) [Myroslav Skoryk's piano works (an artistic-didactic concept)]*. In: L. Kyianovska (ed.). Monohrafiia. Kamianets-Podilskyi: PP «Medobory-2006». (in Ukrainian).

Kryvosheya, T. and Romanenko, A., 2019. Study of the memoir heritage of V. Pukhalsky in the context of memorial cultural studies methodology. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, 2, pp. 87–91.

Komenda, O., 2020. *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]*. Doctor of Sciences. Dissertation. K.: National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. (in Ukrainian).

Kopytsia, M., 2013. Myroslav Skoryk i Kyiv epokhy shistdesiatykh [Myroslav Skoryk and Kyiv of the Sixties Era]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Mytets i sotsium*, 86, K.: NMAU, pp. 407–418. (in Ukrainian).

Kornii, L. and Siuta, B., 2011. *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury [History of Ukrainian Musical Culture]*: pidruchnyk dlia stud. vyshch. navch. zakl. K.: NMAU im. P.I. Chaikovskoho. (in Ukrainian).

Kyianovska, L., 1998. *Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy [Myroslav Skoryk: A Creative Portrait of the Composer in the Mirror of the Era]*. Lviv: Spolom. (in Ukrainian).

Kyianovska, L., 2008. *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets [Myroslav Skoryk: The Man and the Artist]*. Lviv: Nezalezhnyi kulturolohichnyi zhurnal «I». (in Ukrainian).

Kysliuk, K.V. and Pankov, H.D. (comp.), 2017. *Kulturolohiia: khrestomatiia: navch. posib. dlia samost. roboty ta sem. zaniat [Culturology: A Reader: A study guide for independent work and seminar classes]*. Kyiv: Kondor-Vydavnytstvo. (in Ukrainian).

Markiw, V., 2010. *The Life and Solo Piano Works of the Ukrainian Composer Myroslav Skoryk*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Mukha, A., 2004. *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora]*. Dovidnyk. K.: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

Nikolaieva, L., 2000. *Instrumentalni tvory Myroslava Skoryka v repertuari pianista-kontsertmeistera [Instrumental Works of Myroslav Skoryk in the Repertoire of the Pianist-Accompanist]*: metodychni rekomendatsii. Kyiv. (in Ukrainian).

Posikira-Omelchuk, N., 2020. *Transformatsiia zasad zhyvopysu v zakhidnoukrainskii fortepiannii muzytsi XX stolittia [Transformation of the Principles of Painting in Western Ukrainian Piano Music of the 20th Century]*. Candidate of Art Studies. Abstract of Dissertation. Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. (in Ukrainian).

Piaskovskyi, I., 2000. M. Skoryk ta A. Shenberh [M. Skoryk and A. Schoenberg]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Myroslav Skoryk*, 10, K.: NMAU, ss. 35–40. (in Ukrainian).

RivneRetroRytm, Na khvyliakh nashoi pamiati, 2019. *Tysiacholitnia taiemnytsia pokhodzhennia Solomii Krushelnytskoi [The thousand-year-old secret of Solomiya Krushelnytska's origin]*. [online] Available at: <http://retrorivne.com.ua/tisjacholitnja-taiemnicja-pohodzhennja-solomii-krushelnickoi/> [Accessed 20 January 2019]. (in Ukrainian).

Romanko, V., 2000. Tvorchist Myroslava Skoryka i dzhaz [Myroslav Skoryk's work and jazz]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Myroslav Skoryk*, 10, K.: NMAU, pp. 48–53. (in Ukrainian).

Safian, Dz., 2020. *Muzykoznavets Viktor Moskalenko: «Ia ne prosto liubliu vyhravaty, a v*

mene tse vykhodyt [Musicologist Viktor Moskalenko: "I don't just love winning, I succeed at it]. The Claquers [online] Available at: <https://theclaquers.com/posts/5653> [Accessed 14 December 2020]. (in Ukrainian).

Shchyrytsia, Yu., 1979. *Myroslav Skoryk.* K.: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

Shevchenko, F., Todiichuk, O., Strashko, V. and Panashenko, V. (ed.), 1995. *Reiestr Viiska Zaporizkoho 1649 roku [Register of the Zaporizhian Army of 1649]*. K.: Naukova dumka. (in Ukrainian).

Skoryk, M., 1931. *Pro nazvu «boiky» [About the name «Boyky»]*. Sambir. Litopys Boikivshchyny. Ch. 1. pp. 6–23. (in Ukrainian).

Skoryk, M., 2008. *Tvory dlia fortepiano [Works for piano]*: navch.-metod. posibnyk. In: O. Rapita (ed.-comp., introd. word). Lviv: Spolom. (in Ukrainian).

Tarnavskyi, L. and Tarnavskyi, V., 2011. *Rodovid Savchynskykh [The Savczynski family tree]*. Lviv: Apriori. (in Ukrainian).

Tsyhaniuk, L., 2023. *Zasady interpretatsii suchasnoi ukrainskoi polifonichnoi muzyky (na prykladi preliudii i fuh M. Skoryka, V. Bibika ta O. Yakovchuka) [Principles of Interpretation of Contemporary Ukrainian Polyphonic Music (Based on the Preludes and Fugues of M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk)]*. Doctor of Philosophy. Dissertation. Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. (in Ukrainian).

Vashchuk, O., 1994. Stylovi osoblyvosti fortepiannykh ansambliv M. Skoryka (na prykladi «Rechytatyvy ta rondo») [Stylistic features of M. Skoryk's piano ensembles (based on "Recitative and Rondo")]. *Ukrainska fortepianna muzyka ta vykonavstvo*: materialy III konf. Lviv. pp. 71–77. (in Ukrainian).

Volokh, O., 2011. M. Skoryk – Moisei ukrainskoi muzyky [M. Skoryk – the Moses of Ukrainian music]. *Molod i rynok*, 8(79), pp. 133–136 (in Ukrainian).

Yarema, H., 2018. *Koly ya skazav Krushelnytskii, shcho u nei «falshyvyi fortepian», vona zrozumila, shcho u mene absoliutnyi muzychnyi slukh [When I told Krushelnytska that she had a "fake piano," she realized that I had an absolute musical ear]*. Shchotyzhneva hazeta «Vysokyi zamok» [online] Available at: <https://wz.lviv.ua/interview/374164-koly-ia-skazav-krushelnytskii-shcho-u-nei-falshyvyi-fortepian-vona-zrozumila-shcho-u-mene-absoliutnyi-muzychnyi-slukh> [Accessed 13 July 2018] (in Ukrainian).

Zaderatska, A., 1999. Preliudii ta fuhy [Preludes and Fugues]. *Myroslav Skoryk*: zb. stat. Lviv. pp. 41–53. (in Ukrainian).

Zaderatskyi, V., 1999. Pro pryrodu ta istorychnu funktsiiu styliu Myroslava Skoryka [On the nature and historical function of Myroslav Skoryk's style]. *Myroslav Skoryk*: zb. statei. Lviv: Spolom. pp. 5–28. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 27.01.2025 р.

A. Romanenko
A. Turchynik

DYNAMIC SEMIOTICS OF POLYTEXTURES IN MYROSLAV SKORYK'S PIANO WORKS

Research topicality. It is highlighted that from the level of «well-known» (intellectual inquiries of society), due to the unique collision of texture types and diverse styles in M. Skoryk's piano music i.e., the author's technique of combining intentionally incompatible elements, he managed to reach the level of the «universal», the absolute.

A similar compositional principle was used by other XXth century masters, such as: Ch. Ives (most notable are composition exercises for his own son: selecting an accompaniment to a melody in a different key, writing polytonal canons and fugues, whole-tone pieces; tuning the piano in quarter tones), A. Berg (collages of folk and J. S. Bach's music in the Violin Concerto «To the Memory of an Angel», 1935), D. Shostakovich, B. A. Zimmerman, L. Berio (in «Sinfonia», 1969), A. Schnittke (in the «Suite in the Old Style» for violin and piano, 1972). The tendency to combine diverse factors is also typical of the life and work of G. Crumb («technical expansion» of music possibilities, «graphic» design of his scores, bringing it to «instrumental theatre»), D. del Tredici (based on serial technique but using tonal structure, even to the manifestation of neo-romanticism) etc.

However, as compared to the life and work of Myroslav Skoryk, none of the composers revealed the creative ability to a new type of universalization, both in the cultural-philosophical and life-creative aspects, so fully as the polyfactoriality, appearing as an aesthetic category.

Research techniques. The research was conducted using a comprehensive approach, implemented through the combination of biographical-cultural and stylistic-performance methods.

Major findings and conclusions. The research shows that successful performance of Myroslav Skoryk's piano works depends not only on whether the interpreter can feel the overall emotional tension inherent in the musical material's meaning, not just situationally reveal the specifics of all the components of psychological boiling or conversely calming (the ability to perceive), but also on the maximum focus on (the ability to incorporate):

- the richness and significance of Skoryk's piano texture and polystylism, which characterize the essence – manner, the strength – delicacy, the complexity –simplicity, the majority – minority, and the specificity of music in general i.e., the sound of his amazing piano creative heritage;

- the combination in one person of Myroslav Skoryk of a composer, musicologist, teacher, participant of multiple concert performances as a conductor and pianist, and editor of forgotten or unfinished works of Ukrainian classics;

- the use in piano creativity of a wide range of genres – the cycles of piano pieces (programmatic – «In the Carpathians»; polyphonic – «Partita No. 5», «Six Preludes and Fugues»; didactic – «From the Children's Album»), miniatures («Blues» etc.), expanded medium forms («Burlesque», «Toccata», «Rondo»), sonata, variations, paraphrases of orchestral music (on themes from G. Puccini's opera «Madam Butterfly» for piano solo, the cycles of piano duets «Three Extravagant Dances», «Three Jazz Pieces»), paraphrases of works by other composers who wrote for piano («Jazz Paraphrases of L. Beethoven's Works» for four hands), piano versions of Skoryk's film music/music for a theatre («Melody» for piano solo, a suite of three pieces based on the dramatic poem by L. Ukrainka «The Stone Host»), three piano concerts with orchestra.

Key words: *polyfactoriality, compositional and stylistic features, semiotization, ways of interpreting musical characteristics, works for piano by Myroslav Skoryk.*

УДК 791.228:791.636:78-047.44(477)(045)
ORCID ID: 0009-0001-0809-9143

В. Ю. Середюк

АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЦІЇ В РАКУРСІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ЄДНОСТІ НА ПРИКЛАДІ СТРІЧКИ «ЯК КОЗАКИ КУЛІШ ВАРИЛИ»

Метою статті є опис і систематизація звукової складової першого епізоду серії «Як козаки…» – «Як козаки куліш варили». Методологія роботи. Для дослідження способів реалізації творчих задумів авторів анімаційної стрічки «Як козаки куліш варили» було застосовано ряд наукових методів. Враховуючи те, що раніше не проводилось подібних аналізів музичної складової в українській анімації, основою дослідження став емпіричний метод, що полягав у слуховому аналізі звукової частини стрічки. Мультидисциплінарна природа жанру анімації потребує застосування комплексного методу, що уможливив цілісність аналізу усіх медіа, що є складовими об'єкту дослідження. Історичний метод дозволив простежити тяглість художніх прийомів від ідей, що їх впровадив в анімацію Волт Дісней. Відповідно, ствердити зв'язок відкриттів Діснея з рішеннями творців анімаційної стрічки «Як козаки куліш варили» дозволив порівняльний метод. Окрім того, в процесі роботи над дослідженням були використані загальнонаукові методи. Наукова новизна. Вперше було запропоновано спосіб аналізу звукової складової в українській анімації. Крім того, вперше проведено такий аналіз, на прикладі анімаційної стрічки «Як козаки куліш варили» режисера Володимира Дахна, композитором якої був Мирослав Скорик. Висновки. Сформовано та апробовано спосіб аналізу аудіовізуальної єдності в українській анімації. Розкрито раніше не досліджувану сферу діяльності українських композиторів – їхню роботу над створенням саундтреків до анімаційних фільмів. Проведено детальний розбір композиторських рішень та прийомів Мирослава Скорика у стрічці «Як козаки куліш варили». Виявлено ряд тенденцій, що сформували популярність серії «Як козаки…».

Ключові слова: *українська анімація, аудіовізуальна єдність, студія «Київнаукфільм», «Як козаки куліш варили», Мирослав Скорик, Володимир Дахно.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-105-113

Актуальність теми дослідження. Спадок творчого об'єднання художньої анімації студії «Київнаукфільм», діяльність якого тривала з 1959 по 1991 роки[4], складає понад триста анімаційних стрічок. Попри популярність цих робіт серед кількох поколінь українців, їхня значна частина обділена увагою науковців. Щобільше, звукова складова цих анімаційний стрічок є досі не дослідженою.

У цій статті пропонується зосередитися на першому епізоді серії мультфільмів «Як козаки…» режисера Володимира Дахна – «Як козаки куліш варили» (1967) (Uacartoons, 2012). Цей цикл анімаційних стрічок є одним з найбільш репрезентативних та популярних прикладів роботи студії. Доказом цього може слугувати те, що інтерес до «Козаків» не вщухає досі та, зокрема, підсилюється залученням цих образів до різних культурних контекстів. Це провокує розглядати серію стрічок про козаків як

[4] У 1991 було переформатовано в Державну українську анімаційну кіностудію «Укранімафільм». У 2019 її було реорганізовано шляхом приєднання до складу Довженко-Центру.

частину широкого культурологічного спектру та узгоджується з ключовою метою цієї науки: «здійснити аналіз цілісних синхронних “зрізів” культури; виявити системи взаємозалежностей між різними її елементами (від повсякденних і масовидних до неповторних і унікальних), типологічні вузли, які стягують континуальний простір культури у відносно замкнені утворення культурно-історичних епох (античність, середньовіччя, бароко тощо)» (Гуменюк та Тишко, 2018). Щоправда, культурно-історична епоха, до якої належить серія «Як козаки…» позначається дифузією: з одного боку – це беззаперечно продукт українського радянського кінематографа, з іншого – образи головних героїв продовжують своє існування в нових культурно-історичних контекстах. Так, після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну, архетипи анімаційних козаків виявились настільки універсальними, що суспільство раз-по-раз віднаходить подібність цих персонажів із різними сучасними українськими діячами, зокрема, створюючи меми з візуальною подібністю до козаків Дениса Шмигаля, Володимира Зеленського та Руслана Стефанчука під час підписання заяви на членство України в Євросоюзі 28 лютого 2022 року; схожістю боксерського поєдинку Олександра Усика та Тайсона Ф’юрі до двобою з епізоду «Як козаки олімпійцями стали»; незліченною кількістю порівнянь матчів української збірної з футболу до епізоду «Як козаки у футбол грали». До продукування цих мемів долучився навіть один з творців оригінальних образів козаків Едуард Кирич, який навесні 2022 року на прохання дітей малював ілюстрації з осучасненими подвигами персонажів Тура, Грая та Ока (Дивіться, митець! Look, that is the artist!, 2023).

Тож, така популярність образів козаків, ключове місце цієї серії в доробку студії та необхідність заповнення лакуни щодо досліджень музики у ній формують **актуальність** статті.

Пілотний епізод серії «Як козаки куліш варили», обраний нами для аналізу, став одночасно і першим досвідом роботи авторів з цією темою, через що значною мірою був експериментальним. У ньому вперше використано ті прийоми, які в наступних епізодах стали регулярними. До того ж, дослідження дозволить детальніше простежити важливий етап творчості українського композитора Мирослава Скорика, адже для нього це був перший досвід створення музики до анімаційного фільму, хоча він вже мав на той момент значний успіх у написанні саундтреку до фільму «Тіні забутих предків» (1965, реж. Сергій Параджанов).

Аналіз досліджень і публікацій. Чи не єдиним вітчизняним дослідженням музики в анімації є магістерська робота Наталії Сасюк «Музична складова у голлівудській анімації першої половини ХХ століття» (Сасюк, 2019). Дещо більше, утім, досі недостатньо праць присвячено проєктам студії «Київнаукфільм». Зокрема, це книги «Мальоване кіно України» та «Мистецтво мультиплікації» Бориса Крижанівського (Крижанівський, 1968; Крижанівський, 1981), «Мистецтво мультиплікації» Олени Шупик (Шупик, 1983), «Українська анімація» Лариси Брюховецької та Анастасії Канівець (Брюховецька та Канівець, 2018). Попри те, що книги, видані до здобуття Україною Незалежності, були своєчасними та актуальними, в них значною мірою наявне радянське ідеологічне забарвлення. Це стимулює критичний підхід щодо таких джерел, необхідності додаткової перевірки аналізованих у них стрічок та актуалізації відносно сучасності.

Метою статті є опис і систематизація звукової складової першого епізоду серії «Як козаки…» – «Як козаки куліш варили».

Виклад основного матеріалу. У статті здійснюється аналіз музичної складової в циклі «Як козаки…», що є першим подібним дослідженням в українському науковому дискурсі. Однак, існує ряд праць українських і зарубіжних авторів, присвячених темам, близьким до нашої. До прикладу, роботи, присвячені діяльності студії Walt Disney

Animation Studios (Finch, 1988). Відомо, що ця студія мала значний вплив інновації у сфері анімації та поєднання звуку і зображення, зокрема, тож увага до неї є небезпідставною. Зрештою, однією з вагомих робіт щодо аудіовізуальної єдності в медіа, особливо в кіно, є книга французького теоретика Мішеля Шіона (Michel Chion) Audio-vision: sound on screen (Chion, 1994). Ключовим в цій праці є міркування про те, що звук та зображення в аудіовізуальних мистецтвах є нерозривними. Ці роботи стали орієнтиром для нашого подальшого дослідження.

У цій статті пропонується емпіричний підхід до аналізу, в якому зробимо оцінку візуального, аудіального факторів та їхньої взаємодії. Таким чином, можемо, зокрема, окреслити актуальні на сьогодні тематичні контексти, що можуть стрічатися у цих анімаційних стрічках. Слід окремо зазначити, що в дослідженні керуємося здебільшого слуховим аналізом, адже на сьогодні музичних партитур до цього епізоду не було знайдено.

Зауважимо, що робота з аналізом звуку в анімації потребує специфічної термінології, яка б дозволила диференціювати особливі засоби та прийоми, використані режисером і композитором. Як відомо, усе звукове наповнення фільмів та анімації можна поділити на чотири категорії: музика, шуми, мовлення і тиша. Просторово ж, музику в кіно та анімації ділять на diegetic (звучить у кадрі) та non-diegetic (звучить поза кадром). На відміну від кінематографа, анімація вирізняється штучністю візуального й аудіального просторів, тож терміни, які застосовуємо до кінематографа набувають дещо інших значень. Оскільки абстрактний простір анімації не має свого природного звучання, творцям мультфільмів доводиться підбирати специфічні звуки для предметів та персонажів на екрані й простору, що їх оточує. Тож, фактично, звукове наповнення анімації завжди є non-diegetic, проте глядач мусить повірити в те, що саме це є справжнім звучанням такого простору, тобто diegetic.

Також особливістю анімації є синхронне озвучення рухів персонажів. Для позначення цього прийому існує термін «мікімаусинг» (mickeymousing), що вперше був використаний в анімаційній стрічці «Пароплавчик Віллі» (Steamboat Willie) 1927 року (автор Волт Дісней), головним персонажем якої є Міккі Маус (Finch, 1988, с. 28). У ній рухи та дії героїв на екрані були синхронно озвучені музичними інструментами та шумами. Таким чином, взаємодія звуку та зображення в анімації набула своєї особливої природи та задала тенденцію, актуальну донині. Тож, зазначений термінологічний апарат узгоджується зі способом аналізу епізоду «Як козаки куліш варили» та цілої серії «Як козаки…». Над дев'ятьма основними епізодами, що виходили протягом двадцяти восьми років (з 1967 по 1995), працювали почергово чотири композитори (М. Скорик, Б. Буєвський, І. Поклад та В. Губа), утім, в усіх епізодах можна прослідкувати подібності підходу до формування звукової доріжки. Найпомітнішою такою особливістю є використання безперервного музичного супроводу, що звучить паралельно подіям на екрані. Тобто кожен епізод ділиться на сцени, а більша частина сцен зі свого боку озвучується суцільними музичними фрагментами. Це задає або підкреслює динаміку подій, рух, настрій, характер персонажів. Таким чином впроваджується і система лейтмотивів. Крім того, присутні елементи, які в різних епізодах застосовуються більшою або меншою мірою, зокрема, згаданий вище міккімаусинг. Відповідно, усі згадані вище деталі безпосередньо впливають і на спосіб аналізу і епізоду «Як козаки куліш варили» зокрема, і цілої серії «Як козаки…». Зауважимо, що М. Скорик був першим із чотирьох композиторів, хто долучився до написання музики до «Козаків» і працював лише над одним епізодом (Островський, 2020).

Для детального аналізу зосередимо увагу на кожному звуковому або музичному елементі епізоду. З метою послідовного та структурованого розбору усіх складових

звертатимемо увагу на чотири пункти: таймкоди певної дії, візуальне, аудіальне та спосіб використання звуків та музики (diegetic music, non-diegetic music, мікімаусинг (музичні інструменти або шуми).

[00:00-00:08] *Візуальне.* Назва фільму російською та панорама середовища головних героїв. *Аудіальне.* Звук фа-дієз, що налаштовує на основну тональність мультфільму – фа-дієз мажор – до якої протягом епізоду відбувається постійне повернення. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[00:08-00:10] *Візуальне.* Прийом close-up – зближення плану співпадає з низхідним ходом у музиці. Бачимо двох головних героїв (Тур та Грай) та трьох коней. *Аудіальне.* Функційна послідовність I-VI-V, різні інструменти дублюються в октаву. Повнота звучання досягається різноманіттям тембрів, попри відсутність додаткових акордових звуків. Флейта, що з'являється на октавних ходах під час close-up, грає трель, а з початком руху героїв стає функційною (відтворює рух диму від багаття, яке роздуває Грай). *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[00:11-00:46] *Візуальне.* Грай розводить багаття, Око несе казан на куліш. *Аудіальне.* Музика, яку ідентифікуємо як твіст або фанк, один з проявів радянського джазу. В певні моменти елементи цієї музики виконують визначені функції звукозображальності: флейта – дим, труби marcato – моменти кресання вогню. Рухлива пульсація додає динаміки картинці та визначає грайливий характер персонажів. Вперше звучить головна тема мультфільму та лейтмотив козаків. Це єдиний вокальний елемент, усі інші – інструментальні. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти) та Diegetic.

[00:50-00:54] *Візуальне.* Грай з горнятка наливає повен казан води. *Аудіальне.* Хаотичне звучання пасажів фортепіано з рухом вниз, що ілюструє потік води в казан. Припиняється раптово та акцентовано. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[00:56-00:57] *Візуальне.* Грай виливає залишок води з горнятка на землю. *Аудіальне.* Хлюпання води. Порівняння хаотичного фортепіано на потоці води та буквальне її хлюпання на останніх краплях загострює комічний ефект. *Спосіб використання* – мікімаусинг (шуми).

[00:59-01:06] *Візуальне.* Око стріляє в небо. *Аудіальне.* Відтворення звуків пострілів ударами по невизначеній поверхні. *Спосіб використання* – мікімаусинг (шуми).

[01:07-01:15] *Візуальне.* Стрілені Оком качки падають в казан. *Аудіальне.* Падіння качок озвучується ксилофоном глісандно вниз, флейтою «кружлянням» вниз, закінчується ударом в барабан на моменті падіння останньої качки у воду та бризках. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[01:16-01:47] *Візуальне.* Козаки дістають люльки та шукають в кишенях тютюн. Це розділено на шість послідовних дій. *Аудіальне.* Мідні духові шість разів поспіль грають звук до-дієз, та розв'язують його, додаючи напруги діям козаків. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[01:48-01:55] *Візуальне.* Козаки дивляться довкола, бачимо панораму з їхньої перспективи та дим в далечині. *Аудіальне.* Ілюстративна музика, шо підкреслює широкий простір перед козаками. Звучать інструменти високого й низького регістрів в октаву, потім розходяться (нижні – на тон вниз, верхні – мала терція вгору) та сходяться знову в октаву. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[01:56-02:00] *Візуальне.* Око метушиться та забирається на язичницький тотем поблизу, аби ліпше роздивитися джерело диму. *Аудіальне.* Імпровізація фортепіано, активна за характером. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[02:01-02:09] *Візуальне.* Око дивиться в далечінь. В хмаринці, притаманній жанру

мальопису, бачимо його припущення: джерелом диму є козак, що курить люльку. *Аудіальне.* Імпровізація фортепіано спиняється на унісоні, чуємо попередню октавну тему, але октавою вище. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[02:10-02:14] *Візуальне.* Око радіє ймовірності знайти тютюн, стрибає на коня та мчить вдалечінь. *Аудіальне.* Звук «alarm» у труби та фортепіано, висхідний свист флейти, дріб барабану. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[02:19-03:02] *Візуальне.* Взяття Ока в полон татарами, Тур та Грай рвуться в погоню та стріляють з пістолів. *Аудіальне.* Рухлива джазова музика, звуки пострілів. *Спосіб використання* – Non-diegetic та мікімаусинг (шуми).

[03:04-04:09] *Візуальне.* Грай та Тур припливають до берега близькосхідного міста. Тур маскується під «татарина», а Грай ховається в кошику з рибою, який Тур намагається пронести разом з іншими носіями риби. *Аудіальне.* Музика, стилізована під орієнтальну, синкопована, яка задає темп подіям на екрані. Моментами дії героїв співпадають з акцентованими стакатними «ударами» флейти і ксилофона. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[04:10-04:30] *Візуальне.* Озброєний «татарин» йде в супроводі вояків вздовж ринку, вони відбирають продукти у торговців. *Аудіальне.* Марш. Основними інструментами є духові (тромбон і туба) та ударні (барабан і тарілка). Головний крокує в кожну долю, кроки його посіпак припадають в один раз на дві долі, що створює візуальний контрапункт. Також їхні рухи не синхронізовані з музикою, що додає відчуття природності. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[04:29-04:35] *Візуальне.* В момент, коли озброєні вояки хочуть забрати в Тура кошик з великою рибиною, де насправді ховається Грай, Тур вихоплює рибину – музика переривається. Головний «татарин» наказує воякам покарати Тура. *Аудіальне.* Тиша. Певною мірою раптова тиша сприймається як шок та оніміння «збирачів данини» від нахабності Тура. Музика з'являється лише в момент коли Тур починає бити «рекетирів». *Спосіб використання* – (?).

[04:35-04:43] *Візуальне.* Поки Тур дає відсіч нападникам, а головний «татарин» зі страху ховається в посудину, схожу на вазу, один з вояків бере рибину з Граєм та несе в палац. *Аудіальне.* Стрімка та рухлива музика, схожа на твіст. Грають мідні духові та ударні. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[04:43-05:00] *Візуальне.* Різка склейка. Бачимо носіїв, які чітко в музику крокують з їжею на плечах до палацу. Один з них – з кошиком, в якому захований Грай. *Аудіальне.* Після різкої склейки грає джазовий мотив з рівними (мов метроном) ударними та крокуючим басом. Цей бас віддалено нагадує головну тему козаків – виконується в таких самих теситурних межах та з подібними рухами вгору-вниз. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[05:01-05:15] *Візуальне.* Знову різка склейка. Один з вояків прибігає до «найголовнішого татарина» та жестами йому повідомляє про перипетію. Головний розмахує мечем та наказує військовим битися. *Аудіальне.* Кларнет та флейта тремоло додають відчуття тривоги. Ударні (хай-хет і малий барабан) трансформуються в металевий звук, що зображає брязкання зброї та обладунків військових. Останнім ударом хай-хету позначається зачинення брами до палацу. *Спосіб використання* – Non-diegetic, мікімаусинг (музичні інструменти, шуми).

[05:16-05:27] *Візуальне.* До «татар», які б'ються з Туром, приходить підмога, але він їх усіх долає. *Аудіальне*. Знову грає тема, яка звучала під час бійки Тура з «татарами». Починається рівно з того моменту, на якому обірвалась раніше. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[05:27-05:56] *Візуальне.* Грай, що досі ховався в кошику з рибиною, чує журкий спів Ока. Око співає тему козаків, сидячи в ямі з кількома іншими козаками. В цей час

із ями вилітають символи нот різних тривалостей та групувань, що буквально зображає спів Ока. Серед цих нот є прості та складніші за групуванням, їх можна сприймати як такі, що використовуються в джазовій музиці. Грай іде на поміч побратимам та нейтралізує охоронця. *Аудіальне*. Око журко в мінорі наспівує тему козаків на склади «ту-ду-ду», до неї приєднується крокуючий контрабас, подібний до того, який звучав у фрагменті [04:43-05:00], що закріплює нашу думку, що ця контрабасова партія є певною варіацією теми козаків. *Спосіб використання* – Diegetic та Non-diegetic.

[05:57-05:58] *Візуальне.* Козаки радіють появі Грая. *Аудіальне.* Радісні вигуки козаків. *Спосіб використання* – мікімаусинг (шуми).

[05:59-06:10] *Візуальне.* Відбувається нісенітниця/жарт – козаки, стаючи одне одному на плечі, вибираються з ями. При тому в один момент той козак, що стояв на дні ями перебирається на гору, тож уся конструкція левітує. Коли вежа з козаків повністю виринає з ями, Грай прибирає зображення ями і усі козаки падають на землю (саме в цей момент звучить глісандо фортепіано вниз). Грай на радощах цілує Ока. *Аудіальне.* Фортепіано та тарілка crash. Спершу фортепіано покроково трелями підіймається вгору, потім «глісандуючи» спускається вниз та спиняється імітуючи падіння. В той же час по тарілці звучить дріб. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[06:14-06:32] *Візуальне.* 1) Козаки навшпиньки рухаються територією фортеці та наштовхуються на будівлю порохового складу, який охороняють двоє вояків; 2) Камера різко переводиться назад на козаків; 3) Грай вказує жестами (пальцем) іншим козакам до нападу на охоронців; 4) Козаки юрбою нападають на охоронців та зв'язують їх. *Аудіальне.* 1) Флейта, кларнет та контрабас рухаються вгору чітко в ритм кроків козаків. В момент, коли Грай помічає охоронців, флейта спиняється та лунає на одному звуці, додаються удари малого барабану; 2) Флейта та кларнет коротким форшлагом приходять у сьому ступінь ладу, що додає відчуття напруги; 3) Удари малого барабану; 4) Хаотичний рух фортепіано та флейти, що спиняється ударом барабану. *Спосіб використання* – Non-diegetic та мікімаусинг (музичні інструменти).

[06:32-06:51] *Візуальне.* Грай дивиться на зв'язаних охоронців та оцінює обстановку, бачить на будівлі табличку з написами, схожими на турецьку чи арабську мову, та, перевернувши табличку, виявляє що насправді напис українською «Обережно, пороховий склад». *Аудіальне.* Тиша. *Спосіб використання* – (?).

[06:51-07:01] *Візуальне.* 1) Грай смикає та відриває дверну ручку; 2) Грай плює на двері, після чого вони відчиняються; 3) Козаки забігають в склад; 4) Відчиняється брама фортеці. *Аудіальне.* 1) Короткий форшлаг зіграний на фортепіано по ля-бемоль мажорному тризвуку вгору, приходить у звук ля-бемоль; 2) Кластер в нижній теситурі фортепіано, на натиснутій правій педалі; 3) Тремоло, а потім глісандо вгору на скрипці; 4) Кварта Cis-Fis (що задає нам тон до наступного музичного фрагменту) та удар литаври. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[07:01-07:14] *Візуальне.* Турки ведуть зв'язаного Тура. *Аудіальне.* Труби в ансамблі з тромбонами грають тему козаків. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[07:12-07:14] *Візуальне.* Око стріляє з пістоля по мотузкам, якими зв'язаний Тур. *Аудіальне.* Удари/шуми, що зображають звуки пострілів. *Спосіб використання* – мікімаусинг (шуми).

[07:16-07:17] *Візуальне.* Тур забігає в пороховий склад, де ховаються козаки. За ним різко зачиняють двері. *Аудіальне.* Струнні глісандують вгору та спиняються на ударі барабану. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[07:19-07:36] *Візуальне.* Спантеличені «татари» намагаються розбити двері порохового складу великою колодою. Раптом козаки відкривають двері й «татари» забігають до складу пробиваючи його стіну «на виліт». *Аудіальне.* Мідні духові та ксилофон грають мелодію, побудовану на малих та збільшених секундах, що нагадує

східну. В певний момент ця мелодія трансформується в звуки, що імітують удари по дверях порохового складу. Ці звуки складаються з дробу тарілки та тремоло мідних духових, які уриваються після ривка форшлагом вгору. Фрагмент завершується звуком, що імітує удар та гуркотіння каміння. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти) та Non-diegetic.

[07:37] *Візуальне.* Двері порохового складу відчиняються повністю. *Аудіальне.* Флейта грає арпеджіо з чотирьох нот вгору, приходячи в першу долю. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[07:40-07:56] *Візуальне.* З дверей порохового складу по черзі викочується три бочки, які щораз далі вибухають, торуючи шлях втечі для козаків. *Аудіальне*. За допомогою мікімаусингу озвучується котіння бочки (вібрато/тремоло низького мідного духового інструмента та удар тарілки) та вибухи (арпеджіо флейти вгору і сфорцандо труб). *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[07:57-08:14] *Візуальне.* 1) З дверей викочується бочка, яка не вибухає, а довго котиться аж до корабля; 2) Коли вона докочується, звідти вистрибують козаки та розгортають паруси корабля; 3) Аудіовізуальна фраза закінчується пострілом корабельних гармат. *Аудіальне.* 1) Фортепіано згори вниз грає імпровізаційні пасажі, зображаючи котіння бочки; 2) За допомогою тремоло фортепіано внизу та кількох яскравих імпровізаційних звуків вгорі зображається розгортання козаками парусів; 3) Одне різке сфорцандо мідних духових та ударних. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[08:15-08:25] *Візуальне.* 1) Оку в голову приходить ідея; 2) Око біжить до однієї з турецьких будівель та забирає там пак тютюну. *Аудіальне.* 1) Один звук соль, зіграний на тромбоні чи тубі, ілюструє раптову ідею Ока. Цей звук соль прямує у звук фа-дієз, з якого починається тема козаків; 2) Флейта і кларнет грають «вертлявий» та рухливий пасаж ілюструючи дріботливий біг Ока. *Спосіб використання* – мікімаусинг (музичні інструменти).

[08:26-08:37] *Візуальне.* 1) Козаки дивляться на тютюн та розбирають кожен собі; 2) Козаки закурюють, а дим від їхніх люльок заповнює екран. *Аудіальне*. 1) Піднесено та мажорно лунає тема козаків; 2) Ансамбль інструментів (ксилофон, фортепіано та духові) грає тему куріння тютюну, подібну до тієї, яку ми чули на [01:48], коли козаки побачили на горизонті дим. Цього разу тема звучить піднесено та переможно. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[08:38-08:52] *Візуальне.* Козаки на кораблі прибувають до кургану, їх зустрічають їхні коні з квітами. *Аудіальне.* Фанфарами звучить розширена версія теми козаків. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

[08:52-09:20] *Візуальне.* Око вистрибує з корабля та споряджається зброєю. Козаки стають довкола чану, де з початку епізоду варився куліш. Грай штрикає ножем качку, але виявляє, що вона досі не зварилась. Це комічний момент, що показує, наскільки швидко козаки впоралися з пригодами. *Аудіальне*. В короткий проміжок часу вкладено велику кількість звукових елементів: мікімаусингом музичних інструментів ілюструються рухи Ока, та штрикання Граєм качки; шумовий мікімаусинг зображає булькання води в казані; короткий фрагмент продовження фанфар теми козаків доповнює зібрання козаків довкола казана. *Спосіб використання* – Non-diegetic, мікімаусинг (музичні інструменти, шуми).

[09:20-09:50] *Візуальне.* Фінальні титри. *Аудіальне.* Весело наспівуючи на склад «по-по-по» та під джазовий свінгуючий акомпанемент звучить тема козаків. *Спосіб використання* – Non-diegetic.

Наукова новизна. Вперше запропоновано новий спосіб аналізу звукової складової в українській анімації і проведено такий аналіз на прикладі анімаційної стрічки «Як козаки куліш варили» режисера Володимира Дахна, композитором якої був Мирослав Скорик.

Висновки. Підбиваючи підсумки, можемо ствердити, що це дослідження розкрило раніше не опрацьовану сферу діяльності українських композиторів – їхню роботу над створенням саундтреків до анімаційних фільмів. Проведений аналіз дозволив детально осмислити засоби музичного оформлення, що їх використав Мирослав Скорик, зокрема, застосування лейтмотивів, міккімаусингу, diagetic та non-diagetic music, що формує аудіовізуальну єдність стрічки «Як козаки куліш варили». Запропонована методологія може бути залучена і до аналізу інших анімаційних фільмів в українському кінематографі, зокрема студії «Київнаукфільм».

Бібліографічний список

Брюховецька, Л.І. та Канівець, А., 2018. *Українська анімація*. Київ: Фенікс.

Гуменюк, Т.К. та Тишко, С.В., 2018. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 1(38), сс. 128–139.

Дивіться, митець! Look, that is the artist!, 2023. *Едуард Кирич – легендарний український художник-аніматор, постановник «Як козаки...» та «Енеїда»*. [Video] Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYYYss7NdFw> [Дата звернення 19 травня 2025].

Крижанівський, Б.М., 1968. *Мальоване кіно України*. Київ.

Крижанівський, Б.М., 1981. *Мистецтво мультиплікації*. Київ: Радянська школа.

Островський, О., 2020. *Мирослав Скорик. Музика, що звучить з дитинства*. The Claquers [онлайн] Доступно: <https://theclaquers.com/posts/3734> [Дата звернення 9 травня 2025].

Сасюк, Н., 2019. *Музична складова у голлівудській анімації першої половини XX століття*. Магістерська робота. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

Шупик, О.Б., 1983. *Мистецтво мультиплікації*. Київ: Наукова думка.

Chion, M., 1994. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.

Finch, C., 1988. *The Art Of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Portland House.

Uacartoons, 2012. *Як козаки куліш варили (1967)*. [Video] Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=OW78Pg5jJHA> [Дата звернення 19 травня 2025].

References

Briukhovetska, L.I. and Kanivets, A., 2018. *Ukrainska animatsiia [Ukrainian animation]*. Kyiv: Feniks. (in Ukrainian).

Chion, M., 1994. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.

Dyvitsia, mytets! Look, that is the artist!, 2023. *Eduard Kyrych – lehendarnyi ukrainskyi khudozhnyk-animator, postanovnyk «Iak kozaky...» ta «Eneida» [Eduard Kyrych is a legendary Ukrainian animator, director of "Like Cossacks..." and "Aeneid"]*. [Video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYYYss7NdFw> [Accessed 19 May 2025].

Finch, C., 1988. *The Art Of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Portland House.

Humeniuk, T. K. and Tyshko, S. V., 2018. Muzychna kulturolohiia v koordynatakh humanitarnoho myslennia (do 20-richchia kafedry teorii ta istorii kultury Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho) [Music Culturology in the Humanitarian Thinking of Coordinates (to 20th Anniversary of the Chair of Theory and History of Culture at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 1(38), pp. 128–

139. (in Ukrainian).

Kryzhanivskyi, B.M., 1968. *Malovane kino Ukrainy [Ukrainian animated films]*. Kyiv. (in Ukrainian).

Kryzhanivskyi, B.M., 1981. *Mystetstvo multyplikatsii [The art of cartooning]*. Kyiv: Radianska shkola. (in Ukrainian).

Ostrovskyi, O., 2020. *Myroslav Skoryk. Muzyka, shcho zvuchyt z dytynstva [Myroslav Skoryk. Music that sounds from childhood]*. The Claquers [online] Available at: <https://theclaquers.com/posts/3734> [Accessed 9 May 2025]. (in Ukrainian).

Sasiuk, N., 2019. *Muzychna skladova u hollivudskii animatsii pershoi polovyny KhKh stolittia [The Musical Component in Hollywood Animation of the First Half of the 20th Century]*. Master's Thesis. National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. (in Ukrainian).

Shupyk, O.B., 1983. *Mystetstvo multyplikatsii [The art of cartooning]*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).

Uacartoons, 2012. *Yak kozaky kulish varyly (1967) [How the Cossacks cooked kulish (1967)]*. [Video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=OW78Pg5jJHA> [Accessed 19 May 2025].

Стаття надійшла до редакції 19.05.2025 р.

V. Serediuk

ANALYSIS OF UKRAINIAN ANIMATION THROUGH THE LENS OF AUDIOVISUAL UNITY: THE CASE OF «HOW COSSACKS COOKED KULISH»

The purpose of the article is to describe and systematize the sound component of the first episode of the series «How Cossacks...» – «How Cossacks Cooked Kulish». Methodology. A few scientific methods were used to study the ways of realizing the creative ideas of the authors of the animated film «How Cossacks Cooked Kulish». Given that no similar analyses of the musical component in Ukrainian animation have been conducted before, the study was based on an empirical method, which consisted of an auditory analysis of the film's soundtrack. The multidisciplinary nature of the animation genre requires the use of a comprehensive method, which made it possible to analyze all the media that are part of the research object in a holistic way. The historical method made it possible to trace the continuity of artistic techniques from the ideas introduced by Walt Disney. Accordingly, the comparative method allowed us to establish the connection between Disney's discoveries and the decisions of the creators of the animated film «How Cossacks Cooked Kulish». In addition, general scientific methods were used during the research. Scientific novelty. For the first time, a method of analyzing the sound component in Ukrainian animation was proposed. In addition, for the first time, such an analysis was carried out on the example of the animated film «How Cossacks Cooked Kulish» directed by Volodymyr Dakhno and composed by Myroslav Skoryk. Conclusions. A method of analyzing audiovisual unity in Ukrainian animation has been developed and tested. A previously unexplored area of activity of Ukrainian composers – their work on creating soundtracks for animated films – is revealed. A detailed analysis of Myroslav Skoryk's compositional decisions and techniques in the film How the Cossacks Cooked Kulesh is made. A few trends that have shaped the popularity of the series «How Cossacks...» are identified.

Key words: *Ukrainian animation, audiovisual unity, Kyivnaukfilm studio, How Cossacks Cooked Kulish, Myroslav Skoryk, Volodymyr Dakhno.*

УДК 316.77:792(477.64)"2022/2025"
ORCID.ORG/0000-0003-2605-5934

О.О. Хроненко

НАРАТИВИ ОКУПАНТІВ ПРО ТЕАТРАЛЬНУ СПРАВУ МАРІУПОЛЯ

У статті висвітлені основні наративи окупантів про театральну справу Маріуполя. Наголошено, що одним з головних міфів сучасності про театральне мистецтво, які поширювали окупанти стала теза, що Маріупольський драмтеатр України був зруйнований українськими військовими. Розвінчано, ще один фейк – на території Маріуполя найбільшим попитом користувалися виступи російськомовних митців. Зазначено, що окупанти таож поширюють фейк, що напередодні повномасштабного вторгнення рф у театрі Маріуполя підтримували лише російську культуру та неохоче грали в україномовних виставах, які не користувалися популярністю серед маріупольських театралів. Втім у драматичному театрі Маріуполя працювали театральні митці, які раділи можливості ставити україномовні вистави, що користувалися неабияким успіхом серед маріупольських глядачів.

Підкреслено, що за допомогою своїх фейків і наративів пропагандисти рф намагаються створити вигадану історію про театральну культуру Маріуполя, в якій росія виступає як "визволитель", та головний просвітитель, а Україна – як "агресор", який змушував вивчати та популяризувати свою культуру. Це дозволяє рф легітимізувати свою присутність на окупованих територіях і намагатися побудувати нову історію, в якій вона стає не просто "силою миру", а "героєм", що відновлює "справедливість". Зауважено, що всі ці фейки і вигадані наративи не можуть стерти справжню історію театральної культури Маріуполя.

Ключові слова: *наративи, фейки, дезінформація, Маріуполь, театр, пропаганда, Україна, культура, маніпуляція.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-114-122

Постановка проблеми. Поява технологій у масовій комунікації створює нові виклики для України та світу загалом. Найскладніше і одне з найбільш неоднозначних явищ сучасності залишається дезінформація. Сучасне інформаційне поле знаходиться під загрозою через шахрайські дії російської пропаганди. Запобігти загрозі досить складно, оскільки технології спотворення інформації постійно змінюються. Фейки і наративи рф є не лише спробою переписати історію, але й постійним маніпулюванням громадською свідомістю, створенням нових «героїв», яких зручно використовувати для політичних цілей правителя рф Путіна, що роками прагне відновити СРСР і називає окуповані українські землі «історичними територіями». Наративи про театральну справу Маріуполя, які поширюють окупанти, є складовою російської агресії. Їх розвінчання допоможе встановити не тільки історичну правду, а й протистояти подальшому поширенню дезінформації в Україні та світі.

Мета статті – висвітлити основні наративи російських окупантів про театральну справу Маріуполя.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наративи окупантів неодноразово ставали об'єктом наукових розвідок українських та зарубіжних дослідників здебільшого в контексті аналізу проблематики інформаційної війни. У розвідках таких науковців, як А. Тараненко (Тараненко, 2023), М. Яблонський, І. Крупеня, О. Азімова,

Р. Зінчук, В. Бушинського (Бушинський, 2024) розкрито основні підходи в порушенні інформаційної гігієни сучасних медіа, політики міфотворчості рф та розпізнаванні дезінформації, маніпулятивних вкидів в українському медіапросторі.

Виклад основного матеріалу. Одним з головних наративів сучасності про театральне мистецтво, які поширювали окупанти стала теза, що Маріупольський драмтеатр України був зруйнований українськими військовими. Втім всім добре відомо, що театр Маріуполя використовувався як бомбосховище, саме тому на тротуарі на вулиці великими білими літерами російською мовою було написано «Діти». Росія розбомбила та знищила будівлю 16 березня 2022 року, вбивши більше 500 осіб.

Associated Press розслідувало вибух і відтворило події того дня зі свідчень 23-х людей, які вижили того дня.

«Серед усіх жахів, які розгортаються на війні в Україні, російське бомбардування Донецького академічного обласного драматичного театру в Маріуполі 16-го березня виділяється як один із найбільш смертоносних нападів на мирне населення. Розслідування Associated Press знайшло докази того, що напад насправді був значно смертоноснішим, ніж вважалось, було вбито близько 600 людей усередині та поза будівлею», – повідомило AP у травні 2022 року.

AP також спростувала тодішні заяви росії про те, що військовослужбовці українського батальйону «Азов» підірвали заміноване ними укриття. «Ніхто не сумнівався в тому, що театр був знищений російською повітряною атакою, націленою на цивільну ціль з дітьми», – повідомляє AP. Слід враховувати і багаточисельні свідчення маріупольців, які бачили літаки, що скидали бомби на драмтеатр. Організація з безпеки та співробітництва в Європі (ОБСЄ), правозахисні організації Human Rights Watch та Amnesty International кваліфікували напад як воєнний злочин.

ОБСЄ у квітні 2022 року повідомило, що в день російського удару у Маріупольському театрі перебували, ховаючись від атак, до 1300 людей. За даними ОБСЄ, щонайменше 300 загинуло під час вибуху, близько 150 змогли втекти. ОБСЄ кваліфікувала атаку як ймовірний воєнний злочин і порушення міжнародного гуманітарного права.

Human Rights Watch перевірила відеозаписи, на яких показано охоплений димом і полум'ям театр Маріуполя після російського удару, і заявила, що напад на цивільні споруди, як у цьому випадку, може бути воєнним злочином, згідно з міжнародним правом.

Розслідування Amnesty International, опубліковане в червні 2022 року, дійшло висновку, що російські війська скоїли «явний воєнний злочин», навмисне обстрілявши Маріупольський театр 16 березня, попри те, що знали, що там ховаються цивільні (Мартинюк, 2024).

У доповіді детально описується, як дві 500-кілограмові бомби, скинуті російськими винищувачами, влучили в будівлю і вбили сотні людей. Команда кризового реагування Amnesty опитала тих, хто вижив, проаналізувала цифрові докази та використала математичну модель, щоб підтвердити вибухову вагу бомб.

Розслідування відкинуло альтернативні пояснення, визначивши найбільш вірогідним сценарієм є навмисний авіаудар по цивільній цілі.

Після взяття Маріуполя у травні 2022 року російські війська приховано вилучили тіла загиблих і вивезли їх у невідомому напрямку. До того ж, Москва не дозволила провести жодне незалежне міжнародне розслідування на місці зруйнованого театру.

З радянських часів роспропаганда поширювала наратив, що на території Маріуполя не хотіли грати в україномовних виставах, адже на Сході України загалом не любили нічого українського. Втім це не відповідає дійсності, адже у першій маріупольській трупі, яку у 1878 році заснував Василь Шаповалов, грали, як російською так і українською мовами. Не всім відомо, що В. Шаповалову належить заслуга першовідкривача таланту видатної української акторки Любові Ліницької, котра грала в російських та українських виставах, але перевагу надавала останнім. Найбільший успіх вона мала у п'єсах: «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Невільник», «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці».

Цікаво, що у Маріуполі великим попитом користувалися вистави великих майстрів української сцени М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Садовської-Барілотті, які дали можливість містянам ознайомитися з національною театральною драматургією. Найбільшу популярність мали вистави «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Сватання на Гончарівці», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Наймичка» (Демідко, 2017, с. 14). Крім цього, директор Маріупольського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, який працював у роки нацистської окупації, Андрій (Ирій) Авраменко, пройшов велику школу акторської та режисерської роботи, зокрема в колективі, очолюваному Лесем Курбасом. Він вступив до ОУН та організував товариство "Просвіта", прищеплював любов до української мови, організував вечори пам'яті Тарасу Шевченку, оформив приміщення театру жовто-блакитними прапорами та тризубом.

Ще один фейк – на території Маріуполя найбільшим попитом користувалися виступи російськомовних митців. Це також не відповідає дійсності, адже з кінця XIX століття найбільшою популярністю в Маріуполі користувалися вистави визначних майстрів української сцени, серед яких Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Панас Саксаганський та Марія Садовська-Барілотті. Саме ці діячі посприяли ознайомленню маріупольців з національною театральною драматургією.

Особливо полюбили маріупольці Марка Кропивницького, який до речі, народився саме 10 травня 184 роки назад. На кожен приїзд Марка Лукича з нетерпінням чекав весь Маріуполь.

У Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України навіть зберігається годинник із лаконічним написом: «Кропивницькому від маріупольців 29.09.1889 р.» (Демідко, 2017, с. 19).

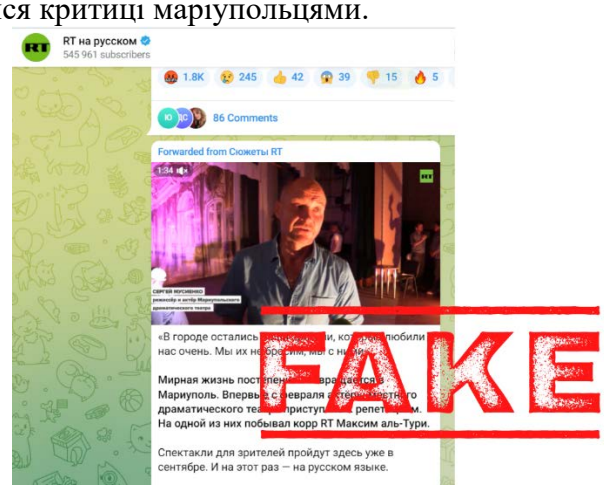
Влітку 1908 р. М. Кропивницький знову приїхав в Маріуполь. У міській газеті «Маріупольське життя» повідомлялося, він виступить у ролі Виборного («Наталка Полтавка»), Карася («Запорожець за Дунаєм»), а у виставі «Доки сонце зійде – роса очі виїсть» зіграє одразу дві ролі – колишнього селянина-кріпака Максима Хвортуни й поміщика Воронова. Вистави проходили у приміщенні театру братів Яковенків і всі квитки були негайно розпродані.

Неперевершений майстер сцени цілковито виправдав очікування публіки, яка постійно щиро винагороджувала гру М. Кропивницького бурхливими оплесками, що переходили в овації. Вистави відбувалися при переповнених залах. Через репертуар «батько української сцени» показував глядачеві реалістичну правду дійсності, розкривав соціальні вади і протиріччя тогочасного життя, чим завоював у Маріуполі безліч прихильників.

Не минуло й двох років після цієї визначної події в культурному житті міста, як у Маріуполь прийшла звістка про смерть корифея української сцени. У той час у місті працювала трупа Т. Левченка та А. Матусина. Вона організувала в театрі братів Яковенків «Вечір пам'яті М. Кропивницького». По закінченню програми була показана вистава за п'єсою М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» (Демідко, 2021, с. 59).

Також окупанти поширюють фейк, що напередодні повномасштабного вторгнення рф у театрі Маріуполя підтримували лише російську культуру та неохоче грали в україномовних виставах, які не користувалися популярністю серед маріупольських театралів. Та насправді у драматичному театрі Маріуполя працювали театральні митці, які раділи можливості ставити україномовні вистави, що користувалися неабияким успіхом серед маріупольських глядачів.

У своїх інтерв'ю окупанти підкреслюють, що в Маріуполі до повномасштабної війни трупа не хотіла грати в україномовних виставах, які, за їхніми словами, не збирали зали і піддавалися критиці маріупольцями.



Та насправді перед повномасштабним вторгненням рф в Україну Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) не переставав приємно дивувати талановитими виставами, які йшли українською мовою. Адже маріупольський театр вже давно мав своє творче обличчя, він особливо ретельно ставився до підбору репертуару, інколи й незвичайного, але притаманного саме йому, його смакам, творчим можливостям і пориванням.

85% репертуару ставилося українською мовою *(«Слава героям», «Біла ворона», «Майдан інферно», «Сойчине крило», «Коза-дереза», «Незгідний та нескорений», «DurDom», «Гайдамаки», «Мокошева колисанка», «Маруся», «Мир вашому дому», «Фріда», «Віра», «Різдвяна Коляда», «Кохання дона Перлімпліна»* тощо) (Хроненко, 2025, 39).

Дійсно в театрі були ті режисери, актори і працівники, які не хотіли брати участь в популяризації української мови та культури. Саме тому з початком повномасштабної війни вони чекали на своїх «визволителів». Втім мова піде про тих **театральних митців, які робили все можливе для створення якісних та унікальних вистав українською мовою.** Завдяки їм Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) отримав визнання далеко за межами рідного міста.

Так, 22 травня 2016 року відбулася прем'єра п'єси українського драматурга Павла Ар'є «Слава героям» (режисер Анатолій Левченко), яка мала неймовірний успіх і справила істинний фурор. Саме тоді вперше трупа театру заговорила українською.

Вистава «Слава Героям» вразила і глядачів традиційного театрального фестивалю «Вересневі самоцвіти» в м. Кропивницькому у стінах Кіровоградського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Л.

Кропивницького. Була відзначена робота режисера-постановника Анатолія Левченка. На думку критиків, постановка була здійснена на найвищому мистецькому рівні. Зала щиро реагувала на мелодійну мову, неперевершену гру акторів, пристрасне й ідейно виразне танго-рефрен, цікаві музичні, відео-візуальні та світлові рішення (Хроненко, 2025, 40).

Важливо відзначити і блискучий акторський склад театру, завдяки якому вистав українською мовою ставало більше. Так, заслуженому артисту України **Анатолію Шевченку** часто діставалися костюмовані ролі, але крізь костюми і грим глядачі все одно відразу ж впізнавали артиста Шевченка – по його «фірмовій» говірці, по виразній міміці і талановитій грі. Улюбленими для маріупольців стали ролі Остапа Ількoвича Шемеля в «Слава Героям» та Автора в «Енеїді».

Єдина народна артистка України в Маріуполі, лауреат премії ім. Заньковецької, **Світлана Іванівна Отченашенко**, яка була родом із села Ісківці Полтавської області, стала авторкою унікальної літературно-музичної композиції «Мати». Вона дібрала майже всі музичні композиції до тексту. Всього за декілька репетицій з Маріупольським муніципальним камерним оркестром «Ренесанс» на чолі з заслуженим діячем мистецтв України Василем Крячком творчий задум втілився в геніальний моноспектакль. Вистава з великим успіхом пройшла на маріупольських сценах. Життя Світлани Отченашенко обірвалося 7 квітня 2022-го під час повномасштабного російського наступу у Маріуполі.

Гармонійне подружжя **Ігор Китриш** та **Олена Біла** не втомлювалися дивувати глядача в україномовних виставах своїм дуетом талантів. Вони були добре відомі багатьом маріупольцям, а завзятим театралам – тим більше. Ними зіграна чудова гама різнопланових ролей – смішних і сумних, ліричних і драматичних, ролей першого плану та епізодично-важливих.

Театральна книга відгуків Маріуполя зберігала безліч захоплених вражень і щирих оцінок про гру заслуженого артиста України **Андрія Луценка**, який запам’ятався і як режисер-постановник. Зокрема, він поставив виставу «Шлях додому». Автор п’єси – Ігор Тур. Це унікальний спільний проєкт Національної поліції Донеччини та Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь). Вистава присвячена українцям, які з різних обставин залишились жити в окупованому Донецьку. Спектакль про те, як зробити свій вибір і як прийти до свого дому. Режисер наголошує, що «наш дім – це Україна, в нашому домі зараз йде війна. Є люди, які виявилися зрадниками, але є й ті, хто чекає на звільнення...». Саме про цих людей з діаметрально різним світоглядом і про їхній вибір – ця вистава. Після початку повномасштабного вторгнення Андрій Луценко майже три роки захищав Батьківщину в лавах ЗСУ.

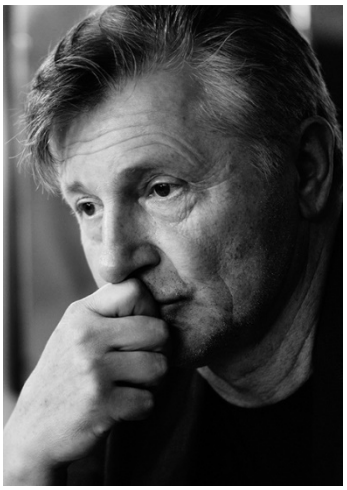
Завдяки яскравим творчим індивідуальностям, глибокому й відточеному професіоналізму **Віри Шевцової, Дар’ї Іванової, Сергія Забогонського, Ольги Самойлової, Ганни Пащук, Вадима Єрмішина, Вікторії Агофонової, Ярослава**

Прикопа, Анастасії Мусатенко, Анни Німайєр, Дмитра Нестеренка, Надії Лаврененко, Євгена Кравця на сцені панувала атмосфера єдності сцени і глядацького загалу.

Авторитет режисера завойовується не проголошеними гаслами, а творчою працею. Своїми виставами, які одразу ж ставали улюбленими приємно вражали режисери-постановники **Анатолій Левченко та Євдокія Тіхонова.** Найвизначніші їхні постановки мають насичену творчу енергію, авторську режисуру та чітке визначення художнього потенціалу. Одним з найбільш знакових спектаклів Анатолія Левченка став «MAIDAN INFERNO» (2020 рік), присвячений подіям української Революції Гідності. Сценографія Левченка вражала своєю вишуканістю в фарбах, формах, грою світла і миттєвою трансформацією декорацій.

«Сойчине крило» за Іваном Франком на малій сцені – постановка молодої режисерки харківської школи **Євдокії Тіхонової** – завоювала серця як юної, так і зрілої глядацької публіки маріупольців.

У театрі можна було побачити і казки українською мовою. Зокрема, це космічна казка «Прибульчик», яку поставила також режисерка-постановниця Євдокія Тіхонова. Історія про міжгалактичну дружбу сподобалася і акторам, які з інтересом та ентузіазмом віднеслися до нової вистави.



До речі, не всім відомо, що народний артист України **Станіслав Боклан** у Донецькому обласному російському драматичному театрі (м. Маріуполь) працював 10 років (з 1984 р.). За роки роботи виявив себе актором широкого діапазону з неосяжними творчими здібностями. Глядачі і фахівці відзначали його яскраві сценічні дані, своєрідну пластику, емоційність, вірне відчуття жанру. Особливо яскравою вийшла робота актора над роллю Венсана у музичній шоу-комедії «Чао!», яку художня рада маріупольського театру визнала найкращою чоловічою роллю театрального сезону. Сьогодні Станіслав Володимирович Боклан відомий як видатний український актор театру та кіно (Хроненко, 2025, 43).

Високий рівень вистав театру був відзначений і столичними критиками. Зокрема, у 2021 році Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) взяв участь у фестивалі «Театральна брама», де за свою виставу «Маруся» за Ліною Костенко, режисерки-постановниці, заслуженої артистки України **Людмили Колосович** отримав найвищу нагороду – гран-прі. А актриса **Віра Шевцова** за роль Марусі Чурай була відзначена в номінації «За високохудожнє створення образу».

Також журі відзначили й іншу роботу Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь) рок-оперу «Біла Ворона», якою фестиваль будо відкрито. Насправді багато маріупольців вболівали саме за цей спектакль, адже він давно для багатьох містян став найулюбленішим. Втім, і цю виставу не залишили без номінацій. Так актриса маріупольського театру **Дар'я Недавня** за талановите виконання ролі Жанни д'Арк отримала перемогу в номінації «За високохудожнє виконання ролі».

Саме рок-опера «Біла ворона» вважалася однією з найулюбленіших вистав для всіх маріупольців, адже зали завжди під час її показів були переповнені.

До повномасштабного вторгнення рф в Україну театр готував виставу «Кіт у чоботях» українською мовою. Також у новому сезоні в 2022 році прем'єрними мали б стати такі унікальні спектаклі, як «Ромео і Джульєтта» і «Мина Мазайло» та мюзикли «Весілля в Малинівці» і «Моя чарівна леді». Всі вистави планувалося ставити українською. Перелічені вище режисери та актори не залишилися працювати на окупантів. Їм вдалося виїхати з окупованого Маріуполя і зараз вони працюють в українських чи європейських театрах, адже їх ніколи ніхто не примушував грати в українських виставах в Маріуполі, вони це робили щиро і раділи можливості бути дотичними до театрального мистецтва вільної і незалежної України. Водночас маріупольці з теплом згадують вистави у своєму рідному місті державною мовою, які зберігають в своєму серці та досі вважають найулюбленішими (Хроненко, 2025, 44).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, за допомогою своїх фейків і наративів пропагандисти рф намагаються створити вигадану історію про театральну культуру Маріуполя, в якій росія виступає як "визволитель", та головний просвітитель, а Україна – як "агресор", який змушував вивчати та популяризувати свою культуру. Це дозволяє рф легітимізувати свою присутність на окупованих територіях і намагатися побудувати нову історію, в якій вона стає не просто "силою миру", а "героєм", що відновлює "справедливість". Утім всі ці фейки і вигадані наративи не можуть стерти справжню історію театральної культури Маріуполя. Завдяки справжнім героям України – тим, хто бореться за свободу і

незалежність своєї країни й продовжують це робити – вдасться відновлювати історичну правду та викривати нові фейки і наративи.

Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення важливості розвінчання наративів про театральну справу Маріуполя.

Бібліографічний список

Бушинський, В., 2014. Російська імперська ідеологія: політика міфотворчості. *Наукові записки*, [онлайн] 4(78). ІПіЕД ім. І.Ф. Кураса НАН України. сс. 296–296. Доступно: <https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bushanskyi_rosiiska.pdf> [Дата звернення 20 травня 2025].

Демідко, О.О, 2017. *Ілюстрована історія театральної культури Маріуполя*: монографія. Київ: КИТ. [Дата звернення 22 травня 2025].

Демідко, О.О., 2021. *Театральне життя Північного Приазов'я (середина XIX–XX ст.)*: монографія. Київ: Ліра-К. [Дата звернення 21 травня 2025].

Мартинюк, Л., 2024. *Росія звинувачує Україну у знищенні драмтеатру в Маріуполі – розвінчання фейку*. Голос Америки [онлайн] Доступно: <https://www.holosameryky.com/a/moscow-blames-ukraine-for-damage-to-mariupol-theater-russia-bombed/7837893.html> [Дата звернення 21 травня 2025].

Тараненко, А., 2023. Актуальність критичного дискурс-аналізу для дослідження дезінформації. *Політологічний вісник*, 90. DOI: 10.17721/2415-881x.2023.90.175-185 [Дата звернення 22 травня 2025].

Хроненко, О., 2025. *Маріупольський факт/фейк*: науково-популярне видання. К.: ТОВ «Видавничий дім «Право». [Дата звернення 21 травня 2025].

References

Bushynskyi, V., 2014. Rosiiska imperska ideolohiia: polityka mifotvorchosti [Russian Imperial Ideology: The Politics of Mythmaking]. *Naukovi zapysky*, [online] 4(78). IPiED im. I.F. Kurasa NAN Ukrainy. pp. 296–296. Available at: <https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bushanskyi_rosiiska.pdf> [Accessed 20 May 2025]. (in Ukrainian).

Demidko, O.O, 2017. *Iliustrovana istoriia teatralnoi kultury Mariupolia [Illustrated history of theatrical culture of Mariupol]*: monohrafiia. Kyiv: KYT. [Accessed 22 May 2025]. (in Ukrainian).

Demidko, O.O., 2021. *Teatralne zhyttia Pivnichnoho Pryazovia (seredyna XIX–XX st.) [Theatrical explosions of the Pivnichnogo Pryazovy (mid-19th–20th centuries)]*: monohrafiia. Kyiv: Lira-K. [Accessed 21 May 2025]. (in Ukrainian).

Khronenko, O., 2025. *Mariupolskyi fakt/feik [Mariupol fact/fake]*: naukovo-populiarne vydannia. K.: TOV «Vydavnychyi dim «Pravo». [Accessed 21 May 2025]. (in Ukrainian).

Martyniuk, L., 2024. *Rosiia zvynuvachuie Ukrainu u znyshchenni dramteatru v Mariupoli – rozvinchannia feiku [Russia accuses Ukraine of destroying the drama theater in Mariupol – debunking the fake]*. Holos Ameryky [online] Available at: <https://www.holosameryky.com/a/moscow-blames-ukraine-for-damage-to-mariupol-theater-russia-bombed/7837893.html> [Accessed: 21 May 2025]. (in Ukrainian).

Taranenko, A., 2023. Aktualnist krytychnoho dyskurs-analizu dlia doslidzhennia dezinformatsii [The relevance of critical discourse analysis for disinformation research]. *Politolohichnyi visnyk*, 90. DOI: 10.17721/2415-881x.2023.90.175-185 [Accessed 22 May 2025]. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 28.05.2025.

O.Khronenko

OCCUPIERS' NARRATIVES ON THE MARIUPOL THEATER CASE

The article highlights the main narratives of the occupiers about the theater business in Mariupol. It is emphasized that one of the main myths of modern times about theater art, spread by the occupiers, was the thesis that the Mariupol Drama Theater of Ukraine was destroyed by the Ukrainian military. Another fake has been debunked - performances by Russian-speaking artists were most popular in Mariupol. It is noted that the occupiers are also spreading the fake that on the eve of the full-scale Russian invasion, the Mariupol theater supported only Russian culture and reluctantly performed in Ukrainian-language performances that were not popular among Mariupol theatergoers. However, the Mariupol Drama Theater was staffed by theater artists who were happy to have the opportunity to stage Ukrainian-language performances, which were extremely popular among Mariupol audiences.

It is emphasized that with the help of their fakes and narratives, Russian propagandists are trying to create a fictional story about the theatrical culture of Mariupol, in which Russia acts as the "liberator" and the main educator, and Ukraine as the "aggressor" who forced to study and popularize its culture.

This allows the Russian Federation to legitimize its presence in the occupied territories and try to build a new history in which it becomes not just a "force for peace" but a "hero" restoring "justice." It is noted that all these fakes and fabricated narratives cannot erase the true history of Mariupol's theatrical culture.

Key words: *narratives, fakes, disinformation, Mariupol, theater, propaganda, Ukraine, culture, manipulation.*

УДК 130.2
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8679-9228
ORCID https://orcid.org/0000-0001-7388-9216

О.М. Шаталович,
І.В. Шаталович

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ВЧЕННЯХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

Стаття присвячена розгляду теоретико-методологічних основ концетуалізації візуальної культури, які було запропоновано у культурологічних вченнях першої половини XX ст. Зазначено, що дане питання залишається актуальним і недостатньо вивченим попри велику кількість досліджень, присвячених візуальній культурі. З'ясовано, що поряд із традиційно згадуваними у аналітичних оглядах Р. Бартом, В. Беньяміном, М. Фуко, Ж. Лаканом, доробок яких впливає на формування теоретико-методологічних основ для досліджень з визуальної культури, доцільно звернути увагу на вчення засновника «гамбурзької школи» А. Варбурга та його послідовників (зокрема, Е. Панофського), які розробили два основних підходи: метод історії образів та іконологічний метод, що виявили свій евристичний потенціал для концептуалізації поля візуальних штудій наприкінці XX століття..

Ключові слова: *теорія культури, візуальні дослідження, Варбруг, Панофський, метод історії образів, іконологічний метод, основи наукових досліджень.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-123-132

Постановка проблеми. Сучасні дослідники під час розгляду питання щодо візуальної культури, здебільшого пов'язують її концептуалізацію із другою половиною XX століття. Наприклад, як зазначає М. Диковицька, візуальна культура сформувалася наприкінці 1980-х років на перетині історії мистецтва, антропології, кінотеорії, лінгвістики, компаративістики та культуральних студій у руслі постструктуралістських підходів (Dikovitskaya, 2012, p. 68). Розглядаючи академічне поле візуальної культури, дослідниця пов'язує початок його концептуалізації із запровадженням в університетах Рочестеру, Чикаго, Каліфорнійському в Ірвіні та Нью-Йоркському в Стоні Брук навчальних програм з візуальної культури (Dikovitskaya, 2005). Або як узагальнює С. Бак-Морсс (у відповіді на відому «анкету про візуальну культуру»): до середини 1990-х років склався стабільний корпус авторів (Р. Барт, В. Беньямін, М. Фуко, Ж. Лакан) і теоретичних понять («відтворюваність образу», «суспільство спектаклю», «уявний Інший», «режими візуальності», «симулякр», «фетиш», «(чоловічий) погляд», «механічне око»), які стали методологічною основою цього підходу (Alpers et al., 1996, p. 29). Проте більш ранні (зокрема першої половини XX століття) теоретико-методологічні основи формування напряму візуальної культури є здебільшого мало дослідженими, особливо у вітчизняній науковій літературі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри велику кількість досліджень, присвячених візуальній культурі, актуальним залишається питання, яке було ще у 1996 році поставлено укладачами «Анкети про візуальну культуру» журналу «October»: чи не охоплює візуальна культура той самий широкий спектр практик, які надихали перших істориків мистецтва (таких, як Алоїз Ріґль і Абі Варбург) і чи не стане

повернення до їхніх інтелектуальних горизонтів критично важливим для оновлення дисциплін, пов'язаних з історією окремих медіа: мистецтва, архітектури, кіно? (Alpers et al., 1996, p. 25). Так, вітчизняна дослідниця О. Маланчук-Рибак лише поверхнево торкається доробку В. Беньяміна та А. Варбурга, які на її думку взяли за мету подати історію у вигляді історії образів, але не досягли наукової повноти дослідження (Маланчук-Рибак, 2013). Сучасна дослідниця В. Соломатова, аналізуючи теоретико-методологічні засади вивчення візуальної культури, стверджує, що актуальними для розгляду залишаються більш ранні праці В. Бен'яміна, які «присвячені проблемі серійності в культурі» (Соломатова, 2018, с. 18), а також характеризує В. Бен'яміна, як конструктивіста, розуміючи, під конструюванням «візуальної реальності» створення певної селекції образів, що «призводить до виникнення сингулярності, тобто атомарності особливої, одиничної візуальної агенції» (Соломатова, 2017, с. 192).

Отже, зазначимо, що сучасні науковці, хоча і акцентують увагу на важливості дослідження більш ранніх основ візуальної культури, але дане питання все ще залишається малодослідженою лакуною. Погоджуючись із думкою дослідниці простору української культурології, Ю. Сабадаш, що «дослідження «поворотів» – зокрема візуального – не є завершеним процесом, а залишатиметься актуальним складником теоретичного поля сучасної української культурології» (Сабадаш, 2025, с. 96), поставимо за **мету** даної статті розглянути теоретико-методологічні основи концетуалізації візуальної культури, які було запропоновано у культурологічних вченнях першої половини XX ст.

Виклад основного матеріалу. Із двох напрямів, згаданих у «October» (Alpers et al., 1996, p. 25), першочерговим для розгляду видається спадщина Абі Варбурга – видатного німецького культуролога, етнографа, історика мистецтва, якому належить перше застосування «іконологічного методу» щодо аналізу мистецьких творів та створення дослідницького центру (на підставі бібліотеки), який отримав назву інститут Варбурга.

Дослідницький метод А. Варбурга неодноразово намагалися концептуалізувати, і щоразу він опинявся в центрі найбільш актуальних у той момент гуманітарних теорій. Так, у 1975 році, Дж. Агамбен, після року роботи у бібліотеці Варбурга, охарактеризував метод її засновника як майбутню «антропологію західної культури», де філологія, етнологія та історія поєднуються з «іконологією проміжку», дослідженням Zwischenraum, того символічного простору, в якому формується соціальна пам'ять. Проте сам текст Дж. Агамбен опублікував лише в 1984 році, коли, за його ж словами, панівне становище антропології почало викликати скепсис, а отже, у післямові він вже інтерпретував варбургівську методологію через призму філософії мови (Agamben, 1984). З розвитком досліджень пам'яті (memory studies) А. Варбург почав фігурувати серед ключових фігур цього напряму (Assmann and Czaplicka, 1995), а згодом в рамках антропологічної парадигми, але вже інтегрованої з memory studies. У часи «культурного повороту» А. Варбурга включали до плеяди піонерів культурної історії (Woodfield, 2001). Зі зміщенням фокусу cultural studies у бік менш ідеологізованих моделей, його спадщина набула популярності і в цьому контексті (Becker, 2013).

Ці «генеалогічні» розвідки мають глибоке теоретичне обґрунтування. А. Варбург мислив синтетично ще з часів навчання в Боннському університеті, де паралельно вивчав історію мистецтва у К. Юсті й історичну психологію у засновника цієї дисципліни К. Лампрехта. Значний вплив на нього справив також класичний філолог і релігієзнавець Г. Узенер, який звернув увагу А. Варбурга на працю італійського вченого Т. Віньолі «Міф і наука». У цій праці обґрунтовувалася необхідність міждисциплінарного підходу до людини, що включає антропологію, етнологію,

міфологію, психологію й біологію. А. Варбург, за порадою Г. Узенера вирушив в антропологічну експедицію до індіанців хопі. Серед інших учнів Г. Узенера були лінгвіст Г. Остгоф і філософ Ф. Ніцше, ідеї яких також відіграли важливу роль у становленні світогляду А. Варбурга. Його духовним учителем був також і Я. Буркгардт – один із засновників культурно-історичної школи, чия концепція Ренесансу досі визначає наше розуміння цієї епохи. «Період навчання» А. Варбурга фактично не мав завершення. Він постійно відкривав нові галузі знання та засвоював нові методи. Так, у пізній період життя він завдяки Ф. Закслю зацікавився теорією соціальної пам'яті М. Гальбвакса, а під впливом Е. Вінда – семіотикою Ч. Пірса.

Водночас, широта інтелектуальних інтересів А. Варбурга, яка перевершує навіть найсміливіші прагнення до міждисциплінарності в межах візуальних штудій (visual studies), не призвела до втрати предметного фокусу. Його головною темою завжди залишалася візуальна культура в її повноті – від «високого» мистецтва до масових образів. Проте цей об'єкт був для нього не метою самою по собі, а інструментом для розв'язання ширших питань, пов'язаних із психологією та історичним самосприйняттям людини.

Зупинимось детальніше на його візуально-культурологічному доробку. А. Варбург розробив концепцію «культурологічної історії образів» (kulturwissenschaftliche Bildgeschichte), яка базувалася на двох методологічних підходах: історії образів та іконологічному аналізі. Хоча сам він не залишив їх повноцінного теоретичного опису, цю роботу згодом виконали його учні та послідовники.

Перший підхід – метод історії образів – виходить далеко за межі «Pathosformeln» (пошуку «формул пафосу») чи «Nachleben der Antike» (відродженню античної образності в мистецтві наступних епох). Як зазначала його соратниця Г. Бінґ, справжніми теоретичними проблемами для А. Варбурга були «карбування» (coining / prägen) образів як цивілізаційний процес та динамічні взаємозв'язки між візуальними формами у мистецтві та мові. Іконографія й «Nachleben der Antike, які сьогодні асоціюються з його іменем, радше виступали інструментами, ніж цілями дослідження (Bing, 1965).

Вже у своїй дисертації, присвяченій Боттічеллі (1892), А. Варбург застосував свій новаторський підхід до аналізу фігур руху, трактуючи їх як візуальні топоси – сталі композиційні формули, подібні до риторичних прийомів у поезії, що служили для вираження певних емоцій або смислів.

Ефективність цього підходу була визнана в багатьох гуманітарних дисциплінах задовго до того, як міждисциплінарність набула статусу модного терміну. Наприклад, німецький філолог Е. Курціус, перебуваючи під безпосереднім впливом ідей А. Варбурга, присвятив йому своє фундаментальне дослідження топосів (Curtius, 1948), в якому простежив роль античних тематичних формул у збереженні та трансформації європейської літературної традиції. Історія постійних візуальних образів виявилася плідною також у сфері релігієзнавства, зокрема у дослідженні Ф. Заксля (Saxl, 1931) про поширення культу Мітри, а також у тератології – у роботі Р. Вітковера (Wittkower, 1942). У подальшому методологію культурологічної історії застосував Х. Янсон. У роботі «Мавпи й мавпознавство у Середньовіччі та Відродженні» (Janson, 1952), що охоплювала матеріали візуальної культури, літератури, природничих наук та масових забобонів, він показав, як образ мавпи став універсальним денотатом, здатним поєднуватися з численними сигніфікатами, кожного разу породжуючи нові смисли.

Якщо проаналізувати вплив ідей А. Варбурга на концептуалізацію теоретичних положень візуальної культури, в першу чергу зазначимо, що основа статті В. Мітчелла (Mitchell, 2008), якого дослідники вважають «відкривачем» візуального повороту у

середині 1990-х (Брюховецька, 2017, с. 5), цілком узгоджується з варбургіанським підходом до історії образів. До речі, книга В. Мітчелла про динозавра як «культурний знак» (Mitchell, 1998) є прямим спадкоємцем роботи Х. Янсона. Схожим чином наука про образ (Bildwissenschaft) Г. Бельтінга також ґрунтується на ключовій для Bildgeschichte ідеї «номадичної природи» зображень – як утворень колективної уяви, що подорожують між епохами та медіа (Belting, 2001). У такий спосіб, заклики прихильників visual studies до переходу від історії шедеврів до історії образів не є радикально новаторськими. Навпаки, в сучасних дослідженнях легко виявити відголоски варбургіанського методу.

Другий підхід, який заслуговує окремої уваги, – іконологічний метод. Згідно усталеної академічної версії засновником іконології вважається Е. Панофський. Утім, доповідь В. Гекшера (близького друга та учня Е. Панофського) на XXI Міжнародному конгресі істориків мистецтва (1964), а також заснована на ній стаття «Генеза іконології» (Heckscher, 1967) свідчать про те, що у варбургіанському колі виникнення методу пов’язували саме з виступом А. Варбурга про фрески палаццо Скіфанойя у 1912 року. Примітки до цієї статті підтверджують, що В. Гекшер обговорював свою інтерпретацію з Е. Панофським, який не заперечував проти такого «авторства» А. Варбурга.

Однак першу повноцінну теоретичну систематизацію даного методу здійснив саме Е. Панофський у праці «До проблеми опису та інтерпретації візуальних мистецтв» (Panofsky, 1932). У ній він виклав структуру нового підходу у вигляді схеми, яка демонструє взаємозв’язок між мистецьким об’єктом, суб’єктом інтерпретації та об’єктивними корекціями значення, що враховуються у процесі аналізу.

Створюючи свою знамениту схему рівнів інтерпретації, Е. Панофський, безперечно, враховував практичний досвід застосування іконологічного методу у працях А. Варбурга, зокрема, у дослідженнях про заповіт Франческо Сассетті (1907) та про фрески палаццо Скіфанойя. Проте методологічна завершеність його концепції значною мірою була зумовлена впливом статті молодого соціолога К. Маннгайма «До інтерпретації поняття світогляду (Weltanschauung)» (Mannheim, 1923), який запропонував поєднувати формальний аналіз та змістовну інтерпретацію художніх артефактів із соціологічним розумінням культури, чітко розрізняючи при цьому суб'єкт та об'єкт інтерпретації. К. Маннгайм виділив у творах три рівні смислового навантаження: фактичний (пов'язаний із фізичними або побутовими аспектами), експресивний (соціально-культурно зумовлений) та документальний (на якому виявляється світогляд автора, часто поза межами його свідомого наміру). Для ілюстрації цієї тришарової структури К. Маннгайм наводив побутовий приклад: я проходжу з товаришем повз людину з простягнутою рукою, і мій супутник кидає їй монету. Це – фактичний рівень. Я ж інтерпретую цей акт як «соціальний жест», у якому зчитуються ролі («жебрак», «милостиня», «благодійник»). На цьому рівні значення сцени не залежить від особистості дарувальника. Але якщо я знаю, що мій супутник – лицемір, цей жест набуває іншого, вже світоглядного змісту.

У 1932 році Е. Панофський модифікував структуру К. Маннгайма, додавши інструменти для контролю над інтерпретаторською суб'єктивністю. Він запропонував розрізняти: по-перше, попередній феноменологічний рівень (охоплює безпосереднє сприйняття фізичних і експресивних аспектів образу, яке формується на основі життєвого досвіду та коригується знанням стилістичних норм епохи); по-друге, іконографічний рівень (на цьому етапі здійснюється розпізнавання змісту за допомогою текстових джерел, які відображають історико-культурні коди); по-третє, іконологічний рівень (відображає глибинне, філософське осмислення образу як вияву колективного світогляду певної епохи). Останній рівень, як вважав Е. Панофський, має бути

повірений історією інтелектуальної думки. Він підкреслював, що витонченість художнього твору полягає у тому, наскільки повно в ньому «втілюється енергія особливого світогляду», що пронизує і автора, і культуру, до якої він належить. Саме це «несвідоме самовираження глибинних уявлень» і становить мету іконологічного аналізу.

Звернемо увагу, що згадка про «енергію» знову повертає нас до міркувань А. Варбурга, який завершує структуру свого атласу «Мнемозина» міркуваннями про трансформацію енергії як предмет дослідження і як внутрішня функція порівняльно-історичної бібліотеки символів (Warburg, 2001).

Водночас слід зазначити, що розроблений А. Варбургом, Е. Панофським і К. Маннгаймом інтерпретаційний метод поставав на перетині естетики, філософії та соціології культури й призначався як для аналізу «високого» мистецтва, так і для масової культури. Такий підхід виявився надто складним для американських істориків мистецтва, які в той період коливалися між позитивізмом і кантіанським ідеалізмом та насторожено ставились до глибоких інтерпретацій, тому перша версія статті Е. Панофського німецькою мовою тривалий час залишалася в тіні. Щоб змінити ситуацію, необхідно було передусім запропонувати більш доступні аналітичні інструменти. І саме це зробив Е. Панофський у англомовній інтерпретації іконології, що було представлено в працях (Panofsky, 1939; Panofsky, 1955), і яка здобула значно ширшу популярність завдяки своїй спрощеності. Утім, як сам Е. Панофський, так і інші варбургіанці успішно застосовували іконологічний метод у його початковому вигляді, про що свідчить, зокрема, стаття британського історика та теоретика мистецтва німецького походження Е. Вінда (Wind, 1938), який був учнем і послідовником А. Варбурга та одним із основоположників іконологічного методу вивчення мистецтва епохи Відродження.

У версії 1939 року Е. Панофський, подібно до К. Маннгайма, також розпочинає з побутової ситуації: зустрівши знайомого на вулиці, джентльмен піднімає капелюха. На першому рівні цей жест трактується як форма привітання; на другому визначається його емоційна забарвленість (привітність, байдужість, виклик); на третьому – культурна і соціальна інтерпретація, яка враховує класові, національні та інтелектуальні контексти. Спрощення полягало у тому, що у схемі зникло розмежування суб'єкта й об'єкта інтерпретації, а також нагадування про необхідність перевірки суб'єктивності крізь призму історичного контексту. Версія 1955 року ще більше дистанціювалася від філософських і соціологічних джерел, зробивши метод іконології універсальним, але менш чутливим до глибинних структур культурної свідомості.

Наступним кроком застосування іконологічного підходу була робота В. Гекшера «Анатомія доктора Миколаса Тюльпа Рембрандта: досвід іконологічного дослідження» (Heckscher, 1958), в якій він ще за два десятиліття до представників Рочестерської групи зауважив, що цінність кожного великого твору мистецтва змінюється з часом, хоча таке мистецтво зберігає здатність бути дзеркалом культури, яка його породила. Відмовившись від нормативної естетики в дусі Канта, Гекшер запропонував аналіз, ґрунтований на бароковій риториці, добре знаній самому Рембрандту. Його джерелами стали не лише «високе мистецтво», а й народні зображення, анатомічні атласи, літературні й медичні тексти, матеріали публічних видовищ. Не заперечуючи естетичної вартості рембрандтівського шедевра, дослідник трактував його як ключ до розуміння ролі анатомії в культурі XVII–XVIII століть і тим самим відкрив нові горизонти в осмисленні цього твору.

Слід зазначити, що як В. Гекшер, так і Х. Янсон (які розвивають два основних варбургських методи на початку другої половини XX століття) були учасниками

гамбурзького семінару Панофського на початку 1930-х років і швидко стали частиною наукової спільноти навколо Інституту Варбурга, яка завдяки Х. Янсону отримала назву «гамбурзька школа». Кожен із цих дослідників хоча і йшов власним шляхом, але зберігав при цьому спільні інтелектуальні припущення. По-перше, європейська культурна цілісність, серед іншого, базується на системі образів-констант, що функціонують на візуальному й вербальному рівнях і проявляються в різноманітних культурних практиках. Ці образи здатні до трансформації та адаптації, зберігаючи водночас формальну або смислову сталість. По-друге, усі зображення (від шедеврів до масових візуальних продуктів) є складовою частиною візуальної культури; їхнє інтерпретування можливе лише в контексті ширшої культури, у її антропологічному вимірі. По-третє, інтерпретація зображень – це інструмент розв'язання ширших питань, що стосуються як культури, так і людської психіки; потреба в образотворенні має як соціальну, так і біологічну природу. Уже в 1930-ті роки навколо гамбурзької школи сформувалося коло інтелектуалів, які поділяли ці засади (Е. Кріс, Е. Кассірер, Е. Курціус, Е. Канторович та ін.).

Підсумовуючи зазначимо, що із появою нового покоління дослідників у 1960-х роках, візуальні студії (visual studies) вийшли на якісно новий рівень. Примітно, що багато з них працювали або навчалися в Інституті Варбурга. Отже, чимало теоретико-методологічних питань, які у кінці XX століття були поставлені представниками visual studies, вперше привернули увагу культурологів ще на початку століття.

Висновки. Попри велику кількість досліджень, присвячених візуальній культурі, актуальним залишається питання її теоретико-методологічних витоків. Сучасні науковці, хоча і акцентують увагу на важливості дослідження більш ранніх основ візуальної культури, але дане питання все ще залишається малодослідженою лакуною. Поряд із традиційно згадуваними у аналітичних оглядах Р. Бартом, В. Беньяміном, М. Фуко, Ж. Лаканом, доробок яких впливає на формування теоретико-методологічних основ для досліджень з визуальної культури, доцільно звернути увагу на вчення засновника «гамбурзької школи» А. Варбурга та його послідовників (зокрема, Е. Панофського), які розробили два основних підходи: метод історії образів та іконологічний метод, що виявили свій евристичний потенціал для концептуалізації поля візуальних штудій наприкінці XX століття.

Бібліографічний список

Брюховецька, О.В., 2017. Між конформізмом і емансипацією: політичні імплікації візуального повороту в культурі і культурології. *Магістеріум. Культурологія*, [онлайн] 68, сс. 5-13. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2017_68_4> [Дата звернення 1 червня 2025].

Маланчук-Рибак, О., 2013. Візуальна культура як дослідницький об'єкт *Мистецтвознавчий автограф,* [онлайн] 6-8, сс. 99-106. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/mznav_2013_6-8_8 > [Дата звернення 1 червня 2025].

Сабадаш, Ю.С., 2025. *Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи:* монографія. Київ: Видавництво Ліра-К.

Соломатова, В.В., 2017. Візуальна культура XX століття у контексті інтерпретативних парадигм сучасних теоретичних досліджень. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, [онлайн] 27(2), сс. 189-192. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_27(2)__52> [Дата звернення 1 червня 2025].

Соломатова, В.В., 2018. Теоретико-методологічні засади вивчення візуальної культури: соціальнокомунікаційні аспекти. *Держава та регіони. Сер.: Соціальні*

комунікації, [онлайн] 1, сс. 18-22. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2018_1_5> [Дата звернення 1 червня 2025].

Agamben, G., 1984. Aby Warburg e la scienza senza nome. *Aut-Aut*, 199/200, pp. 51–66.

Alpers, S., Apter, E., Armstrong, C., Buck-Morss, S., Conley, T., Crary, J., Crow, T., Gunning, T., Holly, M. A., Jay, M., Kaufmann, T. D., Kolbowski, S., Lavin, S., Melville, S., Molesworth, H., Moxey, K., Rodowick, D. N., Waite, G., and Wood, C., 1996. Visual Culture Questionnaire. *October*, 77, pp. 25–70. DOI:10.2307/778959

Assmann, J., and Czaplicka, J., 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, pp. 125-133.

Becker, C., 2013. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography*, 9, p. 25.

Belting, H., 2001. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München.

Bing, G., 1965. A.M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, pp. 299-313.

Curtius, E.R., 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Princeton University Press.

Dikovitskaya, M., 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. MIT Press.

Dikovitskaya, M., 2012. Major Theoretical Frameworks in Visual Culture. In: I. Heywood, B. Sandywell eds. *Handbook of Visual Culture*. New York, pp. 68-90.

Heckscher, W., 1967. The Genesis of Iconology. *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 3. Bonn. pp. 239–262.

Heckscher, W.S., 1958. *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, an iconological study*. New York.

Janson, H.W., 1952. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. *Studies of the Warburg Institute*, 20.

Mannheim, K., 1923. Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV) 1921/1922, pp. 236-274.

Mitchell, W., 1998. *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago.

Mitchell, W., 2008. What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images. *Bibliovault OAI Repository, the University of Chicago Press*. DOI: 10.2752/174967808X379506

Panofsky, E., 1932. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos*, 21, pp. 103-119.

Panofsky, E., 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Oxford University Press.

Panofsky, E., 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. University of Chicago Press.

Saxl, F., 1931. *Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen*. Berlin.

Warburg, A., 2001. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*. Berlin.

Wind, E., 1938. The Revolution of History Painting. *Journal of the Warburg Institute*, 2(2), pp. 116-127.

Wittkower, R., 1942. Marvels of the East. A Study in the History of Monsters. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, pp. 159-197.

Woodfield, R., ed. 2001. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. Amsterdam.

References

Agamben, G., 1984. Aby Warburg e la scienza senza nome [Aby Warburg e la scienza senza nome]. *Aut-Aut*, 199/200, pp. 51–66. (in Italian).

Alpers, S., Apter, E., Armstrong, C., Buck-Morss, S., Conley, T., Crary, J., Crow, T., Gunning, T., Holly, M. A., Jay, M., Kaufmann, T. D., Kolbowski, S., Lavin, S., Melville, S., Molesworth, H., Moxey, K., Rodowick, D. N., Waite, G., and Wood, C., 1996. Visual Culture Questionnaire. *October*, 77, pp. 25–70. DOI:10.2307/778959

Assmann, J., and Czaplicka, J., 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, pp. 125-133.

Becker, C., 2013. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography*, 9, p. 25.

Belting, H., 2001. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft [Image Anthropology: Drafts for a Science of Images]*. München. (In German)

Bing, G., 1965. A.M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, pp. 299-313.

Bryukhovets′ka, O.V., 2017. Mizh konformizmom i emansypatsiyeyu: politychni implikatsiyi vizual′noho povorotu v kul′turi i kul′turolohiyi [Between Conformism and Emancipation: Political Implications of the Visual Turn in Culture and Cultural Studies]. *Mahisterium. Kul'turolohiya*, [online] 68. pp. 5-13. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2017_68_4> [Accessed 1 June 2025]. (in Ukrainian).

Curtius, E.R., 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [European Literature and the Latin Middle Ages]*. Princeton University Press. (In German).

Dikovitskaya, M., 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn.* MIT Press.

Dikovitskaya, M., 2012. Major Theoretical Frameworks in Visual Culture. In: I. Heywood, B. Sandywell eds. *Handbook of Visual Culture*. New York, pp. 68-90.

Heckscher, W., 1967. The Genesis of Iconology. *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 3. Bonn. pp. 239–262.

Heckscher, W.S., 1958. *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, an iconological study*. New York.

Janson, H.W., 1952. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. *Studies of the Warburg Institute*, 20.

Malanchuk-Rybak, O., 2013. Vizual′na kul′tura yak doslidnyts′kyy ob″yekt [Visual Culture as a Research Object Art]. *Mystetstvoznavchyy avtohraf*, [online] 6-8, pp. 99-106. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/mznav_2013_6-8_8> [Accessed 1 June 2025]. (in Ukrainian).

Mannheim, K., 1923. Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation [Contributions to the theory of worldview interpretation]. *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV) 1921/1922, pp. 236-274. (In German).

Mitchell, W., 1998. *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago.

Mitchell, W., 2008. What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images. *Bibliovault OAI Repository, the University of Chicago Press*. DOI: 10.2752/174967808X379506

Panofsky, E., 1932. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [On the problem of description and interpretation of the content of works of fine art]. *Logos*, 21, pp. 103-119. (In German).

Panofsky, E., 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Oxford University Press.

Panofsky, E., 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. University of Chicago Press.

Sabadash, Yu.S., 2025. *Doslidnyts'kyy prostir ukrayins'koyi kul'turolohiyi: vytoky, suchasnyy stan, perspektyvy: monohrafiya [Research space of Ukrainian cultural studies:*

origins, current state, prospects]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. (in Ukrainian).

Saxl, F., 1931. *Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen [Mithras, Type-historical investigations]*. Berlin. (In German).

Solomatova, V.V., 2017. Vizualʹna kulʹtura KHKH stolittya u konteksti interpretatyvnykh paradyhm suchasnykh teoretychnykh doslidzhenʹ [Visual culture of the 20th century in the context of interpretative paradigms of modern theoretical research]. *Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiya*, [online] 27(2), pp. 189-192. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_27(2)__52> [Accessed 1 June 2025]. (in Ukrainian).

Solomatova, V.V., 2018. Teoretyko-metodolohichni zasady vyvchennya vizualʹnoyi kulʹtury: sotsialʹnokomunikatsiyni aspekty [Theoretical and methodological principles of studying visual culture: social and communication aspects]. *Derzhava ta rehiony. Ser.: Sotsial'ni komunikatsiyi*, [online] 1, pp. 18-22. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2018_1_5> [Accessed 1 June 2025]. (in Ukrainian).

Warburg, A., 2001. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl [Diary of the Warburg Cultural Science Library with entries by Gertrud Bing and Fritz Saxl]*. Berlin. (In German).

Wind, E., 1938. The Revolution of History Painting. *Journal of the Warburg Institute*, 2(2), pp. 116-127.

Wittkower, R., 1942. Marvels of the East. A Study in the History of Monsters. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, pp. 159-197.

Woodfield, R., ed. 2001. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. Amsterdam.

Стаття надійшла до редакції 22.06.2025 р.

O. Shatalovych,
I. Shatalovych

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF CONCEPTUALISATION OF VISUAL CULTURE IN THE CULTURAL STUDIES OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The article examines the theoretical and methodological foundations of the concentration of visual culture, which were proposed in the cultural studies of the first half of the twentieth century. The authors note that this issue remains relevant and insufficiently studied despite the large number of studies on visual culture. In their analytical reviews, foreign and domestic researchers traditionally consider R. Barth, W. Benjamin, M. Foucault, and J. Lacan, whose work influences the formation of the theoretical and methodological foundations for research on visual culture.

The authors of the article suggest paying attention to the teachings of the founder of the 'Hamburg School' A. Warburg and his followers, in particular, E. Panofsky. Representatives of this school developed two main approaches that influenced the formation of the interdisciplinary field of visual culture in the second half of the twentieth century.

The first approach is art historical analysis. A. Warburg applied his innovative approach to the analysis of figures of movement, interpreting them as visual topoi - stable compositional formulas similar to rhetorical devices in poetry that served to express certain emotions or meanings. The researchers note that the real theoretical problems for A. Warburg were the 'coining' of images as a civilisational process and the dynamic relationship between visual forms in art and language. The effectiveness of this approach has been recognised in many humanitarian disciplines, including religious studies and teratology.

The authors of the article note the consonance of the ideas of the 'discoverer' of the 'visual turn' W. Mitchell with the Warburgian approach to the history of images.

The second approach is the iconological method. According to the established academic version, E. Panofsky is considered the founder of iconology. However, in the Warburgian circle, the emergence of the method was associated with A. Warburg's speech, and its full theoretical systematisation with the work of E. Panofsky. He outlined the structure of the new approach in the form of a diagram that demonstrates the relationship between the artistic object, the subject of interpretation, and the objective corrections of meaning that are taken into account in the process of analysis. He proposed to distinguish between: first, the preliminary phenomenological level (covering the direct perception of the physical and expressive aspects of the image, which is formed on the basis of life experience and adjusted by knowledge of the stylistic norms of the era); second, the iconographic level (at this stage, the content is recognised through textual sources that reflect historical and cultural codes); third, the iconological level (reflecting the deep, philosophical understanding of the image as a manifestation of the collective worldview of a certain era).

These methods, further developed by W. Heckscher and H. Janson (participants of the Hamburg seminar at the Warburg Institute), have shown their heuristic potential for conceptualising the field of visual studies at the end of the twentieth century.

***Keywords**: cultural theory, visual studies, Warbrugh, Panofsky, art historical analysis, iconological method, foundations of scientific research.*
УДК 82.09 +008

УДК 130.2: 255.38+81-13
ORCID https://orcid.org/0000-0002-2187-5936

С.В. Шевцов

ПРОМЕТЕЙЯ ТА ЕПІМЕТЕЙЯ ЯК НАСТАНОВИ КУЛЬТУРИ: РЕЛІГІЙНО-МІФОЛОГІЧНИЙ ТА ОНОМАТО-СЕМАНТИЧНИЙ ЗРІЗ

У статті розглядаються прометейя та епіметейя як культуроутворювальні настанови, які визначають собою певні горизонти існування людства. ***Актуальність*** *обумовлена фундаментальною роллю бінарних структур у культурі, серед яких окреме місце займають прометейя та епіметейя.* ***Метою*** *є розкриття релігійно-міфологічних та ономато-семантичних граней позначених установок. Мета досягається через використання можливостей дескриптивного, герменевтичного, структуралістського, трансцендентального* ***методів****.* ***Результати*** *дослідження: артикульовані ключові релігійно-міфологічні аспекти прометейї та епіметейї: конфлікт, забуття, дуальність, порушення правил; з'ясовані три ономато-семантичні аспекти прометейї та епіметейї: інтенційнональний – спрямованість у прийдешнє та минуле, екзистенційний – турбота, дбайливість та конкретний досвід з отриманими перевагами та помилками, аксіологічний – повага, шанування та рефлексія, самоусвідомлення. З'ясовано, що прометейя та епіметейя проявляє себе на індивідуальному рівні у вигляді протенціальних та ретенціальних структур свідомості, на рівні інтелектуальних спільнот – в утворенні нового знання та закріпленні досягнутих результатів, на рівні соціумів – у футуристичній та реверсивній історіософській спрямованості.*

Ключові слова: *спрямованість, конфлікт, забуття, дуальність, порушення правил, протенція, ретенція, турбота, досвід, футурістичність, реверсивність*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-133-140

Постановка проблеми. Проблема, якій присвячена стаття, полягає в наступному: з одного боку, немає сумніву у тому, що бінарність є одним з фундаментальних кодів або утворювальних настанов культури як такої – пригадаємо різноманітні опозиції – «культура / природа», «сутність / явище», «ціле / частина», «особистість / натовп», «одне / інше» тощо, а з іншого, – позначена очевидність цих опозицій є не те, щоб оманливою, але вона може призводити до забуття постановки їх під питання. Справа в тому, що кожен з позначених полюсів опозицій – культура або природа, сутність або явище, одне або інше – являє собою певні цілісності, які не є чимось само собою зрозумілим, а, скоріш за все, трансцендентальними структурами, тобто такими, що не мають остаточної змістовної вичерпності, і тому потребують прояснення, що постійно відновлюється. І якщо ми цього не робимо, то ці структури підпадають під рубрику «забуття». Це на кшталт того, про що казав М. Гайдеґґер у праці «Буття та час» – забуття питання про буття саме через його очевидність й близькість до нас, як діагноз європейської метафізики й культури.

Культура як антропосфера та притаманні їй бінарності у якості культуроутворювальних настанов, так чи інакше, пов'язані між собою і мають безпосереднє відношення до проблеми існування людини в актах народження та вмирання, творення та руйнування, любові та ненависті, повстання та покірності, унікальності та усередненості, природності та штучності. Однією з таких бінарних опозицій є «прометейя / епіметейя», яка має витоком давньогрецьку міфологію та

артикулює певні визначальні умови людського існування у координатах «Боги / титани», «Боги / людство», «людство / довкілля», «мудрість / невігластво», «природність / штучність», «мир / війна» тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про те, що інтерес до постатей братів-титанів зберігається і тут можна виокремити кілька напрямків. По-перше, йдеться про вплив цих міфологічних персонажів на культуру і тут можна виділити низку публікацій серед вітчизняних –Т. Прищепа (2024), В. Прокопенко (2023), та зарубіжних – S. Cooper (2019), C. Corbeau-Parsons (2020), H. Falk (2022), H. Fluss and F. Landon (2022), M. Nadin (2023) тощо. По-друге, актуальним уявляється той постструктуралістський дискурс навколо постатей Прометея та Епіметея, який ініціював Б. Стіглер у праці «Техніка і час. Т.1. Помилка Епіметея» (1998), де йдеться про долю сучасної цивілізації у зв'язку з бурхливим розвитком технологій. І тут Б. Стіглер займає вкрай песимістичну позицію. У цьому контексті можна розглядати роботи T. Edman (2024), В. Лефтерової (2025), С. Шевцова та С. Квітки (2024) тощо. По-третє, постаті Прометея та Епіметея є дуже цікавими для аналітико-психологічних, літературно-філософських штудій і тут привертають на себе увагу роботи Т. Прищепи (2024), A. Shi-wei, T. Cun-ton (2022), M. Peus (2023) тощо.

Метою статті є розкриття релігійно-міфологічних та ономато-семантичних граней двох культуроутворювальних настанов – прометейї та епіметейї, які походять від відповідних міфічних персонажів. Для досягнення мети використовувалась низка **методів**: *дескриптивний*, де процедура опису дозволяє артикулювати змістовні межі проблеми; *герменевтичний*, завдяки якому здійснювалося тлумачення певних концептів, лінгвістичних конструкцій; *структуралістський*, позаяк утримання бінарного характеру культури є важливою складовою цього дослідження; *трансцендентальний* у вигляді концептуального конструювання змісту.

Основний матеріал. Починаючи розкривати сутність бінарної опозиції «прометейя / епіметейя», як певних настанов в культурі, хотів би спочатку надати певну розмітку того, що собою являє культуроутворювальна настанова. Під останньою розумію цілісний комплекс поглядів, ідей, смислів, що фіксується на колективному та індивідуальному рівнях, містить водночас, як свідомі, так несвідомі компоненти в їх прихованості або неприхованості, а також визначає форму й швидкість засвоєння цих поглядів, ідей, смислів у конкретному культурному просторі (Шевцов та Квітка, 2024 с. 55). Виходячи з позначеної змістовної розмітки, окреслимо релігійно-міфологічні умови існування людства, на які вплинули постаті Прометея та Епіметея, а потім здійснимо ономато-семантичний аналіз прометейї та епіметейї як певних настанов у культурі. Для цього звернемося до текстів Гесіода «Походження богів» (Гесіод, 2020, с. 33–75), «Роботи і дні» (Гесіод, 2020, с. 77–114) та платонівського діалогу «Протагор» (Платон, 1999, с. 118–119).

Першою умовою є *конфліктність* між Зевсом та Прометеєм, яка розпочалася ще заздалегідь до появи людства, а з появою останнього мала своє трагічне продовження. Обставини такі, що під час війни між титанами та олімпійськими богами на чолі із Зевсом Прометей та Епіметей спочатку виступили на боці титанів, але потім через пиху та зарозумілість останніх, вони, на відміну від власних братів Атланта та Менетія, підтримали саме олімпійців. Однак після їх перемоги та жорстокого покарання титанів, через деякий час починається протистояння між Зевсом та Прометеєм, де останній так чи інакше демонструє власну непокору, зневажуючи волю сина Кроноса. Яскравим прикладом є спроба Прометея під час конфлікту між богами та людьми ввести керманича Олімпа в оману, коли Зевс доручив скорому на вигадки титану розділити тушу бика для жертвоприношення. Прометей зробив так, що кращу частину приховав у непривабливому зовнішньому вигляді, а гіршу, навпаки, подав у гарній обгортці, щоб

Зевс обрав саме її. Але ж Кронід викрив його дії: «Сину Япета, з усіх володарів найвидатніший, / Як же підступно, мій дорогий, той поділ зробив ти!» (Гесіод, 2020, с. 57), додавши потім: «Сину Япета, з-поміж усіх умом найверткіший, / Бачу, ти ще не забув, як то іншого перехитрити» (Гесіод, 2020, с. 58). Саме після цієї події Зевс почав відчувати по відношенню до Прометея та до людства свій невтішний гнів.

Другою умовою є низка взаємопов'язаних станів, в яких опинилися люди одразу після того, як їх разом з тваринами створили боги і доручили Прометею та Епіметею розподілити вмілості й сили – *забуття, безпорадність, роз'єднаність, дисгармонія, відсутність сил, можливостей, цінностей* тощо. Так сталося тому, що позначений розподіл здійснив Епіметей через власну домовленість з братом: «А що Епіметей був не надто тямущий, то і в своїй необачності не помітив, як породжав усі сили безмовним створінням» (Платон, 1999, с. 118). Серед всіх живих істот лише людина потребує тривалого періоду становлення й навчання, де останнє стає справою його життя.

Третя релігійно-міфологічна умова – принципова *дуальність* людського існування, яка з'являється через Епіметея та Пандору. Пандора або «обдарована всім», створена за наказом Зевса богами (Гефест, Гермес) й богинями (Афіна, Афродита, Харити, Пейто), є першою жінкою у світі: «От і пішов ще примхливіший рід жіночий од неї, / Згубне поріддя жінок; розійшлися по цілому світу / Їхні племена й живуть, нам на горе, між чоловіками» (Гесіод, 2020, с. 59). Позначена дуальність спочатку фіксується на статевому рівні через шлюб Епіметея та Пандори як початок відмінності між чоловіками та жінками. Далі, переходить на психологічний рівень після відкриття Пандорою сумнозвісної бочки, внаслідок чого радість почала сусідить з горем, щастя з бідою, здоров'я з хворобою, безтурботність з турботою, взаємність з розбратом тощо. І, нарешті, дуальність розкривається в екзистенційному плані, позаяк через шлюб Епіметея з Пандорою людський рід стає минущім у полюсах народження та смерті.

Останньою, четвертою релігійно-міфологічною умовою існування людства, до якого причетні Прометей та Епіметей є *злочин або порушення правил* – крадіжка, яку учинив Прометей, коли побачив наслідки праці Епіметея по розподілу сил серед людей та тварин. Він викрав у Гефеста з Афіною вогонь, ремесла та мудрість: завдяки мудрості людство навчилося визнавати й шанувати богів, розчленовувати звуки голосу, створювати слова; завдяки ремеслам обробляти землю та збирати врожаї, полювати та захищати себе від тварин тощо; завдяки вогню готувати їжу, будувати оселі й підтримувати в них життя. Але те, чого ні вогонь, ні ремесла, ні мудрість, вкрадені у Гефеста з Афіною не могли дати людям, це – вміння жити разом, співіснувати: «Поступово вони почали об'єднуватися у громади й рятувати себе від загибелі, засновуючи міста. Але тільки-но вони зберуться разом, як зразу один одному капостить, тому що в них не було тяги до суспільного життя, через що знову доводилося їм розпорошуватися й гинути» (Платон, 1999, с. 119). Необхідні для спільного життя чесноти – сором та справедливість – міг надати лише Зевс, що він і зробив, почувши від Гермеса, що відбувається з людством. На відміну від інших сил, які розподіляв Епіметей, сором та справедливість повинні були належати кожному члену людства, що є запорукою більш-менш гармонійного співіснування людей. Крадіжка, скоєна Прометеєм, стала причиною жорсткого покарання титана з боку Зевса: «А Прометея-кмітливця зв'язав тяжкими, тугими / Путами, їх не зірвать, при високім стовпі, і на нього / Ширококрилого птаха пустив, орла, щоб живущу / Дзьобав печінку і жер» (Гесіод, 2020, с. 56).

Отже, ми бачимо, що визначальні координати існування людства, встановлені через Прометея та Епіметея, є складними й небезпечними – конфліктність, забуття, безпорадність, роз'єднаність, дисгармонія, відсутність сил, дуальність, злочин. Конфліктність вимагає власного подолання й подальшого встановлення миру. Забуття,

безпорадність, роз'єднаність, безсилля вимагають пам'ятання, самостійності, спільності, сили. Дуальність вимагає єдності, цілісності. Нарешті, злочин потребує не лише покарання, а й суттєвого подолання умов виникнення злочину, що можливо через позначені цінності – сором та справедливість, якими здатний був наділити всіх людей лише Зевс, але ж ніяк не Прометей з Епіметеєм.

Цікаво, що оцінка постатей Прометея та Епіметея в культурі є бінарною у межах «оптимістичність / песимістичність». Оптимістична оцінка, де Прометей виступає покровителем й просвітником людства, дарувальником вогню, знань, ремесл народжується у Новий час й особливо у добу Просвітництва і зберігається й в сучасності. При цьому, образ Епіметея взагалі нібито стає прихованим та зникає. Песимістична оцінка виникає на межі XX–XXI ст. і належить Б. Стіглеру, яку він обґрунтував у першому томі трилогії «Техніка і час» з підназвою «Помилка Епіметея» (1998). Справжнім героєм міфу, на думку Б. Стіглера, виступає Епіметей, якого він виводить з прихованого стану на авансцену культури. Прометей виконує функції провокатора, трикстера. Всі ключові події, що трапляються з людством, відбуваються саме через Епіметея: помилковий розподіл сил, набуття дуальності існування (шлюб з Пандорою), і відкриття залізної доби у вигляді важкої праці. На цьому тлі дії Прометея не виправляють, а, навпаки, поглиблюють розкол та відпадіння людства від божественного устрою. Ось чому оцінка Б. Стіглера є песимістичною – технічний прогрес людства, який ми спостерігаємо, починаючи з Нового часу до сьогодення, перехід від індустріальної культури до постіндустріальної, цифрової все більше занурює людство у стан усередненого існування, уречевлення, знеособлення, навіть, дурості.

Безумовно, оптимістичне та песимістичне бачення постатей братів-титанів Прометея та Епіметея має право на існування. Просвітницьке оптимістичне бачення виглядає сьогодні десь занадто «наївним» у тому сенсі, що очікуваний прогрес людства, пов'язаний з технікою, не виправдав своїх надій та передбачень, що кожен раз підтверджується досвідом всіх сучасних військових подій й конфліктів. У той же час, і песимістичне бачення може також виглядати дещо «наївним» у тому сенсі, що незважаючи на всі чисельні випробування, іноді неймовірно важкі, людство завжди знаходило певні механізми перетворення та подолання кризового стану. Тому уявляється більш точною та точка зору, яка розуміє постаті Прометея та Епіметея як основу складності людського існування, яку не можна елімінувати, а тому необхідно визнавати й навчатися з цим працювати. А зараз звернемося до ономато-семантичного аналізу, за допомогою якого позначимо змістовні аспекти прометейї та епіметейї.

Вочевидь, що в основі культуроутворювальних настанов прометейї та епіметейї знаходяться імена титанів Прометей (Προμηθευς) та Епіметей (Επιμηθευς). Ономасіологічно вони складаються з префіксів «προ-», «επι-» та морфеми «μηθεια». Остання у свою чергу походить від дієслова «μανθανω»: уявляти, вигадувати; бачити, помічати; поінформуватись, дізнаватись; вивчати, навчатись; розуміти. А звідси, «μαθησις»: бажання пізнавати, допитливість; навчання, виховання; здатність до наук; наука, знання. І зробимо ще один крок – «μαθημα»: вчення, наука; наука про величину; точне знання. Таким чином, обидві настанови – прометейя та епіметейя – несуть у собі бажання пізнавати, навчатися, бути здатними до наук і знання, прагнути точного, істинного знання. Поглянемо на префікси.

Префікс «προ-» має низку значень: перед, попереду; назовні; за, на захист; переважно, більше; раніше, до; заздалегідь, попереду; поблизу; передчасно; посилення. Отже, прометейя як настанова пов'язана з тим, що відбувається заздалегідь або передчасно, що забезпечує певну перспективу у розумінні себе й цього світу. В

давньогрецькій мові взагалі існувало поняття прометейя – «προ-μηθεια», змістовними аспектами якого є передбачливість, прозорливість; піклування, турбота, дбайливість; повага, вшанування. Виходячи з цього, прометейя як культуроутворювальна настанова містить три аспекти: *інтенціональний* – спрямованість у майбутнє (передбачливість, прозорливість); *екзистенційний* – піклування, турбота, дбайливість; *аксіологічний* – повага, вшанування.

Префікс «επι-» також має низку значень: перебування на чомусь або розташування на чомусь; рух проти чогось або до чогось; супроводження; збільшення; надлишок, надмір; послідовність, причинність. Також можна пригадати, що «επι» має значення «понад», «біля», «після». Тут достатньо пригадати такі поняття, як епіфеномен або вторинне, додаткове явище – те, що після феномену, те, що супроводжує феномен; епікриз – судження, яке виноситься на підставі аналізу стану хвороби людини, причин виникнення хвороби, результативності лікувального процесу. Таким чином, епіметейя є своєрідним маркером пізнання, це настанова, яка супроводжує основне знання і спрямована до певних причин, утворюючи надлишок, надмір, що дозволяє перебувати або розташовуватися на чомусь. Отже, епіметейя як культуроутворювальна настанова також, як і прометейя, містить низку наступних аспектів: *інтенціональний* – послідовна спрямованість у минуле; *екзистенційний* – досвід, як окремої людини, так і малих та великих груп; *аксіологічний* – вторинність такого знання як певна комплементарність або додатковість у якості маркеру ситуації «після…».

Висновки. Культура, як антроповимірна сфера, охоплює існування і окремої людини, і інтелектуальних спільнот, і суспільств. У межах бінарної опозиції «прометейя / епіметейя» культура базується на конфлікті, забутті, дуальності, навіть, порушенні правил. Культура як творчість не може існувати, по-перше, поза конфліктом – творця зі своїм творінням, творця з оточуючим середовищем, творця з собою (В. ван Гог, З. Фройд, С. Цвейг, Е. Гемінґвей тощо); по-друге, поза забуттям, позаяк це дозволяє виходити за межі встановлених форм, взірців тощо (Р. Вагнер, П. Пікассо тощо); по-третє, поза дуальності форми та змісту, творця та творіння, замислу та його реалізації (евристичний напрямок у культурі); по-четверте, поза порушенням існуючих правил, яка завжди привертає увагу, наводить полеміку, перевертає уявлення про світ (М. Коперник, А. Ейнштейн тощо).

Ономато-семантичний аналіз розкрив три аспекти прометейї та епіметейї: *інтенціонально* перша спрямована у прийдешнє, друга – у минуле; *екзистенційно* перша пов’язана з турботою, дбайливістю, друга – з отриманим досвідом та притаманними йому помилками; *аксіологічно* перша має відношення до поваги та вшанування, друга – до вторинного знання як прояву рефлексії.

На індивідуальному рівні існування прометейя та епіметейя розкривають себе у протенціальних та ретенціальних структурах нашої свідомості, у турботливому ставленні до себе та рефлексії над власними помилками, поважливому ставленні до себе та інших, а також самоусвідомленні. На рівні інтелектуальних спільнот прометейя та епіметейя проявляють себе в утворенні нового знання та закріпленні досягнутих результатів (наукові революції та нормальний стан наукового знання). На рівні соціумів можна казати про футуристичну філософію історії (просвітницька класична ідея прогресу) та реверсивну філософію історії (романтична спрямованість у минуле).

Виходячи з отриманого за результатами дослідження бачення, обмеженнями бінарної опозиції «прометейя / епіметейя» є відсутність, по-перше, примирення, по-друге, єдності, по-третє, пам’яті, по-четверте, зняття протиріч, по-п’яте, певних соціальних чеснот (сором, справедливість тощо), які належать іншій культуроутворювальній настанові – герменейї.

Бібліографічний список

Гесіод, 2020. *Походження богів. Роботи й дні. Щит Геракла*. Львів: Апріорі.

Лефтерова, О., 2025. Вогонь і розум: штучний інтелект на перехресті міфу та реальності. *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, 1 (37), DOI: 10.17721/1728-2659.2025.37.08

Платон, 1999. *Протагор*. Київ: Басікс.

Прищепа, Т., 2024. Поняття «культурний герой» як одне з концептуальних у вивченні процесу міфологізації літературного героя. *Іншомовна комунікація: інноваційні та традиційні підходи*, 3. Шоуні: Primedia eLaunch LLC.

Прокопенко, В., 2023. Міфи Платона. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Сер.: Філософія. Філософські перипетії*, 69. DOI: 10.26565/2226-0994-2023-69-6

Шевцов, С.В. та Квітка, С.А., 2024. Культурно-онтологічні підґрунтя техніки: реконструкція прометейї. *Дослідження з історії та філософії науки і техніки*, 33 (1), DOI: 10.15421/272401

Al Shi-wei and Tian Cun-ton, 2022. Prometheus and Camus' Ethics of Rebellion. *Journal of Literature and Art Studies*, 12 (11).

Cooper, S.D., 2019. The "Modern" Prometheus in Antiquity: Aristophanes and Luciany. *American Journal of Philology*, 140 (4).

Corbeau-Parsons, C., 2020. *Prometheus in the Nineteen Century. From Myth to Symbol*. Routledge.

Edman, T.B., 2024. Prometheus Unbound: Ancient Myth Reforged in the Crucible of Modern Sci-Fi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Arasrirmalari Dergisi*, 42, DOI: 10.5281/zenodo.13980673

Falk, H., 2022. The Modern Epimetheus: Carl Schmitt's Katechontism as Reactionary Chronopolitics. *Frontiers in Political Science*, 4, DOI: 10.3389/fpos.2022.957094

Fluss, H. and Landon, F., 2022. *Prometheus and Gaia: Technology, Ecology and Anti-Humanism*. London: Anthem Press.

Nadin, M., 2023. Prometheus and Epimetheus – An Epilogue. *Springer, Cham*. DOI: 10.1007/978-3-031-43957-5_8

Peus, M., 2023. *Prometheus – Epimetheus – Pandora. Das Katastrophische bei C.G. Jung*. Analytische Psychologie. Berlin: Brandes & Apsel Verlag.

Stiegler, B., 1998. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.

References

Al Shi-wei and Tian Cun-ton, 2022. Prometheus and Camus' Ethics of Rebellion. *Journal of Literature and Art Studies*, 12 (11).

Cooper, S.D., 2019. The "Modern" Prometheus in Antiquity: Aristophanes and Luciany. *American Journal of Philology*, 140 (4).

Corbeau-Parsons, C., 2020. *Prometheus in the Nineteen Century. From Myth to Symbol*. Routledge.

Edman, T.B., 2024. Prometheus Unbound: Ancient Myth Reforged in the Crucible of Modern Sci-Fi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Arasrirmalari Dergisi*, 42, DOI: 10.5281/zenodo.13980673

Falk, H., 2022. The Modern Epimetheus: Carl Schmitt's Katechontism as Reactionary Chronopolitics. *Frontiers in Political Science*, 4, DOI: 10.3389/fpos.2022.957094

Fluss, H. and Landon, F., 2022. *Prometheus and Gaia: Technology, Ecology and Anti-Humanism*. London: Anthem Press.

Hesiod, 2020. *Pohodjennya bogiv. Roboty y dni. Shchyt Gerakla* [*The Origins of Gods. Works*

and Days. Shield of Hercules]. Lviv: Apriori. (in Ukrainian).

Lefterova, O., 2025. Vohon i rozum: shtuchnyi intelekt na perekhresti mifu ta realnosti [Fire and Mind: Artificial Intelligence at the Crossroads of Myth and Reality]. *Visnyk KNU imeni Tarasa Shevchenka. Literaturoznavstvo. Movoznavstvo. Folklorystyka*, 1(37), DOI: 10.17721/1728-2659.2025.37.08 (in Ukrainian).

Nadin, M., 2023. Prometheus and Epimetheus – An Epilogue. *Springer, Cham*. DOI: 10.1007/978-3-031-43957-5_8

Peus, M., 2023. *Prometheus – Epimetheus – Pandora. Das Katastrophische bei C.G. Jung*. Analytische Psychologie. Berlin: Brandes & Apsel Verlag.

Platon, 1999. *Protagor* [*Protagoras*]. Kyiv: Basics. (in Ukrainian).

Prokopenko, V., 2023. Mify Platona [*Plato's Myths*]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina. Ser.: Filosofiia. Filosofski perypetii*, 69. DOI: 10.26565/2226-0994-2023-69-6 (in Ukrainian).

Pryshchepa, T., 2024. Poniattia «kulturnyi heroi» yak odne z kontseptualnykh u vyvchenni protsesu mifolohizatsii literaturnoho heroia [The Concept of "Cultural Hero" as One of the Conceptual Ones in the Study of the Process of Mythologizing a Literary Hero]. *Inshomovna komunikatsiia: innovatsiini ta tradytsiini pidkhody*, 3. Shouni: Primedia eLaunch LLC. . (in Ukrainian).

Shevtsov, S.V. and Kvitka, S.A., 2024. Kulturno-ontolohichni pidgruntia tekhniky: rekonstruktsiia prometeii [Cultural-Ontological Foundations of Techniks: The Reconstruction of Prometheia]. *Doslidzhennia z istorii ta filosofii nauky i tekhniky*, 33(1), DOI: 10.15421/272401 (in Ukrainian).

Stiegler, B., 1998. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.

Стаття надійшла до редакції 20.06.2025 р.

S. Shevtsov

PROMETHEIA AND EPIMETHEIA AS CULTURAL PARADIGMS: RELIGIOUS-MYTHOLOGICAL AND ONOMATO-SEMANTIC PERSPECTIVE

The article examines prometheia and epimetheia as cultural-creating installations, which determine some horizons of human being. ***Actuality*** *of the topic is conditioned by a fundamental role of binary structures in culture – culture/nature, peace/war, life/death and prometheia/epimetheia is one of them. The* ***aim*** *of the topic is discovering religious-mythological and onomatic-semantical edges of the binary prometheia/epimetheia. The aim achievement is based on using of some* ***methods****: descriptive, hermeneutic, structuralistic, transcendental. Four religious-mythological conditions of human being under the influence of Prometheus and Epimetheus are articulated based on texts of Hesiod and Plato. The first is a condition of permanent conflicts between Zeus and Prometheus and one of them arises during a controversy between gods and mortal men, when Prometheus is dividing up a great ox and trying to deceive Zeus (Hesiod, Theogony, 535–560). The second is a hard complex of conditions – oblivion, helplessness, disunity, disharmony, lack of opportunities, when Epimetheus distributes proper qualities between humans and animals (Plato, Protagoras, 320d–321c). The third is duality as the result of the relationships between Epimetheus and Pandora (Hesiod, Works and Days, 60–201: sexual dualism – the division of humanity into men and women; psychological dualism – joy and sorrow, happiness and misfortune, health and illness, reciprocity and discord; existential dualism – life and death. The fourth is*

violation as the Prometheus' theft of fire, crafts and wisdom from Hephaestus and Athena (Plato, Protagoras, 321d–322c). Three onomatic-semantic conditions of human being under the influence of Prometheus and Epimetheus are articulated based on semantic analysis of names – 'Προ-μηθευς', 'Επι-μηθευς' and their hermeneutic interpretations. The first is intentional – prometheia is intended forward, into the future, epimetheia – back, into the past. The second is existential – prometheia is related to care, epimetheia – experience and its positive and negative sides. The third is axiological – prometheia is related to respect and honor, epimetheia – reflection, self-awareness. Both installations are engaged in a problem of knowledge, wisdom, truth, science etc. Within the binary opposition of 'prometheia/epimetheia', culture is based on conflict, oblivion, duality, violation of rules. Culture as creativity can't exist, firstly, outside of conflict between a creator and a creation, a creator and an environment, a creator and himself; secondly, outside of oblivion, since this allows to go beyond the established forms, patterns etc.; thirdly, outside of duality between a form and a content, an idea and its implementation; fourthly, outside of violation of existing rules, which always attracts attention, provokes controversy, overturns the idea of the world etc. Binary opposition 'prometheia/epimetheia' reveals itself in protential and retential structures at the level of individual consciousnesses, in forming of new knowledge and consolidation of achieved results at the level of intellectual communities, in futuristic and reversive philosophies of history at the level of societies.

Key words: *intention, conflict, oblivion, duality, violation, protention, retention, care, experience, futuristic, reversible*

УДК 821.161.2.09:398:1(092)Стороженко О.

ORCID: 0000-0002-7846-2796

Ж. О. Янковська

НАРОДНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРИРОДА ДИХОТОМІЇ «КОМІЧНЕ/ТРАГІЧНЕ» В ОПОВІДАННЯХ ПРО КОЗАКІВ О. СТОРОЖЕНКА

Культура сміху в традиції кожного народу, в тому числі українського, характеризується своїми особливостями. Маючи фольклорне коріння, з часом усі види комічного трансформувалися у літературну творчість. Особливо близькі такі рецептивні зв'язки з народною словесністю в літературі доби романтизму. У цій статті вперше проаналізовано взаємодію категорій комічного і трагічного в окремих оповіданнях про козаків О. Стороженка. Дослідження має цікаву перспективу щодо інших творів письменника, а також у напрямку порівняльних студій із творами інших письменників зазначеного періоду.

Ключові слова: *доба романтизму, твори О. Стороженка, фольклоризм, комічне, трагічне, міфологічні мотиви.*

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-141-151

Постановка проблеми. Культура комічного і трагічного (смішного/страшного) є невід'ємною частиною будь-якої народної традиції, що з часом трансформується і в авторську творчість, часто зберігаючи, проте, фольклорні рефлексії. Зокрема, щодо різноманітних проявів комічного в народній культурі О. Стяжкина зазначала: «Особистісно чи суспільно спрямовані іронія, сарказм, гротеск – обов'язкова атрибутика існування трикстера, блазня, скомороха, кумедника. Сміхова культура – це майже завжди правдива культура, тому що вона звернена до емоційних реакцій особистості, прогнозувати або регулювати які за допомогою будь-якого тиску неможливо» (Стяжкина, 2001, с. 21).

Перша половина – середина XIX століття у розвитку національної культури загалом позначена й становленням нової української літератури, що відбувалося в межах такого напряму, як романтизм, який у той час проникав фактично у всі культурні галузі й характеризувався всеоб'ємним захопленням народною творчістю. Тому літературі зазначеного періоду, й зокрема прозі, властивий різнорівневий фольклоризм, що детально розглядалося у моїй монографії «Фольклоризм української романтичної прози» (Янковська, 2016).

Щодо протиставлення та поєднання комічного і трагічного у творчості письменників зазначеного періоду, то воно не є спеціальним прийомом авторів, а, скоріше, мимовільним зображенням того, що природно було властиве народним відносинам, характеру. Власне, **мета** цієї статті – простежити, яким чином дихотомія понять «комічне/трагічне» проступає крізь народно-філософську канву взятих для аналізу найбільш знакових оповідань про козаків О. Стороженка (1806–1874), письменника, твори якого поки що залишаються на маргінесі досліджень з точки зору сучасних методологічних підходів. Сучасний погляд з наукової точки зору на твори цього письменника передає **актуальність** дослідження.

Аналіз досліджень, публікацій, методологічних підходів. Авторська творчість письменників цього періоду неодноразово була предметом аналізу вчених, починаючи від часу їх виходу й до кінця XX століття. Основоположними тут можна вважати праці

М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, О. Потебні, М. Сумцова, І. Франка, М. Грушевського, Ф. Колесси; С. Єфремова, М. Яценка, І. Денисюка, Є. Нахліка, В. Івашківа, Я. Гарасима, В. Давидюка, О. Івановської, О. Вертія, О. Гінди, Р. Марківа, О. Борзенка та багатьох інших. Причому, якщо генерація критиків XIX – 60-х років XX століття більше спиралася на поняття «народність літератури», то, починаючи із 60-х років XX століття все більше вводиться до обігу поняття «фольклоризм літератури», що є більш осяжним.

Початково в межах суто літературознавчого аналізу фольклоризм художніх творів позначався особливостями їх зв'язків тільки із усною словесністю, що висновувалося із вужчого розуміння самого терміну «фольклор». На сьогодні до семантичного поля цього терміна включають й інші види народної художньої творчості, а також елементи народного світогляду, характеру, психології і т. п. Відповідно й термін «фольклоризм» значно розширив свої значеннєві межі.

Зважаючи на таке поступування в розумінні фольклоризму, у методологічних підходах до аналізу літературних творів також відбулися прогресивні зміни. Окрім традиційних методів, таких як *літературознавчий аналіз, порівняльно-історичний* та інші, зараз широко використовується метод *біографізму*, різні види *компаративних* студій і, особливо, метод *архетипів* (С. Кримський) та *інтердисциплінарний* (або метод інтердисциплінарних зв'язків), які сприяють новому, «стереоскопічному» (В. Давидюк) прочитанню художніх творів, зокрема, й більш глибокому розумінню їх зв'язку із фольклором та народно-філософським світобаченням.

Застосуванню таких нетрадиційних підходів до аналізу творів літератури великою мірою сприяли праці С. Кримського з етнофілософії та етнокультурології. Учений, спираючись на праці М. Ґайдеґґера, зосібна його теорію архетипних структур, увів у площину характеристик для аналізу явищ української культури як окремі архетипи, які у творах словесності знайшли своє відображення в архетипних образах (особливо цікавим є для прозових творів періоду романтизму архетип Мудрого Старого), так і універсальний архетипний концепт «Дім – Поле – Храм» (Кримський, 2006; Кримський, 2008; Кримський, 2010), що у творах зображено на прикладі означених національних топосів і їх представників (персонажів). Це сприяє більш об'ємному, «просторовому» сприйняттю художнього тексту. Одночасно варто зазначити, що для українського менталітету загалом характерні подекуди такі протилежні риси, як, скажімо, запальний український гумор, оптимізм і, разом з тим, ліризм, сум, песимізм, що також знайшло яскраве відображення у творах романтиків.

Загалом стосовно жанрової специфіки художньої прози першої половини – середини XIX століття, від М. Гоголя та Г. Квітки-Основ'яненка до О. Стороженка, М. Шашкевича, П. Куліша й Ганни Барвінок, можна говорити про ситуацію пошуку опертості на фольклорний наратив. І кожен із названих авторів знаходив власні форми, методи, стильові різновиди та рівні такого опертя, власні шляхи жанрових трансформацій. В українській літературі це час творчих експериментів на межі сентименталізму, романтизму та реалізму, наслідком чого, як згадувалося, став стильовий та жанровий синкретизм.

Одним із прийомів наближення до народної прози є введення письменниками цього часу у сюжети власних творів образу епічного оповідача. Першими цей прийом застосували М. Гоголь, у якого оповідачем у збірці повістей «Вечори на хуторі біля Диканьки» є пасічник Рудий Панько, та Г. Квітка-Основ'яненко, у якого оповідач хоч і не сталий, проте завжди із народу. На думку Р. Крохмального, такі оповідачі та інформатори зберігають і передають наступним поколінням «металінгвістичний код» (Крохмальний, 2016, с. 573).У прозі таким чином виникає стилізація під народний зразок як перший рівень фольклоризму. Разом з тим, постає й проблема авторського

стилю, яка, за твердженням У. Далгат, долається із «формуванням творчої особистості» письменників (Далгат, 1981, с.63). На цьому етапі розвитку національної літератури шлях від народного оповідача до письменницького «Я» – це одночасно шлях розвитку, тобто не лише підпорядкування канону, але протидія йому, прагнення показати своє бачення, власну емоцію. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» про письменницьку працю І. Франко писав: «Очевидно, кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, суґестувати другим якісь думки, чуття, виображення...» (Франко, 1981, с. 45). І хоча таку ж фактично мету мали перед собою й оповідачі, все ж у напрямку від письменника до фольклорного наратора в аналізований період визначаємо лише «орієнтацію», а не «ототожнення».

Виклад основного матеріалу. Часто дослідники проводять асоціації іронічно-шаржевої манери письма О. Стороженка із манерою М. Гоголя. Звісно, можна говорити про те, що колоритні гоголівські образи (реальних людей та міфологічні персонажі) дуже артистичні й виразні, це «чарівне злиття сумного сміху й усміхненого суму» (С. Шевирьов), елементів «карнавальної» сміхової традиції, народно-ярмаркового гумору із своєрідним проповідництвом. Тому гоголівський сміх іноді називають сумним. Він не прагне лише розважити читача, а таким поєднанням показує невідповідність між намріяним та реалістичним, ідеалістичним і щоденним. Його талант проявлявся у здатності бачити й по-своєму загострювати окремі риси героїв у площині художнього твору настільки, що вони легко постають в уяві читача і, мабуть, тому так само легко піддаються театралізації та екранізації. Для того часу це була абсолютно новаторська проза. Досвід М. Гоголя, без сумніву, використовували і використовують українські письменники. Тому Л. Новиченко наголошував: «Гоголівські уроки, чарівницькі гоголівські асоціації й рефлекси оживали в творчій свідомості українських письменників, по-перше, коли вони входили в розкішний, хоч часом і тьмянуватий світ національно-фольклорної фантастики і міфології. Прикладів тут безліч, від П. Куліша й О. Стороженка до Валерія Шевчука» (Новиченко, 1989, с. 135).

Справді, при прочитанні творів О. Стороженка досить часто зринають змістові й образні паралелі, схожі за своєю естетичною природою (наприклад, чорт із повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» дуже близький до Стороженкового Трутика із «Закоханого чорта»). Проте це далеко не копіювання, насправді вони доволі різні, як і сюжети оповідань, у яких вони виступають персонажами. Справа, як було зазначено, більше у стилістичній манері, оскільки україномовний О. Стороженко, запропонувавши свої сюжети, можливо, навіть спростивши їх порівняно із гоголівськими, тим самим зробив їх на той час ближчими та доступнішими ширшому колу читачів. Стиль та характер оповіді, що ведеться у М. Гоголя від імені Рудого Панька більш переосмислений, підтекстово складніший, навіть «медитативний». В О. Стороженка (розповідь від імені «діда») сюжет часто містить казкові контамінації, міфологічні персонажі, зображені події ближчі до народних переказів. К*омічне* у них не настільки завуальоване, хоч часто у ньому синтезовано його різні відтінки; а *трагічне* в окремих творах, як у народних анекдотичних сюжетах, взагалі нівелюється, натомість в інших – навпаки вип’ячується, подекуди навіть протиставляючись в одному персонажі, який часто є головним. Завдяки такому переплетенню цих протилежних категорій письменник іноді наближається до гротескних форм або поєднує різні прояви комічного і трагічного. Проте в обох письменників розповідь ведеться найчастіше «від розповідача», «особа якого, – за визначенням О. Галича, – виражається виключно його мовленнєвою позицією, що різко контрастує з тими літературними мовними нормами, носієм яких у творі незмінно виступає його реальний автор-творець» (Галич, 2001, с. 150).

У народній творчості й літературі періоду романтизму, та й загалом в українській культурній традиції дуже яскраво виділяється тема «гри з нечистою силою», що за християнською традицією взагалі не допускалося, а тому постійно є ніби «лімінальною» зоною між смішним і страшним. Про це свого часу згадував С. Кримський, аналізуючи архетипи української культури: «Тут головне – народна профанація таємничої сакральності. Улюбленою сценою вертепного театру в Україні завжди було суперництво козака з чортом, який за усієї своєї підступності зазнає поразки і стає предметом висміювання та зневаги. Гумористично-гральне подолання нечистої сили проходить через увесь український фольклор та дістає розкриття, зокрема, у тій панорамі життя України, що її зобразив Гоголь» (Кримський, 2008, с. 317). Ця риса, на думку вченого, стала по суті архетипною стосовно характеристики українського менталітету і, певною мірою показуючи своєрідність та особливості української культури, дуже виразно зрецептувала й у творчість О. Стороженка, де переважає все-таки по-народному м'який, доброзичливий гумор, який перекриває абсурдність ситуації в реальності, а трагічне іноді маскується під комічне.

Особливо цікавим з цього погляду є оповідання письменника «Закоханий чорт», у якому через взаємовідносини Кирила Келепа, чорта Трутика й відьми Одарки передається своєрідне «заграванння» між реальним та міфічним.

Образ чорта дуже неоднозначний як у народному баченні, так і в рецептивному відображенні його в художній літературі. За народними уявленнями, зовні це, як правило, зооморфно-антропоморфна істота, проте у власному вигляді він з'являвся рідко, частіше – в подобі будь-якої тварини, козака, парубка, панича, родича, навіть священика і т. д. У такому вигляді чорти виступають тими вигадливими спокусниками, які будь-яким способом бажають заволодіти людською душею. Щодо трансформації образу чорта в літературній прозі (переважно – малій), то тут дуже слушною є думка О. Таланчук про те, що у ній «він виступає не як згубник людських душ, а як жертва. […] Комічна природа цього образу випливає зі специфіки жанру новелістичної казки й карнавальної сміхової культури, не маючи нічого спільного з жахливим демонологічним персонажем, який постає в легендах і народних уявленнях про чортів» (Таланчук, 2002, с. 207). Саме таким бачимо цей образ у «Вечорах на хуторі…» М. Гоголя, в оповіданнях «Чорт у кріпацтві» Ганни Барвінок та «Закоханий чорт» О. Стороженка. Такі оповіді про цих міфологічних істот вміщені й у восьмому розділі «Рассказы о чертях» «Записок о Южной Руси» П. Куліша (Куліш, 2015, с. 39–41).

Аналізуючи оповідання О. Стороженка «Закоханий чорт», Р. Крохмальний зауважив, що воно «розкриває козацький характер на тлі романтичних картин зіткнення інфернального, профанного та сакрального. При цьому хрещений козак товаришує якийсь час із представником інфернального світу та чарівною молодою відьмою», додаючи, що «образ – закоханий чорт – оксиморонний. За своєю природою нечистий не може мати світлих почуттів» (Крохмальний, 2016, с. 573). Звичайно, тут мається на увазі християнська традиція, а не язичницька, яка чітко проглядається в народному світогляді й часто вступає у суперечність із християнським каноном, як, власне, рефлексивно й у зазначеному оповіданні письменника, що характеризує одну із сторін його фольклоризму. Метафорично-бурлескним (за формою та змістом) проявом такої «оксиморонності» (в народному потрактуванні це часто звучить «так смішно, аж страшно») є фраза, якою закоханий чорт «божиться» перед відьмою-Одаркою, що виконає все, що її «душа бажає»: «Зроблю, єй же єй, зроблю, – каже козак, – заприсягаюсь тобі пеклом, сатаною і Фернагієм, – щоб мені не згубити ні одної християнської душі, щоб мені провалиться у ополонку після Ордані… от що!» (Стороженко, 1957, с. 82). «Перевернута» присяга Трутика у такому вигляді

сприймається насправді по-народному комічно, як анекдотичний елемент сюжету, хоч із погляду глибоко побожного християнина мало би виглядати взагалі несприйнятним.

Грань між фантастичним (міфологічним) та реальним в оповіданні до філігранності тонка, що відображено не тільки у спілкуванні людини з неземними істотами, але й в образі самого Кирила Келепа, у його природно-легкій поведінці з цими персонажами. Розпізнавання Кирилом Келепом в Одарці відьми, а в козакові чорта відповідає також народному баченню цих міфологічних істот та засвідчує рецепцію на рівні візуальних рефлексій, відображених автором: дівчина була «як виточена, а довга коса, чорна, як гадюка, так і обвивається круг тонкого стану і аж до повних литок достає. Повернулась з плечей – ще краща; тільки роздивився дід – аж хвостик! Так собі, невеличкий, та, матері його біс, – хвостик! Виходить, що дівчина – відьма», а на козака глянув – «аж і в того хвіст такий довгий, як у хорта, так їм виграє, як кіт перед мишею. “Еге, так от воно що!” Тут догадався дід, що чортяка та закохався у відьму» (Стороженко, 1957, с. 83).Та й спосіб «переміщення» відьми описано вельми традиційно: «Відьма сіла на мітлу, кивнула головою до діда, високо звилася угору і, порівнявшись з зірочками, полетіла у свою хату» (Стороженко, 1957, с. 87). Можемо стверджувати, що відображені час і простір у творі дуже по-казковому хиткі. Змінюючи свою особистісну сутність, Одарка-відьма змінює і простір свого буття. П’ять років, за які вона перетворилася із відьми на звичайну жінку, також пройшли по-казковому швидко, без особливих змін у героях, і складається враження, що всі ці роки Кирило Келеп не злізав із коня-Трутика, який, як і обіцяв, вірно служив йому, за що ще й поплатився своїм життям, бо, зрадив принципам свого «нечистого» світу, способу свого буття. А козак, як завжди, проявив свою хитрість. Парадоксально комічним у цій ситуації є ще й те, що, як не дивно, але чорт сам підказав для Кирила, де знайти пустельника, фактично «святого чоловіка» (архетип Мудрого Старого), який допоміг Одарці відмолити її гріхи й позбавитися відьомських «талантів»: «…Недалеко відсіля спасається пустельник; велику силу він має у Господа – усякий гріх одмолить, хоч якого грішника на путь істинний наведе» (Стороженко, 1957, с. 86). Така оцінка свідчить про те, що чорт боїться цієї людини. Місце проживання та портрет пустельника відразу вказують на його тяжіння до локусу «Храм», позасоціумність, винятковість.

Отже, головний герой твору Кирило Келеп – персонаж не зовсім однозначний: мудрий і кумедний, характерник і відчайдушний одночасно, він саме із таких козаків, яких зобразив І. Рєпін на своїй відомій картині «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» (інша назва «Запорожці»).Спочатку постає з оповіді внука молодим та міцним козаком, який уже тоді вирізнявся незвичайною вдачею: «Удався він високий, здоровий та ще в додаток був і великий характерник: знався з відьмами, з чортами, нічого на світі не боявсь – правдивий був запорожець!» (Стороженко, 1957, с. 81). Більше того, Кирило підкорив та переміг чорта, одружився з відьмою Одаркою, котра вимолила «спасеніє» душі та стала йому доброю дружиною. Постарівши, козак став неабияким оповідачем, втіливши у собі архетип Мудрого Старого й зберігши властивість своїм словом впливати на людей, «жив він трохи не сто год і до смерті добре чув, бачив, а деколи сяде на коня і охляп поїде у Харків. Отож під старість у довгий зимній вечор, як стане оповідать, що з ним діялось, то і смієшся й плачеш, а часом і чуприна полізе догори» (Стороженко, 1957, с. 81). У зображенні автором цього героя вгадуються ще риси бурлескно-травестійної літературної традиції доби козацького бароко, коли, як писав С. Бушак, «сміхове начало органічно переходить у серйозну, а то й, навіть, світоглядну площину» (Бушак, 2002, с. 73). Можна також говорити, що сміх у творах О. Стороженка, як і М. Гоголя, виконує як «будівничу», так і руйнівну функцію. Перша полягає у життєстверджуючій ролі для українства козацької

культури в усіх її оптимістичних проявах; друга – у можливості боротьби навіть з нечистою силою засобами сміху.

Спираючись на усну народну традицію й по-авторськи оригінально О. Стороженко використав поєднання комічного і трагічного щодо зображення архетипного образу Мудрого Старого в оповіданнях «Межигорський дід» та «Кіндрат Бубненко-Швидкий».

Зауважимо, що архетипний образ Мудрого Старого у прозі зазначеного періоду наділяється різноманітними як зовнішніми, так і внутрішніми рисами, проте завжди його вирізняє дивна поведінка (до речі, за юнгівським баченням, не завжди ідеально правильна, що підтверджується й фольклорними творами, як скажімо, казка «Ох», і літературними, куди цей образ зрецептував із народного наративу), трансцендентність, невідповідність законам соціуму. Саме таким зображено «*межигорського діда*» з однойменного оповідання письменника, що «такий якось чудний був – зовсім». У ньому вгадується то закоренілий козак, то ревний християнин, то такий собі світський гульвіса, який час від часу любить провідати знайомих, – він щоразу інший. Ця «дивність» проступає також у поєднанні в характері та поведінці персонажу комічного і трагічного. Смішним він виглядає, коли, будучи в гостях, дід, «поки ще не вип'є», то і «многії літа співа», і «апостола чита». Коли ж «випив чарку-другу», поведінка його відразу змінюється. Тоді, за словами дівчини, «зараз почне пісні співать, баляси точить та таке вигадувать, хоч з хати тікай; було й мене зачіпа…» (Стороженко, 1957, с. 100). У цьому образі, за словами С. Бушака, «знайшла своє вираження сміхова культура козацького товариства, що базувалася на іронії та самоіронії, як могутній зброї з гординею, пихою, підлабузництвом та іншими людськими недоліками»; автор вважав, що «сміх оздоровлював демократичну атмосферу козацького середовища, сприяв критичному та самокритичному поглядові на себе та на оточуючий світ, виховував доброзичливість стосунків, гостроту слова й думки» (Бушак, 2002, с. 74).

Та й співав «дід» теж не так, як усі, а «компонував пісні й думки». «Компонував» у цьому контексті означає «складав». Отже, це була ще й творча натура, очевидно, раніше «дід» і кобзарював. «Думками» тут названо думи, текст однієї із них, складеної, за словами оповідачки, "дідом" про своє сирітство, автор контамінує у канву твору, що в контексті комічного проходить досить сумним і трагічним епізодом. Таке органічне переплетення комічного і трагічного має витоки, очевидно, у тому,що він є представником усіх трьох топосів, згаданого вище концепту «Дім – Поле – Храм». Його козацьке минуле та прагнення до свободи репрезентують Поле; ставши ченцем, він представляє Храм, а бажання час від часу «погрітися» біля родинного вогнища, хоча б чужого, видають споконвічну прив'язаність його як українця до Дому, де він найбільш чітко проявляє свою трояку сутність: козацьку, чернецьку та «домашню». Стосовно козацької, яка у нього превалює, автор зазначив: «Батько казав, що він літ п'ятдесят був січовиком, бився з ордою…» (Стороженко, 1957, с. 100); цю рису підтверджують також слова про те, що «дід» «приїхав на байдаку з кошовим на Межигор'я», це свідчить про неабияку повагу до нього та нагадує обряд «прощання козаків із світом», більш детально описаний у романі П. Куліша «Чорна рада». Згадане явище було серед козаків досить поширеним. Відомо, що навіть ватажки козаків Семен Палій та Максим Залізняк у кінці життя стали ченцями. Тому й не завжди може герой оповідання О. Стороженка «смирити» свою вільнолюбиву душу – коли набридала йому чернеча братія й тихе пасічництво, він бажав спілкування із «світом»-Домом, де то згадує із товаришем минулі часи («Як зачнуть об війні розмовляти, то дідуган зараз і в боки береться, і вус крутить, і чорта згадує» (Стороженко, 1957, с. 100)), то читає святе письмо або молиться. Можна стверджувати, що козацькість є переважаючою рисою «межигорського діда», кругом проглядається ота його «козацька ментальність», про що

словами оповідачки можна сказати: «Така вже, бачите, запорозька натура: ні літа її не вивітрять, ні під сивим волоссям не сховається» (Стороженко, 1957, с. 100). Будучи пасічником, статурою та поведінкою «межигірський дід» «на пасічника не походив». Але в будь-якій своїй (не лише чернечій, але й «іншій») іпостасі він був бажаним гостем у кожній оселі. І молився дід «якось чудно, не так, як ченці, а мовчки, поклонів не кладе; а чотків було йому ченці й не настачаться: уранці подарують, а ввечері вже не питай – загубив» (Стороженко, 1957, с. 100). А з іншого боку, в гостях міг молитися так щиро й віддано, аж змінювався при цьому зовні, що для дівчини, яка мимовільно почула й побачила його молитву, було дивно і якось ніби й страшно («аж груди мені заложило»): «Тільки ввійшов, так і хряпнувсь навколішки; як ударить себе в груди, так руки й заклякли в його навхрест; як гляне на ікону, аж очі, що вже од старості позападали, викотились і заблищали, аж побілів, як крейда!» (Стороженко, 1957, с. 101). Такої гарячої молитви героїня, як видно, не чула, та й не сподівалася почути, тому «як глянула» вона на діда, то «здалося» їй –«не то Господь, і стіна почула його молитву!..» (Стороженко, 1957, с. 101).

Ще більш колоритно проступають архетипні риси Мудрого Старого та органічно переплітається комічне з трагічним в образі «*діда*»-мастака (так у народі називали умільців у будь-якій справі, в тому числі й майстерних оповідачів-«балагурів»), зображеного в оповіданні О. Стороженка «Кіндрат Бубненко-Швидкий»: «Давно вже в його на грудях лежить широкий кряж сирої землі, а й досі по тульчинській околиці гоготить луна од його оповідання. І що то був за дід! Між дідами дід, а між молодими ж то молодий; бо серце ще грало у старого» (Стороженко, 1957, с. 150).

Така характеристика відразу вступає в дисонанс із портретом «дідизного старця» з яким читача вперше знайомить оповідач (ним в оповіданні виступає сам автор). Здався він йому «обскубленим птахом: таке зморщене-миршавеньке, голомозе; нижня челюсть задралась догори, ніс похнюпився, неначе спорять, кому перше у рот лізти, руки – як курячі ніжки, спина стулилася з грудями, і так увесь висох, як сплющений чорнобривчик між листами псалтиря» (Стороженко, 1957, с. 151). Останнє порівняння надзвичайно вдало та образно передає зовнішність героя. Така гумористична і в якійсь мірі шаржево-іронічна характеристика персонажу тільки надає йому особливої привабливості й викликає зацікавлення. Гумор тут, як і в інших творах письменника, виступає, за визначенням О. Трохименко, "невід'ємною частиною людського існування та важливим компонентом комунікації» (Трохименко, 2012, с. 147).

Ніхто не знає достеменно, скільки діду Кіндрату років («більше ста», «як були ще хлоп'ятами, то знали його вже немолодим»). Він також «інший», інакший «ніяк не вгадаєш, що в нього на душі й на серці» (Стороженко, 1957, с. 160): не реагує ні на спеку, ні на холод («у його нема шапки, отак, як бачите, ходить і літо, і зиму; ні сонце його не допече, ні мороз не приморозить, ніщо не дошкулить його кісток, шкурою обтягнутих» (Стороженко, 1957, с. 151)). Живе сам по собі та й хто знає, з чого і де («була колись у його і жінка, й діти, і хата, і земелька, а теперечки як бачите: наг яко благ»). Пересічна людина, мабуть би страждала через таке становище, а «він живе собі та й живе, та ще як подивишся, то йому жити не обридло; завжди веселий, не пролива й чарки, а на весіллі то буває й потанцює» (Стороженко, 1957, с. 151).

Кіндрат Бубненко-Швидкий не такий ще й тому, бо часто ночує, як Шевченків Перебендя, «у степу на могилі», де тягнеться до абсолюту його трансцендентне існування («…Як мені весело, як мені легенько серед темної ночі в степу одному мізкувать на могилі…», де «думки летять у небо…» (Стороженко, 1957, с. 159)). Його «іншість» проглядається навіть у тому, що «на його ніколи й собаки не гавкають, а крикне на неука, то, хоч який баский, затруситься та як вкопаний і стане» (Стороженко,

1957, с. 159) (чим не характерник?); а ще у тому, з чого дивується і сам автор, і читач: «Хиле, нензне тіло, а вік довгий; кого б не спіткала злая доля, то вже він за того і болить серцем, і йде його втішати, а *з свого безголов'я кепкує*; спом'яне свою безталанну сім'ю, як вирізали його дітей і жінку і спалили хату, – і розрегочеться…» (Стороженко, 1957, с. 160), в чому знову ж таки проглядається «оксиморонна» поведінка героя, так званий «сміх крізь сльози», що демонструє надзвичайно складні та глибоко психологічні відносини у дихотомії «трагічне/комічне». Глибоко в душі стереже старий свій сум, свої страждання, «ховає од людей» своє горе, що «скребло і скребе душу», никається із ним, «як скупий з грішми», бо «чуже лихо, як кажуть, людям сміх, похлипаєш раз, люди пожалують, удруге – одвернуться, утретє – стануть сміяться» (Стороженко, 1957, с. 161). Як бачимо, за отим «нензним тілом» у старого діда Кіндрата ховається чутлива до чужого горя та вразлива душа.

Коли із повіту приїжджає в село перевіряючий, пан Цибульський, і грозиться покарати громаду за те, що дід не вписаний у «ревізьку сказку» (тобто, за документами він не числиться серед жителів села), а відповідно, за нього сельчани не платять податок, то вони, думаючи своє, вважають за краще злукавити, вказавши на його зовнішність, і пояснюють, приховуючи посмішку, що від діда «нема громаді ніякого вжитку», бо працювати вже не може («перестарівсь» – він і сам не пам'ятає, скільки йому років, а односельці, які вже «в літах», згадують: як були малими хлопцями, то дід Кіндрат уже тоді виглядав таким самим; через це його навіть «не можна, як одинокого, у некрути віддать» – за кого ж тоді податок платити? – «Може, – кажуть, – він опам'ятується та вмре», насправді ж зовсім дідові того не бажають). Навіть громадський голова характеризує його як наче й не зовсім людину перед Цибульським, хоч усі його поважають: «Хіба ж то чоловік? [...] Там нема і пів... та де! Й десятої часті чоловіка не зосталось. Ось подивіться лишень, що там за руїна така!..» (Стороженко, 1957, с. 154).

Кіндрат Бубненко-Швидкий ніби й живе серед односельчан, і ніби його й немає, він у часі й просторі та водночас поза ними. Це дає йому право не боятися говорити всім правду в очі, хто б то не був та який би високий «пост» не займав. Прості люди його любили, а «чини» (навіть «піп») побоювалися та запобігали перед ним. Цим він нагадує юродивого, котрий у часи Русі міг і князю привселюдно правду в очі від імені люду мовити, а покарати його не можна було, бо ж «блаженний». Та не з усіма й дід любив порозмовляти, і не в кожну хату заходив. Він бував тільки там, де було потрібно щось особливе сказати чи заступитися за того, за кого ніхто інший заступитися не міг; не боявся ні бідності, ні багатих, він ніби вічний у своєму бутті, хоч нелегким був його життєвий шлях, проте вистояв він у таких випробуваннях, які, здавалося б, людині не під силу перенести: усю родину поховав, «був козаком у Потоцького», ходив «до Залізняка» та «з Гонтою» і «по Волощині швендяв»; «куди вже його нечиста мати не турляла, чого з ним не траплялось! Був він і шинкарем, і наймитом, і пасічником. Не один ківш лиха підсунула йому злая доля: випив же їх бідолашний, до самого дна і, як бачите, ні гадки собі!..» (Стороженко, 1957, с. 152–153).

О. Стороженко, задавши гумористичний тон, дотримується його, даючи характеристику й «чинам», у якій вгадується по-гоголівськи влучне, а іноді й в'їдливе кепкування. Скажімо, у такому насмішкуватому тоні описано портрет пана Цибульського: «Таке плюгавеньке, товстеньке, кирпате, очі як осокою попрорізувані, а пика широка та червона, як новий п'ятак, аж блищить. Якби на казанку натикать сажею очі й ніс та зверху накинуть картуза з червоним околом, то не треба й патрета: був би на його похожий, як рідний брат» (Стороженко, 1957, с. 153).

Але не завжди дід тільки веселий та дотепний. Із психологічним надривом та внутрішнім трагізмом звучить його розповідь (вставна новела) про «козацьку сльозу»,

що дуже вдало виявкравлює талант письменника з-поміж епізодів, які почасти нагадують творчість інших тогочасних авторів («Молять бога, щоб він оборонив люд од огня, меча, потопу, граду і хороби: зложи докупи усе те лихо, і вийде з нього тільки одна козача сльоза. [...] Глибоко вона криється у серці, важка вона, не латво її зворушить; а як же видавлюють її з ока, то горе і людові, і краю, і людині!..» (Стороженко, 1957, с. 162)). Із героєм при цих словах навіть зовні відбувається разюча зміна: «Дідуган схопився і підступив до мене; голос його дрижав, груди важко колихались, очі горіли. Се не той вже був дід, що смішив і втішав, ні; здавалось, се приплентач з того світу прийшов на землю оповідать те, чого ще люди не знають…» (Стороженко, 1957, с. 162).

Помирає дід Кіндрат також «трансцендентно», як великий праведник, – на Великдень біля церкви, почувши ще Пасхальний Благовіст. І сумують за ним всі теж особливо: плачуть і крізь сльози сміються, згадуючи його небилиці.

Висновки. Отже, можемо говорити, що «межигірський дід», Кіндрат Бубненко-Швидкий та «дід» із розповіді уже постарілого внука з оповідання «Закоханий чорт» – образи, споріднені своєю «козацькою ментальністю», а тому й архетиповою поведінкою, маркованою характерництвом, позасоціумністю, філософічним самозаглибленням та особливими рисами (вільнолюбство, сміливість, стриманість і, разом з тим, нетерпимість до несправедливості та ін.), які поєднують комізм і трагізм одночасно як ментальні риси українців. Стороженкові герої не з тих козаків, хто мав Запорізьку Січ за тимчасове збройне об’єднання. Це був їх постійний простір та спосіб життя, інший світ, своєрідна школа мужності, патріотизму, чоловічої вдачі. За словами С. Кримського, те Запоріжжя уподібнювалось «якійсь містерії, в якій здійснювались історичні долі, втілювались народні ідеали та розігрувалися кращі риси національного характеру, веселого богатирства, життєвого авантюризму в його найкращому розумінні» (Кримський, 2008, с. 315–316). Ці архетипні риси козацтва й ожили у вищезазначених героях творів письменника.

Комічне й трагічне в оповіданнях О. Стороженка виступають універсальними категоріями, які пов’язані із часом та соціальними умовами, відображають їх фольклорну природу та народно-філософський погляд на життя. Вони тісно пов’язані між собою як дві рівнозначні, взаємодоповнюючі складові діалектичної єдності людського буття й мають «морально-благородне обличчя», бо все, що рецептує із традиційної культури – вивірене та зважене на терезах мудрості не одного покоління.

Бібліографічний список

Бушак, С., 2002. Сміхова культура українського народу у творах «Козак Мамай» та «Запорожцях» Іллі Рєпіна. *Скарбниця української культури. Збірка наукових праць, 3*. Чернігів: Сіверянська думка. сс. 72–79.

Галич, О., 2001. *Теорія літератури*. Київ: Либідь.

Далгат, У., 1981. *Литература и фольклор.* Москва: Наука.

Кримський, С., 2006. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності.* Київ: Наукова думка. сс. 273–301.

Кримський, С., 2008. Архетипи української культури. *Під сигнатурою Софії.* Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». сс. 301–319.

Кримський, С., 2010. Дім – Поле – Храм. *Про софійність, правду, смисли людського буття*. Київ: ІФНАНУ. сс. 426–439.

Крохмальний, Р., 2016. Національна свідомість і металінгвістичний код. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. Band 2015.* München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU. сс. 563–574.

Куліш, П., 2015. *Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика. Т. ІІІ: Записки о Южной Руси: у 2 кн. Кн. 2*. Київ: Критика.

Новиченко, Л., 1989. Безсмертний імпульс. *Вінок Гоголю. Гоголь і час*. Харків: Прапор. сс. 126–135.

Стороженко, О., 1957. Оповідання. *Твори: в 2 т.,* 1. Київ: Державне видавництво художньої літератури.

Стяжкина, О., 2001. Сміхова культура України другої половини XX століття: освоєння жіночого образу. *Етнічна історія народів Європи, 10*. Київ. сс. 21–29.

Таланчук, О., 2002. Чорт. *100 найвідоміших образів української міфології.* Київ: Книжковий дім «Орфей». сс. 201–207.

Трохименко, О., 2012. Герменевтичність гумору крізь призму творчості М. В. Гоголя. *Філософія,* 28. Київ: Національний педагогічний університет ім. В. П. Драгоманова. сс. 147–152.

Франко, І., 1981. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів: у 50 т.,* 31. Київ: Наукова думка. сс. 45–119.

Янковська, Ж., 2016. *Фольклоризм української романтичної прози*: монографія. Львів: НВФ «Українські технології».

Referenses

Bushak, S., 2002. Smikhova kultura ukrainskoho narodu u tvorakh «Kozak Mamai» ta «Zaporozhtsiakh» Illi Riepina [The Laughter Culture of the Ukrainian People in the Works "Cossack Mamay" and "The Zaporozhians" by Illia Repin]. *Skarbnytsia ukrainskoi kultury. Zbirka naukovykh prats,* 3. Chernihiv: Siverianska dumka. pp. 72–79. (in Ukrainian).

Dalgat, U., 1981. *Literatura i fol'klor [Literature and Folklore]*. Moskva: Nauka. (in Russian).

Franko, I., 1981. Iz sekretiv poetychnoyi tvorchosti [From the secrets of poetic creativity]. *Zibrannya tvoriv: u 50 t.,* 31. Kyiv: Naukova dumka. pp. 45–119. (in Ukrainian).

Galych, O., 2001. *Teoriya literatury [Literary Theory]*. Kyiv: Lybid. (in Ukrainian).

Krokhmalnyy, R., 2016. Natsionalna svidomist i metalingvistychnyj kod [National consciousness and metalinguistic code]. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. Band 2015.* Myunchen: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU. pp. 563–574. (in Ukrainian).

Krymskyy, S., 2006. Arkhetypy ukrayinskoyi mentalnosti [Archetypes of the Ukrainian mentality]. *Problemy teoriyi mentalnosti.* Kyiv: Naukova dumka. pp. 273–301. (in Ukrainian).

Krymskyy, S., 2008. Arkhetypy ukrayinskoyi kultury [Archetypes of Ukrainian culture]. *Pid sygnaturoyu Sofiyi*. Kyiv: Vydavnychyy dim “Kyevo-Mogylyanska akademiya”. pp. 301–319. (in Ukrainian).

Krymskyy, S., 2010. Dim – Pole – Khram [House – Field – Temple]. *Pro sofiynist, pravdu, smysly lyudskogo buttya.* Kyiv: IFNANU. pp. 426–439. (in Ukrainian).

Kulish, P., 2015. *Povne zibrannia tvoriv. Naukovi pratsi; Publitsystyka. T. III: Zapysky o Yuzhnoi Rusy: u 2 kn. Kn. 2 [Collected Works. Scholarly Writings; Journalism. Vol. III: Notes on Southern Rus’: in 2 books. Book 2. Edited, text prepared, and annotated by Vasyl Ivashkiv]*. Kyiv: Krytyka. (in Ukrainian).

Novychenko, L., 1989. Bezsmertniy impuls [Immortal impulse]. *Vinok Gogolyu. Gogol i chas*. Kharkiv: Prapor. pp. 126–135. (in Ukrainian).

Storozhenko, O., 1957. Opovidannya [Stories]. *Tvory: v 2 t.,* 1. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoyi literatury. (in Ukrainian).

Styazhkina, O., 2001. Smikhova kultura Ukrayiny drugoyi polovyny XX stolittya: osvoyennya zhinochogo obrazu [Laughter culture of Ukraine in the second half of the 20th century: mastering the female image]. *Etnichna istoriya narodiv Evropy, 10.* Kyiv. pp. 21–29. (in Ukrainian).

Talanchuk, O., 2002. Chort [Damn]. *100 nayvidomishykh obraziv ukrayinskoyi mifologiyi.* Kyiv: Knyzhkovyj dim “Orfey”. pp. 201–207. (in Ukrainian).

Trokhymenko, O., 2012. Germenevtychnist' gumoru kriz' pryzmu tvorchosti M. V. Gogolya [Hermeneutics of humor through the prism of M.V. Gogol's work]. *Filosofiya,* 28. Kyiv: Natsionalnyj pedagogichnyj universytet im. V. P. Dragomanova. pp. 147-152. (in Ukrainian).

Yankovska, Zh., 2016. *Folkloryzm ukrayinskoï romantychnoyi prozy [Folklorism of Ukrainian Romantic Prose]*: monografiya. Lviv: NVF “Ukrayinski tekhnologiyi”. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 25.02.2025 р.

Z. Yankovska

THE FOLK-PHILOSOPHICAL NATURE OF THE “COMIC/TRAGIC” DICHOTOMY IN THE COSSACK TALES BY OLEKSA STOROZHENKO

The culture of laughter in every nation’s tradition, including Ukrainian, is characterized by its peculiarities. With its folklore roots, the comic of all kinds has been transformed into fiction. Such receptive relations are particularly close between folk oral tradition and the literature in the period of Romanticism. In this article, the authors are the first to analyse the interaction between categories of the comic and the tragic in featured short stories about Cossacks by O. Storozhenko. The research offers an attractive prospect for the further exploration of other O. Storozhenko’s works as well as for comparative studies of works by other authors’ in the indicated period.

Keywords*: The period of Romanticism, works by O. Storozhenko, folklorism, comic, tragic, mythological motives.*

ISSN 2518-1343 (Online), ISSN 2226-2849 (Print)
ВІСНИК МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ, 2025, ВИП. 29

УДК 75(477):7.038.53(=161.2)"19/20"
ORCID ID 0000-0002-4028-6037

С.В. Янковський

ІНТЕРВ'Ю: РОМАН ТУРКАЛО З ЛЕОНІДОМ КОМСЬКИМ І МИХАЙЛОМ КУЛІВНИКОМ ПРО ФЕНОМЕН НОНКОНФОРМІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

До вашої уваги пропонується розмова аспіранта кафедри культурології Маріупольського державного університету Романа Туркала з провідними українськими експертами артринку та кураторами Леонідом Комським і Михайлом Кулівником. В інтерв'ю відкриваються обрії українського нонконформізму в живописі другої половини ХХ століття. Зазначимо, що живопис, як основа тогочасного образотворчого мистецтва, а сьогодні – ядро візуальної культури, перетворився на одну з ключових точок національного спротиву у другій половині ХХ ст. Це сталося тоді, коли революційні й авангардистські течії, визвольні змагання першої половини ХХ ст. не призвели до утвердження незалежної української держави. Нонконформізм в українському живописі є відповіддю на підрадянську культурну політику, що з 1930-х років системно нав'язувала мистецькому середовищу офіційно санкціонований стиль самовираження, так званий «соціалістичний реалізм». У цих обставинах живопис відіграв роль альтернативного каналу національної пам'яті та ідентичності.

***У розмові порушено низку тем**:*

- *еволюції поняття «нонконформізм» на тлі радянської художньої політики, з'ясовуючи його відмінність від андеграунду та соцреалістичної опозиції;*
- *регіональних угруповань, як-от, київський Клуб творчої молоді, львівське коло Карла Звіринського й Ігоря Аксініна, одеський та харківський осередки, закарпатські митці), їхні стратегії виживання й внутрішньої еміграції;*
- *ролі неофіційних виставкових практик, приватних майстерень у підтримці свободи творчого самовираження;*
- *впливу «залізної завіси» на формування альтернативних каналів циркуляції мистецьких ідей;*
- *сучасних інституційних ініціатив, музейних й аукціонних, що скеровані на популяризацію доробку художників-нонконформістів.*

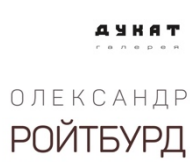
Окрема увага приділена питанням академічного дослідження авангарду, неофіційного та нонконформістського мистецтва в Україні. На нашу думку, вони становлять три модуси національного спротиву у культурно-мистецькому житті України саме у ті часи, коли радянська влада та Країна Рад справляли враження надісторичних сутностей, що мали б тривати вічно. Особливо цінною є згадка про фундаментальну монографію Лесі Смирної «Століття нонконформізму», а також визначення нагальної потреби розмежувати нонконформістські та офіційні практики в мистецькому житті для розуміння багатогранної історичної перспективи національно-культурного простору.

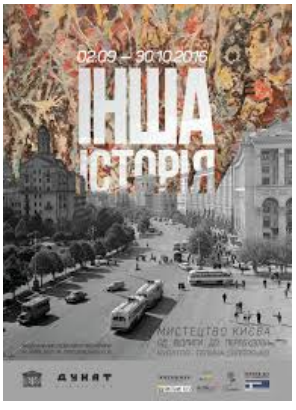
Інтерв'ю супроводжується ілюстративними матеріалами, що висвітлюють діяльність арт-фундації «Дукат», а також покажчиком згаданих імен і назв. Розмова не лише фіксує первинні усні свідчення, а й створює підґрунтя для подальших культурологічних і компаративних студій у ширшому постсоціалістичному контексті.

***Ключові слова**: нонконформізм, неофіційне мистецтво, художні угруповання, культурна політика СРСР, мистецький спротив, культурологічні дослідження.*

Доцент Степан ЯНКОВСЬКИЙ

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-152-169





Анонси окремих подій, ініційованих, організованих, проведених за участі Арт-фундації «Дукат» за період від 2017 по 2025 роки.

Леонід Комський, один із впливових а́кторів українського арт-ринку та культури, підприємець, меценат, галерист. Він відомий як:

- Засновник аукціонного дому «Дукат» (2008). Цей холдинг також включає антикварний салон, галерею та освітній центр «Едукаторіум».
- Галерист та колекціонер.
- Член гільдії антикварів України.
- Засновник першого в Україні аукціону букіністики «Українська книга» (2016).

Михайло Кулівник, український мистецтвознавець, колекціонер, координатор та куратор проектів аукціонного дому «Дукат» та Арт-фундації «Дукат», експерт із питань українського арт-ринку.

Серед реалізованих останнім часом проектів відзначимо:

Виставкова експозиція «***Алла Горська***. ***Боривітер***» (14.03.2024 – 28.04.2024, Український дім, Київ). Першої ретроспективна виставка творів знаної української художниці.

Персональна виставка відомого українського графіка Павла Макова «***Вирвані сторінки***», галерея Арт-фундації «Дукат» (17.05.2024 – 16.06.2024, вул. Володимирська 5, Київ).

«***ПроЗорі***», панорамна виставка культових українських художників, організована і проведена Арт-фундацією «Дукат» (за участі Фонду Збереження культурної спадщини Ади Рибачук та Володимира Мельніченка). В експозиції представлені роботи Валерія Ламаха, Володимира Мельніченка (АРВМ), Ади Рибачук (АРВМ), Федора Тетянича, Флоріана Юр'єва (22.05.2025 – 29.06.2025, Український дім, Київ).

Участь в обговореннях та прес-конференціях щодо питань мистецтва, колекціонування, формування символів та збереження культурної спадщини, як-от участь у національному форумі представників мистецької спільноти, організованому Українською Асоціацією Галеристів задля налагодження комунікації та стратегування – ***Артфорум Україна 2025***, 24 – 25.04.2025, Львів.

ІНТЕРВ'Ю: РОМАН ТУРКАЛО З ЛЕОНІДОМ КОМСЬКИМ І МИХАЙЛОМ КУЛІВНИКОМ ПРО ФЕНОМЕН НОНКОНФОРМІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

17.10.2024 *Галерея «Дукат», Київ*

–Тема українського неофіційного мистецтва, не є популярною серед дослідників. До яких джерел ви б порадили звернутися по інформацію про художників цього періоду?

Кулівник: Ми створили сайт з біографіями та ілюстративним матеріалом про цих художників. Якщо відкрити біографію якогось художника, то внизу сторінки буде вдосталь посилань на відповідну літературу. Про українських художників-нонконформістів писали мистецтвознавець Гліб Вишеславський, Ольга Петрова, творчості окремих авторів торкалася Галина Скляренко в книзі «Від відлиги до перебудови», наприклад, вона писала про Аксініна. Багато видань було про одеситів, бо вони зародили таке явище як «одеський нонконформізм». Ще з початку нульових, там була ціла плеяда авторів. У нас, на жаль, одеського розділу немає, але є альбоми. У самій Одесі є приватний музей сучасного мистецтва – це якраз і є музей одеського нонконформізму, де експоновано роботи Олега Соколова, Олександра Ануфрієва, Юрія Єгорова, Валентина Хруща, Станіслава Сичова, Володимира Афанасьєва, Люсьєна Дульфана, Людмили Ястреб, Віктора Маринюка… Їх дуже багато.

– У чому, на вашу думку, полягає сутність нонконформізму: у протистоянні системі чи в інших аспектах художньої діяльності?

Комський: Не зовсім. Взагалі, ми дуже довго це обговорювали: чим є «нонконформізм»? Чи можна сказати, що це андеґраунд? Ні! Нонконформісти не були представниками андеґраунду, тому що більшість із цих митців були членами Спілки художників Радянського Союзу. Хоча Аксінін у спілці не був, Трегуб не був, Баклицький не був, але більшість були. Можна сказати, що свобода творчості визначала нонконформізм.

Комуністи спочатку дозволили свободу творчості, а потім зрозуміли, що це може бути небезпечно і 1932-й рік став межевим. Комуністи покінчили з усіма напрямками та групами, такими як «УНОВІС», прийнявши закон про єдиний творчий метод, тобто концепцію соцреалізму. Процес розправи з тими митцями, що не підкорилися не був миттєвим, він тривав приблизно до 1937-го року. Тоді все закінчилося – це був кінець вияву будь-якої творчості. Розстріл «Бойчукістів», «Розстріляне Відродження» – це відбувалося не тільки в живописі, не тільки в образотворчому мистецтві, але й в літературі, в музиці, у всіх сферах творчості. Будь-яка вільна думка для комуністів була небезпечна і вони розправлялися з нею. Науку всю загнали в «шарашки». І аж наприкінці 1950-х, десь після ХХ-го з'їзду КПРС, коли почалася «відлига», кровава рука режиму дещо послабилася, що дало змогу художникам, хоча й підпільно і не без загрози для власного життя, але працювати творчо. Мистецького спротиву такому закону не могло не бути, він імпліцитно існував, але потім вибухнув. А почалося це десь в 1958-му році…

Все неофіційне мистецтво можна охарактеризувати як явище, що охоплює художні практики, які не вписувалися в рамки соціалістичного реалізму; іншими словами, це мистецтво, яке було не лише поза соцреалістичними канонами, але й включало підходи відмінні від офіційної ідеології. У роботах деяких художників були певні ознаки соцреалізму, але так чи інакше вони були вільні у своїй творчості люди,

які шукали нові форми, нові методи, нові діалоги, нові концепти. Хоча я почав розлого розповідати про нонконформізм, та визначення такого немає. Нонконформісти – це не нонконформісти. Нонконформізм – ця назва не дуже вдала. У 2016-му році, у Національному музеї ми робили виставку «Інша історія», афіша з неї досі висить на дверях нашої галереї. Тоді ми шукали назву і не могли підібрати термін. Те, що в Росії назвали «Другий авангард», це поганий термін, це термін комерційний. Який другий авангард?! Авангард може бути тільки першим. Та й це мистецтво не є авангардним у вузькому сенсі слова, як авангард початку ХХ ст. Нонконформізм – так, частково цей термін підходить, але тільки частково, тому що багато митців, як я вже казав, були членами Спілки художників. Деякі мали замовлення і почувалися зовсім непогано як фізично, так і матеріально. Це серед українських митців, але українці почувалися набагато гірше за росіян… Особливо якщо взяти московських чи ленінградських нонконформістів, як-от Ернст Неізвєстний, Оскар Рабін, Міхаїл Рогінський чи Анатолій Звєрєв. Їх було достатньо, і це були дійсно дуже круті художники, які мали свої виставки і були популярними серед замовників. Їхні роботи коштували по 500 рублів – тоді це було дуже багато. У ті часи середня зарплата була 120-150 рублів. А до них стояли черги з клієнтів, які платили по 500 рублів за портрет. А у нас Аллу Горську вбили, Опанаса Заливаху посадили, Анатолій Лимарєв вкоротив собі віку, як і Микола Тригуб. Кажуть, за те, за що у них там у Москві нігті стригли, у нас голови рубали.

– ***Досліджуючи цей період, можна виділити окремі художні течії, в яких працювали митці, чи радше творчість художників мала індивідуальний характер?***

Комський: Важко сказати... У Львові були дві основні групи – коло Карла Звіринського у 1960-х, а потім коло Аксініна у 1970-х – на початку 1980-х років. У Києві було декілька груп, був КТМ – художників, що входили в цю групу називали «буржуазними націоналістами». Ось, до прикладу, Горська, хоча вона була з Росії, з Криму, і в дитинстві не чула українську мову, але свідомо перейшла на неї з російської. КТМ-івці вивчали фольклор, історію, культуру України. Туди входили Анатолій Лимарєв, Григорій Гавриленко, Ігор Григор'єв – геніальні художники. Вони були поза системою, вони були прозорі для неї, були ні за, ні проти. Вони її просто не сприймали, ненавиділи її. Були й інші художники – Микола Тригуб, Вудон Баклицький, які створили об'єднання «New Band», ще була Олена Голуб. Але найбільш талановитими були Тригуб і Баклицький. Найцінніше було те, що для них не існувало формальних рамок, вони не ставили себе в жодні рамки.

Кулівник: Групи були найбільш згуртованими. Наприклад, одеські художники Ануфрієв, Сичов, Хрущ, Ястреб, Маринюк активно збиралася, влаштовували квартині виставки, кликали художників, поетів, літераторів. Була відома виставка, так звана «Заборна» чи «Парканна», «Сичик + Хрущик» – Станіслав Сичов та Валентин Хрущ розмістили свої роботи на паркані біля Одеського оперного театру. Вони так і дня не протрималися – роботи зняла міліція. Такі відголоски «Бульдозеної виставки» в Москві. Одеські художники хоча й ділилися на якісь групки, були досить згуртовані між собою. У цей час у Львові створюється група «Вежа», до якої входив Михайло Французов та інші. А у Харкові, якщо ми говоримо про неофіційне мистецтво кінця 1960-х, можна виділити окремих митців. Саме в 1970-ті роки активно постає Харківська школа фотографії: Олег Мальований дуже відомий, Євгеній Павлов і Борис Михайлов. Взагалі, якщо говорити про неофіційне мистецтво, то багато художників, які були членами спілки, пішли в монументальну або графічну секцію. У Києві Ламах, Литовченко були монументалістами. Це був їхній основний вид діяльності та джерело доходів. Вони працювали також творчо, проте ці роботи мало хто бачив. Наприклад,

живописних творів Ламаха до наших днів збереглося не більше 30 штук, а ще при житті художник показував їх лише своєму найближчому оточенню, якому він довіряв.

Комський: Нам розповідали, що коли незнайомі Ламаху люди заходили до його майстерні, він відвертав роботу, щоб ті не побачили картину. Бо у 1960-ті через донос художник міг залишитися без майстерні, а у 1970-ті можна було потрапити у в'язницю. За вільну творчість вже не розстрілювали, як при Сталіні, але художники розуміли таку екзистенційну небезпеку для себе. Прямої антирадянщини не було, інакше це було б самогубство, хоча у Горської є жовто-блакитна робота, Шевченко із тризубом стоїть. У Горської це яскраво виражено, але і діяльність КТМ-вців була антирадянська, хоча не так прямо виражена. Вони досліджували Биківню, відкрили її, можна сказати, для широкого загалу. Це було коло, до якого входили брати Горині, Чорновіл, Стус. Отже, КТМ потребує окремого дослідження. Дуже відрізняються 1960-ті від 1970-тих. Рівно 60 років тому Хрущова усунули і генсеком СРСР став Брежнєв, це було в жовтні 1964-го. Спочатку майже ніхто не помітив різниці, гайки почали закручувати поступово. Вже через рік, у 1965-му, посадили Заливаху. «Відлигу» почали скорочувати, звертати. І десь у 1971-му пройшла велика хвиля репресій та почалося те, що ми називаємо «застій». 1960-ті від 1970-тих дуже відрізняються, особливо перша половина: як і у 1932-му, прийняли закон, а ефект від нього наставав протягом п'яти років… Так чи інакше, відразу після прийняття цього закону, були модерністські роботи, цікаві, навіть плакати, і навіть комуністичні плакати. Такі роботи були у Сиротенка в середині 1930-х, лучисті, кубістські плакати, але поступово творчі рішення все частіше відслідковувались і присікалися. А в 1970-ті прийшов кінець. Був вибір: лягати під систему чи йти у внутрішню еміграцію. І багато хто пішов у внутрішню еміграцію. Було страшно, бо багато стукачів було у ті часи в СРСР. Художники дуже обережно з іншими людьми знайомилися. Зустрічалися у своїх майстернях, де могли вільно висловлювати ідеї в закритому колі людей, яких знали, чи в гості ходили одне до одного. Тобто вони стали непомітними для системи, прозорими для неї. На пряму із системою ніхто не конфліктував. Але з іншого боку були такі, як Тетянич, який міг прийти на президіум Спілки художників у костюмі інопланетянина. І в цьому нічого антирадянського не було, але люди не знали, як до цього ставитись. Тобто так чи інакше, система, стаючи більш жорсткою – ставала й більш крихкою. І вони, художники, своєю творчістю, своїм життєвим прикладом, потроху розхитували цю систему, готували те, що вже потім у «перебудову» вибухнуло. А сама «перебудова», у тому вигляді, в якому вона була, не відбулась би, якби не діячі 1960-х, а потім 1970-х років.

– ***Одним із найвагоміших досліджень українського неофіційного мистецтва останніх років є робота Лесі Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві». Яке ваше ставлення до цієї книги?***

Кулівник: На мій погляд, вона дуже заглибилася в тему якраз андеґраунду, тим самим розширила рамки неофіційного мистецтва, і до нонконформістів потрапило дуже багато художників, яких важко назвати нонконформістами. Скажімо, київське подружжя Галина Неледва і Рижих Віктор. У них є твори на грані модернізму, але вони виконували дуже багато замовлень і в їхніх роботах не спостерігається такого відкритого пошуку в абстракції чи в інших тогочасних новаторських стилях. Вони працювали в тих рамках, які дозволяла тогочасна радянська система. Ці художники спілкувалися з неофіційними авторами – Лимарєвим, Гавриленком, знали їх, проте не належали до їхнього кола, мали змогу постійно працювати і активно виставлялися, в тому числі і в Москві. І таких авторів у дослідженні Лесі Смирної можна нарахувати із два десятки, а то й більше. Досить багато митців зараховано до нонконформістів, а вони мали не такі однозначні стосунки із системою, займаючи більш вигідний для себе

статус у художньому середовищі СРСР, ніж ті, кого традиційно визначають як нонконформістів. Це основна проблема дослідження при визначенні нонконформізму. Про це багато написано, але питання ще залишається відкритим.

Комський: Візьмемо, до прикладу, виставку «Інша історія», яку ми робили у 2016-му році, у нас працювала кураторка Галя Скляренко. І вона Яблонську та Глущенка подала як неофіційне мистецтво. Яке ж це неофіційне мистецтво?! Проте, безсумнівно, Леся Смирна виконала значну дослідницьку роботу. Не можна стверджувати, що її праця була легкою, і надзвичайно важливо, що вона вже реалізована. Водночас чимало аспектів поки що залишаються нерозкритими й чекають слушної нагоди для подальшого осмислення. Сподіваюся, що в майбутньому будуть з'являтися нові дослідження, які розширять уявлення.

Кулівник: Ще однією важливою рисою книги Лесі Смирної є дуже гарний ілюстративний матеріал, адже вона опрацювала досить багато джерел та видань із мистецтва.

Якщо говорити про Закарпаття, то можна виділити трьох відомих авторів, про яких часто згадують дослідники, однак їхня творчість залишається недостатньо розкритою. Наприклад, щодо творчості Кремницької глибоких наукових студій поки не здійснено. Про Бедзіра писала Аліса Ложкіна, а творчість Ференца Семана була частково висвітлена в окремих каталогах, хоч і невеликих за обсягом. Проте зазвичай цих митців аналізують у загальному контексті Закарпатської школи живопису, хоча кожен із них заслуговує окремого дослідження.

У дослідженнях, присвячених школі Бейли Ерделі, Бедзіра та Кремницьку часто розглядають поряд із офіційними художниками, що дещо ускладнює їхню окрему ідентифікацію. Наприклад, у книзі, присвяченій мистецтву шістдесятників, вони теж згадані, проте це радше відображення загальної тенденції, ніж результат цільового дослідження. Автори книги – Ліза Герман, Ольга Балашова та Марії Ланько – зосередилися здебільшого на 1970-х роках, тоді як мистецьке середовище 1960-х, зокрема учасники Клубу творчої молоді (КТМ), представлено лише фрагментарно, що залишає певні питання для подальшого вивчення.

Комський: Зрозуміло, що на дослідників цієї галузі покладаються великі очікування, а до першопрохідців найбільше і очікувань, і питань. У Києві, і взагалі в Україні, завжди було дуже багато крутих художників, як зараз, так і за радянських часів. З митцями проблем у нас немає, а от із дослідниками мистецтва справа гірша. У Києві кафедру мистецтвознавства в Академії підпорядкували факультету образотворчого мистецтва і дизайну. Звільнилась Оля Лагутенко. З усього сказаного можна зробити висновок, що наше академічне мистецтвознавство втрачає потенціал.

– Чи відомо вам про існування художніх рухів, схожих на український нонконформізм, у інших країнах соціалістичного блоку, і як на них позначалися ідеологічні обмеження?

Комський: Точно не можу сказати, ми це ретельно не вивчали, але в деяких країнах вони були. Наприклад, у Німецькій Демократичній Республіці також існували рухи художників, чиї погляди на мистецтво не відповідали офіційним ідеологічним настановам державного апарату. У цій країні практикували доволі жорстокі методи боротьби з інакомисленням: спеціальні служби заарештовували митців і вимагали викуп від їхніх близьких, а у разі несплати художників засуджували до десяти років ув'язнення, причому умови утримування були настільки важкими, що більшість не проживали й двох-трьох років.

– Яка, на вашу думку, роль художників сусідньої Польщі у формуванні мистецького середовища Львова? Чи були між ними зв'язки і чи мали вони вплив на локальне мистецьке середовище?

Комський: Я не чув про таке. Загалом за тих часів такі зв'язки були дуже-дуже небезпечні.

Кулівник: У становленні львівського модернізму ключову роль відіграла сім'я Романа та Марґіт Сельських. Вони підтримували зв'язки із західним мистецьким світом, що стало винятковим явищем для свого часу. Марґіт Сельська була ученицею Фернана Леже, а після остаточного оселення у Львові в 1940-х роках подружжя привезло з собою значну бібліотеку, яка включала альбоми, дослідницьку літературу та слайди, що представляли сучасне західне мистецтво. Ці матеріали стали основою для дискусій та обміну ідеями між художниками. У Львові сформувався творчий осередок, до якого входили Роман Сельський, Карло Звіринський та Марґіт Сельська. Саме ця «потужна трійка» заклала підґрунтя для розвитку львівського модернізму. Карло Звіринський, як провідний експериментатор, організував підпільну художню школу, яка стала центром альтернативного мистецького навчання. До цієї школи зверталися численні молоді художники, серед яких були Зеновій Флінта, Петро Маркович і багато інших. У Львові, в музеї Модернізму, представлені роботи всіх цих художників.

– Чи могли б ви назвати приклади музеїв або галерей у різних регіонах України, що зосереджені на експонуванні «неофіційного мистецтва»?

Кулівник: В Одесі функціонує приватний Музей сучасного мистецтва на чолі з Семеном Кантором. Це приватна колекція, яка вирізняється високою якістю, оскільки цей музей був одним із перших, де почали систематично збирати твори художників другої половини XX – початку XXI століття. Натомість у Києві відсутній аналогічний простір, де можна було б побачити роботи всіх провідних авторів цього періоду. Художні твори розпорошені між різними приватними колекціями, що ускладнює доступ до них.

– Як ви вважаєте, якою мірою зв'язки закарпатських митців з угорськими колегами формували спільний культурний простір у межах регіону?

Комський: Можливо, з Угорщиною і були зв'язки, але в Радянському Союзі це було дуже важко. Будь-який зв'язок із закордоном, міг призвести до арешту. Та були й такі художники як Глущенко, завербовані ще за кордоном агентами КДБ і це доведено. Немає, правда, відомих фактів, щоб за його наклепами когось заарештували чи розстрілювали. Він такого не робив. Але так чи інакше, він був агентом. Кожного разу повертаючись в СРСР, він мав змогу знову вільно виїжджати за кордон, коли захоче.

– Як ви б могли описати фактор «залізної завіси», що обмежував доступ українських художників у СРСР до західного мистецтва і впливав на їхнє сприйняття сучасних художніх тенденцій?

Комський: Виїхати за межі країни у радянські часи було майже неможливо, кордон перетинали лише за регламентом і лише ті, кому було дозволено владою. «Залізна завіса» дійсно існувала. Недоступність західної культури викликала зацікавлення, тому з-за цієї завіси щось таки потрапляло до СРСР, якісь альбоми чи брошури… Як розповідала вдова Вілена Барського, десь в 1959-му чи 1960-му році у їхньому помешканні був обшук КДБ, внаслідок якого були вилучені роботи, альбоми, усі речі художника, пов'язані з мистецтвом… Потім все, крім альбомів, повернули, оскільки це були альбоми Західного мистецтва.

– Існує твердження, що творчість українських художників, які працювали поза офіційними радянськими рамками у другій половині XX століття, залишається малодослідженою. Ви погоджуєтесь з цією думкою?

Кулівник: Творчість українських художників-нонконформістів залишається недостатньо дослідженою, зокрема через закритий характер діяльності деяких із них. Наприклад, Григорій Гавриленко в Києві хоча активно працював, практично не ділився

своїми творчими напрацюваннями. Як ілюстратор, він створив низку книжкових ілюстрацій, проте його художній доробок залишався невідомим широкому загалу. Ще одним маловивченим автором є Олег Соколов, видатний художник і перший одеський концептуаліст.

Його творчість розпочалася ще в 1950-х роках, коли він створював невеликі графічні роботи, інтегровані в текстові й поетичні частини. Попри значний внесок у розвиток концептуального мистецтва, про нього відомо небагато, а його ім'я згадується рідко.

У подібній манері у Києві працював Вілен Барський, проте його художня мова мала інший характер. Загалом, дослідження цих авторів потребує подальшої уваги, адже їхній внесок є важливою складовою українського неофіційного мистецтва.

Інтерв'ю брав Р. Туркало

Перелік згаданих в інтерв'ю назв й імен[5]:

Аксінін Олександр, український художник, дизайнер (Львів, Україна, 1949 – Золочів, Україна, 1985). Графічні роботи були відзначались золотими медалями Міжнародного трієнале «Малі форми графіки» (1979, 1985); проводилися один раз на три роки Міською галереєю мистецтв Лодзі (Miejską Galerię Sztuki w Łodzi Międzynarodowe triennale „Małe Formy Grafiki", 1979 – 1993).

Ануфрієв Олександр, український художник, працював у сфері монументального мистецтва (Москва, РСФСР, 1940 – Бетесда, Меріленд, Сполучені Штати, 2024). Перебував під доглядом Комітету державної безпеки СРСР, супроводжуваному періодичними обшуками, допитами, арештами. Виїхав з СРСР (1980). У складі офіційних мистецьких організацій і утворень не перебував.

Афанасьєв Володимир, український художник, викладач (нар. с. Павлівка Ізмаїльської області, Україна, 1949). Організував дитячу художню школу в м. Арциз Одеської області (1977). Прийнятий до Національної спілки художників України (2008).

Баклицький Вудон, український художник, представник фігуративного мистецтва (с. Новоєловка, Казахстан, 1942 – Київ,1992). Учасник неформального художнього об'єднання «*New Bent*» (1963), неформального об'єднання «Рух» (1977), соціально-екологічної арт-групи «Стронцій-90» (1990 – 1992). Деякі роботи художника були конфісковані Комітетом державної безпеки СРСР (1978).

Балашова Ольга, мистецтвознавиця, кураторка, медіатеоретикиня, співавторка арт-альбому «Искусство украинских шестидесятников» (Київ, «Основи», 2015), проекту «Мистецтво українських шістдесятників. Можливість музею» (19.12.2015 – 21.02.2016, Національний художній музей України, Київ). Викладачка *Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури* (НАОМА).

Барський Вілен, неформальний радянський художник, поет (Київ, Україна, 1930 – Дортмунд, Німеччина, 2012). Наголошував на ідеологічно неупередженій позиції. Прийнятий до Спілки художників України (1967). Виїхав з СРСР (1981). Позиціонувався як російський поет, художник, перекладач із Києва.

[5] Для відомостей про українських художників, науковців, подій і течі національного культурно-мистецького життя було використано інформацію статей із відкритих інтернет-джерел: Велика Українська Енциклопедія (ВУЕ), Енциклопедія Сучасної України, МіТЕЦ, Українська Вікіпедія, а також інших енциклопедичних та архівних ресурсів.

Бедзір Павло, український художник (с. Калини Тячівського району Закарпатської області, Чехо-Словакія, 1926 – Ужгород, Україна, 2002). Впродовж 1960-х рр. – лідер неформального «клубу авангардистів» в Ужгороді. Прийнятий до Спілки художників України (1968); член художньої ради *Художфонду* (1973).

Бедзир-Кремницька Єлизавета, українська живописиця, графікеса (Ужгород, Чехо-Словакія, 1925 – Ужгород, Україна, 1978). Прийнята до Спілки художників України (1968).

Бойчукісти – плеяда українських художників, учнів і послідовників Михайло Бойчука.

Вишеславський Гліб, український художник, фотограф, теоретик мистецтва (нар. Київ, Україна, 1962). Засновник і головний редактор часопису з питань сучасного мистецтва «Terra Incognita» (1993 – 2001); головний редактор часопису Асоціації артгалерей України «Галерея» (2007 – 2010); з 2015 р. редактор часопису «Художня культура»; автор наукових праць, зокрема відомої публікації «Contemporary art України. Від андеграунду до мейнстріму» (2020). Прийнятий до Спілки художників України (1989). Відзнаки: Почесний член Національної спілки фотохудожників України (2018).

Виставка дев'яти – умовна назва виставки, що після шістнадцятирічних зусиль щодо її проведення відбулась у 1985 р. у Республіканському Будинку художника в Києві (09.01.1985 – 23.01.1985). На виставці були представлені твори Олександра Агафонова, Галини Григор'євої, Людмили Загорної, Якима Левича, Анатолія Лимарєва, Владислава Мамсікова, Віри Морозової, Олександра Сулименка, Юлія Шейніса. Виставка засвідчила несприйняття геометричного абстракціонізму в культурно-мистецькому середовищі Києва.

Гавриленко Григорій, український книжковий ілюстратор, художник (с. Холопкове Глухівського району Сумської області, Україна, 1927 – Київ, Україна, 1984). Серед оформлених книжок видання класиків української та світової літератури: Михайла Стельмаха (1956), Панаса Мирного (1960), Данте Аліг'єрі (1965), Миколи Бажана (1967 та 1979); брав участь в ілюстрації «Кобзаря» (1963), а також збірки ліричних віршів О. Пушкіна (1987). На початку 1960-х років звільнений з Київського художнього інституту за звинуваченнями у наслідуванні «*бойчукистів*». Прийнятий до Спілки художників України (1960).

Герман Ліза, українська мистецтвознавиця, незалежна кураторка, галеристка, співавторка арт-альбому «Искусство украинских шестидесятников» (Київ, «Основи», 2015), проекту «Мистецтво українських шістдесятників. Можливість музею» (19.12.2015 – 21.02.2016, Національний художній музей, Київ),

Глущенко Микола, український художник, агент радянських спецслужб (псевдонімом «Ярема») (м. Новомосковськ Дніпропетровської області, Україна, 1901 – Київ, Україна, 1977). Проживав у Франції (1925 – 1936). Відзнаки: Лауреат Державної премії УРСР ім. Тараса Григоровича Шевченка (1972), Народний художник України (1944), Народний художник СРСР (1976).

Голуб Олена, художниця, ілюстраторка, журналістка, письменниця (нар. Київ, Україна, 1951). Співпрацювала з журналами «Барвінок», «Однокласник», «Радуга» (1984 – 1988); редакторка видавництва «Веселка» (1988 – 1993); оглядачка культурологічного часопису «Ї», щотижневика «Дзеркало тижня» (1999 – 2002). Авторка книги «Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями» (Київ, «Антиквар», 2017). Прийнята до Національної спілки художників (2003).

Горинь Богдан, український громадський і політичний діяч (нар. с. Кнісело Жидачівського району Львівської області, Україна, 1936). У 1960-х – 1980-х рр. активний учасник національно-демократичного руху, правозахисник і організатор самвидаву. Один із засновників Республіканської християнської партії (1997). Народний депутат Верховної Ради України I та II скликань (1990 – 1998).

Горинь Микола, український громадський діяч, державний службовець (нар. с. Кнісело Жидачівського району Львівської області, Україна, 1945). Голова Львівської обласної державної адміністрації (1995 – 1997).

Горинь Михайло, український суспільний і державний діяч, правозахисник, дисидент, політв'язень (нар. с. Кнісело Жидачівського району Львівської області, Україна, 1930 – Київ, Україна, 2013). Народний депутат Верховної Ради України I скликання (1990 – 1994). Голова Української Всесвітньої Координаційної Ради (2000 – 2006).

Горська Алла, українська художниця, учасниця правозахисного руху в Україні (Ялта, Кримська АСР, РСФСР, 1929 – Васильків, Київська область, Україна, 1970). Прийнята до Спілки художників України (1959). Вбита при нез'ясованих обставинах 28 листопада 1970 року. Справа про розкриття злочину отримала широкий суспільний резонанс.

Григор'єв Ігор, український художник, книжковий ілюстратор (Харків, Україна, 1934 – Київ, Україна, 1977). Прийнятий до Спілки художників України (1962).

Дульфан Люсьєн (Dulfan Lucien), американський художник радянського походження (нар. Фрунзе (нині Бішкек), Киргизія, 1942). Прийнятий до Спілки художників України (1973). Мешкає у Сполучених Штатах Америки з1990 року. Заохочений премією Міністерства культури СРСР і Спілки художників СРСР (1975).

Інша історія (***Інша історія: мистецтво Києва од відлиги до перебудови***) – виставка, що проходила від 02 серпня по 30 жовтня 2016 року в галереї арт-фундації «Дукат»; представила широку панораму образотворчого мистецтва в Києві від другої половини 1950-х до початку 1990-х років.

Звєрєв Анатолій, неформальний радянський художник, письменник, теоретик живопису (Москва, СРСР, 1931 – Москва, СРСР, 1986). Один із найбільш відомих у світі неформального радянського мистецтва. Меценати: колекціонер Георгій Костакі, Оксана Асеєва, удовиця відомого радянського поета-футуриста Миколи Асеєва. У складі офіційних мистецьких організацій і утворень не перебував.

Ерделі Адальберт (Erdélyi Béla), український угорський художник, педагог, суспільний діяч (с. Клименфавля / Климовиця (нині с. Загаття Іршанського району Закарпатської області), Австро-Угорщина, 1891 – Ужгород, Україна, 1955). Організатор та перший голова Закарпатської обласної організації Спілки радянських художників України (1946). Перший директор Ужгородського державного художньо-промислового училища (1946). Звинувачуваний за непатріотичне поводження, наклепництво, космополітизм, формалізм, буржуазну естетику переслідувався компартійною владою Закарпаття (1945 – 1953).

Єгоров Юрій, український художник (Сталінград (нині Волгоград), РСФСР, 1926 – Одеса, Україна, 2008). Прийнятий до Спілки художників України (1958). Відзнаки: Заслужений художник СРСР (1989), Заслужений діяч мистецтв УРСР (1989), Народний художник України (2008).

Заливаха Опанас, український правозахисник і живописець (с. Гусинка Куп'янської округи Харківської області, Україна, 1925 – Івано-Франківськ, Україна, 2007). Член київського Клубу творчої молоді (1960 – 1964). Відбував покарання «за

антирадянську агітацію та пропаганду» (1965 – 1970). Відзнаки: Державна премія України ім. Тараса Григоровича Шевченка (1995).

Звіринський Карло, український живописець, педагог, суспільний діяч (с. Лаврів, нині Самбірського району Львівської області, Річ Посполита Польська, 1923 – Львів, Україна, 1997). Під час навчання у Львівському державному інституті декоративного та прикладного мистецтва на рік був відсторонений від занять з ідеологічних мотивів (1947). Створив неофіційну школу для молоді, що отримала назву «підпільна академія Карла Звіринського» (1959). Підтримував тісний зв'язок із Львівською Архиєпархією Української Греко-Католицької Церкви, долучався як експерт із питань монументального живопису та оздоблення єпархіальних храмів (1992). Прийнятий до Спілки художників України (1992). Відзнаки: Заслужений діяч мистецтв України (1997).

Кабаков Ілля (Ilya Kabakov), радянський художник-концептуаліст, скульптор (Дніпро, Україна, 1933 – Лонг-Айленд, Нью-Йорк, США, 2023). З 1956 р. активно співпрацював із всесоюзними видавництвами дитячої літератури. Прийнятий до Спілки художників СРСР (1963). Виїхав з СРСР (1987). З 1989 р. співавтор Емілії Кабакової (Каневської). Отримали світове визнання як засновники московського концептуалізму. Відзнаки: Світова культурна премія пам'яті його імператорської величності принца Такамацу – Praemium Imperiale Японської художньої асоціації (2008).

Кантор Семен, директор Музею сучасного мистецтва Одеси (МСМО), заснованого меценатом Вадимом Мораховським (2008) на основі унікального зібрання робіт одеських художників другої половини XX ст. – колекції Михайла Кнобеля.

Клуб творчої молоді (***КТМ***) – українська культурно-громадська організація 1960-х рр., серед найвідоміших осередків – київський Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960 – 1964).

Лагутенко Ольга, українська мистецтвознавиця, педагогиня (нар. Чебаркуль, Челябінська область, РСФСР, 1961). Авторка досліджень української графіки XX ст. У дійсному складі Національної академії мистецтв України, член-кореспондентка (2017). Відзнаки: премія імені Платона Білецького (2007); Заслужена діячка мистецтв України (2013).

Ламах Валерій, український художник (Лебедин, нині Сумська область, Україна, 1925 – Київ, Україна, 1978). Активно працював у монументальному мистецтві. Реалізував масштабні проєкти у Києві, Єсентуках, Дніпродзержинську (нині Кам'янське), Жданові (нині Маріуполь), Тамбові, Тернополі. Працював на різних посадах у Державному видавництві образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР (1956 – 1964). Входив до складу провідних експертних та керівних органів у сфері монументального мистецтва УРСР та СРСР. Прийнятий до Спілки радянських художників України (1956).

Ланько Марія, українська мистецтвознавиця, незалежна кураторка, галерстка, співавторка проекту «Мистецтво українських шістдесятників. Можливість музею» (19.12.2015 – 21.02.2016, Національний художній музей, Київ).

Лимарєв Анатолій, український живописець, педагог (Амвросіївка, нині Донецька область, Україна, 1929 – Київ, Україна, 1985). Уникав тематики соцреалізму. Входив до складу ради Художфонду. Учасник «*Виставки дев'яти*» (1985). Прийнятий до Спілки художників України (1970).

Литовченко Іван, український художник (с. Бугрувате, нині Охтирський район Сумської області, Україна, 1921 – Київ, Україна, 1996). Прийнятий до Спілки радянських художників України (1954). Відзнаки: Орден «Знак Пошани»; Орден

Вітчизняної війни II ступеня (1985); Заслужений діяч мистецтв УРСР (1991); Державна премія України імені Тараса Григоровича Шевченка, посмертно (1998).

Ложкіна Аліса, арт-критикиня, кураторка, дослідниця сучасного мистецтва (нар. Київ, Україна, 1981). Серед найвідоміших проектів виставки сучасного українського мистецтва в Музеї Людвіга (Будапешт, Угорщина, 2018), а також в освітньо-виставковому і мистецькому просторі Semperdepot Академії образотворчих мистецтв у Відні (2019).

Мальований Олег, фотохудожник (нар. Рубцовськ, Алтайський край, РРФСР, 1945). Входив до числа організаторів групи фотохудожників-експериментаторів «Врємя» (Олег Мальований, Борис Михайлов, Олександр Супрун, Юрій Рупін, Євген Павлов), утвореної на базі фотоклубу при Будинку художньої самодіяльності профспілок (1972). Роботи митця відзначені понад тридцятьма золотими, срібними медалями та дипломами міжнародних конкурсів.

Маринюк Віктор, український художник (нар. с. Казавчин Гайворонського району Кіровоградської області, Україна, 1939). Активний учасник культурно-мистецького життя Одеси. Учасник виставок українських художників-авангардисті у помешканні колекціонера В. Сичова (1975, 1976). Учасник неофіційної міжнародної мюнхенської виставки сучасного українського мистецтва «Виставка українських художників» (1979) Входив складу різних художньо-мистецьких об'єднань: «Шлях» (1990), «Човен» (1993), «Мамай» (1998). Прийнятий до Спілки художників України (1987). Відзнаки: Заслужений художник України (2008).

Маркович Петро (Markovych Petro), американський художник, графік, кераміст, викладач (с. Чорноріки Корчинської гміни Кросненського повіту Підкарпатського воєводства, Річ Посполита Польська, 1937 – Сіетл, США, 2018). Викладав у Львівській дитячій художній школі (1965 – 1976). Через публічне визнання своєї приналежності до Євангельської церкви був вимушений припинити викладацьку діяльність. Емігрував до Сполучених Штатів (1991).

Михайлов Борис, видатний український фотограф, нар. 25.08.1938, ключова фігура Харківської школи фотографії. Визнання: член Берлінської академії мистецтв (2008). Відзнаки: премія Хассельблада Фонду Ерни та Віктора Хассельблада (Hasselbladstiftelsens internationella pris i fotografi / The Hasselblad Foundation International Award in Photography) за видатні фотографічні досягнення (2000).

Неледва Галина, українська художниця (Дніпропетровськ (нині Дніпро), Україна, 1938 – Київ, Україна, 2017). Прийнята до Спілки художників України (1964). Відзнаки: Заслужена художниця УРСР (1989).

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) – вищий мистецький навчальний, засновано відкрита 22 листопада 1917 р. як Українська академія мистецтв, у 1922 р. перетворена на Київський інститут пластичних мистецтв, у 1924 р. реорганізовано в Київський художній інститут, у 1992 р. повернуто назву Української академії мистецтв, відповідно до постанови Кабінету міністрів України від 17 березня 1998 року перетворено на Академією образотворчого мистецтва і архітектури. Указом Президента України Л. Д. Кучми надано статус Національного навчального закладу (11.09.2000).

Нова українська хвиля (Нова хвиля) – коло мистецьких явищ, що характеризують трансформації мистецького життя в Україні від другої половині 1980-х – середини 1990-х років.

Неізвєстний Ернст, радянський скульптор-авангардист, художник-графік, викладач (Свердловськ (нині Єкатеринбург), РСФР, 1925 – Нью-Йорк, США, 2016).

Прийнятий до Спілки художників СРСР (1955). Виїхав з СРСР (1976). Відзначений нагородами, пам'ятними знаками, званнями.

Павлов Євгеній, відомий український фотограф (нар. Харків, Україна, 1949). Співзасновник групи фотохудожників-експериментаторів «Врємя» (Олег Мальований, Борис Михайлов, Юрій Рупін, Олександр Супрун, Євген Павлов), утвореної на базі фотоклубу при Будинку художньої самодіяльності профспілок (1972). Викладач кафедри телебачення Харківської державної академії культури (2001).

Парканна виставка (Заборна», «Сичик + Хрущик») – непідцензурна виставка, що відбулась 8 травня 1967 року в Одесі з ініціативи художників Станіслава Сичова та Валентина Хруща. Вважається початком публічної діяльності радянського нонконформізму та однією з перших відкритих акцій одеського андеграунду.

Петрова Ольга, українська художниця, ілюстраторка, графікеса, мистецтвознавиця (нар. с. Червоногвардійське на Уралі, РСФСР, 1942). Прийнята до Спілки художників України (1976). Визнання: Почесний академік Національної академії мистецтв України. Відзнаки: Заслужена діячка мистецтв України, Заслужена діячка мистецтв України (2006).

Рабін Оскар (Oscar Rabin), радянський неформальний художник (с. Ліанозово (нині район Москви), РСФСР, 1928 – Паріж, Франція, 2018). Визначив ядро радянського неформального мистецтва. Організатор «Ліанозовської школи», співорганізатор «Бульдозерної виставки» (15.09.1974). Повідомлялось про позбавлення громадянства СРСР під час перебування у Франції (1978). Отримав подвійне громадянство Франції та країни-правонаступниці СРСР (2016).

Рижих Віктор, український художник (Омськ, РСФСР, 1933 – Київ, Україна, 2021). Прийнятий до Спілки художників України (1961). Визнання: академік Національної академії мистецтв України (2006).Відзнаки: Заслужений художник УРСР (1980), Народний художник України (2004).

Рогінський Михайло (Mikhail Roginsky), радянський неформальний художник (Москва, РСФСР,1931 – Париж, Франція, 2004). Виїхав з СРСР (1978). Під час перебування у Франції малював ностальгічні московські пейзажи. Проводжується як один із символів сучасного російського поп-арту.

Розстріляне відродження – термін, який використовується для позначення покоління українських митців, інтелектуалів та діячів культури 1920-х і 1930-х років, які були знищені тоталітарним режимом СРСР.

Сельська Маргіт–Райх, українська художниця, фотографка (Коломия, Австро-Угорщина, 1903 – Львів, 1980). Одна з засновниць і членкиня львівського молодіжного об'єднання художників «Artes / Zrzeszenie Artystów Plastyków artes» (1929 – 1935). Прийнята до Спілки радянських художників України (1940). зосереджувалася на українському фольклорному мистецтві та оповідних темах, дружина художника Романа Сельського.

Сельський Роман, український художник, педагог (21.05.1903 – 03.02.1990). Один з фундаторів Спілки незалежних українських художників, її перший голова (1929 – 1930). Член львівського молодіжного об'єднання художників «Artes / Zrzeszenie Artystów Plastyków artes» (1929 – 1935). З 1934 р. викладав у закладах мистецької освіти Львову, належав до центральних фігур львівського післявоєнного мистецького життя.

Семан Ференц (Szemán Ferenc), псевдонім **Ичі ("Öcsi")**, український угорський художник (ужгород, Чехо-Словакія, 1937 – Ужгород, Україна, 2004). За сприяння секретаріату М. Хрущова отримав можливість навчатися у Талліннському художньому інституті (1958 – 1960). Всупереч визнанню як одного з провідних художників-авангардистів Закарпаття та України не мав можливості виставлятися від

1968 р. до початку 1990-х рр. Один із засновників Товариства угорських художників образотворчого та прикладного мистецтва Закарпаття імені Імре Ревеша (1991).

Сиротенко Олександр, український художник (Ворожба, Харківської губернії, Україна, 1897 – Київ, 1975). Член Асоціації художників Червоної України у 1928 – 1929 рр., Українського мистецького об'єднання у 1929 – 1931 рр., Спілки радянських художників України (1938). Працював в закладах вищої мистецької освіти Києва та Москви. Відзначений радянським орденом «Знак пошани» та медалі «За трудову відзнаку».

Сичов Станіслав, український художник (Одеса, Україна, 1937 – Одеса, Україна, 2003). Один із основоположників Одеської школи неофіційного мистецтва. Співорганізатор нецензурної виставки «Сичік + Хрущик» (08.05.1967).

Скляренко Галина, українська мистецтвознавиця (нар. Київ, Україна, 1955). Одна з перших дослідниць українського андеграунду в мистецтві, «Нової хвилі», кураторка численних виставкових проєктів.

Смирна Леся, українська мистецтвознавиця, керівниця відділу міжнародних наукових зав'язків Президії Національної академії мистецтв України. Провідна, старша наукова співробітниця Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Прийнята до Національної спілки художників України (2018).

Соколов Олег, український художник, графік, поет (Одеса, Україна, 1919 – Одеса, Україна, 1990). Одна з знакових постатей Одеської школи живопису.

Спільна історія – проект галереї «Дукат» та Національного музею в Києві, на якому було представлено київське мистецтво періоду з 1958 по 1986 рр. (02.09 – 30.10.2016).

Стус Василь, український поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, мислитель, член Української Гельсінської групи, політв'язень, 06.01.1038 – 04.09.1985, помер під час відбування покарання за правозахисну діяльність у виправно-трудової колонії суворого режиму для засуджених за «особливо небезпечні державні злочини» в селищі Кучино Чусовського району Пермської області Російської Радянської Соціалістичної Федеративної Республіки, яку на початку 1990-х років перетворено на музей – Меморіальний музей історії політичних репресій «Перм-36». Відзнаки: Державна премія ім. Тараса Григоровича Шевченка (1991, посмертно), Герой України (2005, посмертно).

Тетянич Федір (псевдонім **Фрипулья)**, український художник, філософ (с. Княжичі Броварського району Київської області, Україна, 1942 – київ, Україна, 2007). Автор «фріпульїв», оригінальних інсталяцій та хепенінгу. Прийнятий до Спілки художників СРСР і Спілки художників України (1973).

Трегуб (Тригуб) Микола, український художник-новатор (Київ, 1943 – Київ, 1984). Засновник неформального художнього об'єднання «New Bent» (1963). За радянських часів перебував у андеграунді.

УНОВІС («Утвєрдітєлі нового іскусства») – авангардне художнє об'єднання створене Казіміром Малевичем у 1921 році.

Флінта Зеновій, український художник-універсаліст (с. Токи, нині Теронпільський район Тернопільської області, Річ Посполита Польська, 1935 – Львів, Україна, 1988). працював в різних техніках, кераміст, графік, живописець, відомий своїм внеском у розвиток декоративно-прикладного мистецтва. Член Спілки художників України; голова секції декоративно-прикладного мистецтва Львівського відділення Спілки художників УРСР (1971). Відзнаки: Заслужений художник УРСР (1988). Вшанування пам'яті: Львівська Обласна мистецька премія імені Зеновія Флінти в галузі декоративного ужиткового мистецтва (1995).

Французов Михайло, український фотограф, кінооператор, викладач, популяризатор фотомистецтва (Львів, Україна, 1956 – Львів, Україна, 2024). Учасник і засновник відомих львівських груп фотографів-любителів «Семафор» і «Вежа», у 1990-ті рр. працював з польським режисером Кшиштофом Зануссі.

Хрущ Валентин, український художник (Одеса, Україна, 1943 – Кімри Тверської області, РФ, 2005) центральна постать одеського мистецького кола нонконформізму. Співорганізатор нецензурної виставки «Сичік + Хрущик» (08.05.1967).

***Художній фонд Української Радянської Соціалістичної Республіки* (*Художфонд*)**, громадська організація при Спілці художників України. Заснована 1940 року як філіал Художнього фонду СРСР. У 1958 р. перетворений на республіканську організацію у складі Художнього фонду СРСР. Керівним органом Художфонду є правління Спілки художників УРСР. Завдання Художфонду – сприяння творчій діяльності художників, мистецтвознавців, народних майстрів, поліпшення їхнього матеріального і побутового становища. Художфонд УРСР мав художньо-виробничі підприємства, художні салони, будинки творчості.

Чорновіл В'ячеслав, український і політичний діяч, правозахисник, дисидент (с. Єрки Катеринопільського району Київської області (нині Черкаської), Україна, 1937 – с. Іванків Бориспільського району Київської області, Україна, 1999). Член ініціативної групи з підготовки й проголошення Декларації про державний суверенітет України 16 липня 1990 року, Акту проголошення Незалежності України 24 серпня 1991 року. Голова Народного руху України (1992 – 1999). Відзнаки: кавалер ордена князя Ярослава Мудрого V ступеня; Міжнародна журналістська премія імені Ніколаса Томаліна (1975), Державна премія імені Тараса Григоровича Шевченка (1997), Герой України, посмертно (2000).

Ястреб Людмила, українська художниця (с. Квасниківка, нині Енгельський район Саратовської області, РФ, 1945 – Одеса, Україна, 1980). Активна учасниця нонконформістського руху. Відзнаки: Премія Міжнародного бієнале «ІМПРЕЗА – 89» в номінації «Живопис» (1989, Івано-Франківськ).

Яблонська Тетяна, українська художниця-живописиця, викладачка (Смоленськ, Російська імперія, 1917 – Київ, Україна, 2005). У 1966 – 1973 рр. працювала у Київському державному художньому інституті, вчене звання професорки здобула у 1967 р. Визнання: дійсна членкиня Академії мистецтв СРСР, академік (1975). дійсна членкиня Академії мистецтв України, академік (1997). Відзнаки: Народна художниця СРСР (1982), Державна премія СРСР (1949), Державна премія СРСР (1951), Державна премія СРСР (1979), Державна премія України імені Тараса Шевченка (1998), Героїня України (2001).

New Bent – художня група, що існувала в Києві у 1960-х роках, що була створена Миколою Тригубом за участю Вудона Баклицького та Володимира Борозенеця. Учасники влаштовували квартирні виставки в Києві, а також у закинутих приміщеннях колишнього Цегельного заводу. Назву групи асоціюють із групою голландських художників XVII століття "Bentvueghels".

Анонси події у Facebook

Виставка «Федір Тетянич. Фрипулья: візії» була присвячена одній з численних тем творчості українського художника – роздумам про майбутнє, втіленим у різноманітні утопічні проекти. Галерея Арт-фундації «Дукат» (вулиця Володимирська 5, Київ, 17.02.2023 – 03.03.2023):

а) Організатор Артфундація «Дукат». Анонс відкриття виставки 17 лютого 2023 р.»[6];

б) Організатор Артфундація «Дукат». Слоган виставки: «Я – нескінченність. Фрипулья!», – виголошував Федір Тетянич при знайомстві, вражаючи своїм ексцентризмом непідготовлену публіку[7].

Стаття надійшла 01.05.2025 р.

S. Jankowski

INTERVIEW: ROMAN TURKALO WITH LEONID KOMSKY AND MYKHAILO KULIVNYK ON THE PHENOMENON OF NONCONFORMISM IN UKRAINIAN PAINTING

October 17, 2024 *Dukat Gallery, Kyiv*

[6] Артфундація ДУКАТ. «Федір Тетянич. Фрипулья: візії». Відкриття виставки 17 лютого 2023. Галерея «Дукат». Організатор: Арт-фундація «Дукат». *Facebook.* URL: https://fb.me/e/2XZ7CTpIM (дата звернення: 02.06.2025).

[7] Артфундація ДУКАТ. «Федір Тетянич. Фрипулья: візії». Відкриття виставки 17 лютого 2023. Галерея «Дукат». Організатор: Арт-фундація «Дукат». *Facebook.* URL: https://fb.me/e/2XZ7CTpIM (дата звернення: 02.06.2025).

This interview presents a conversation between Roman Turkalo, a postgraduate student at the Department of Culturology at Mariupol State University, and leading Ukrainian art market figures and curators Leonid Komsky and Mykhailo Kulivnyk. The discussion centers on the scope and significance of Ukrainian nonconformist painting in the second half of the twentieth century.

Within the interview, particular attention is paid to painting as a medium that, while foundational to the fine arts and still central to visual culture, evolved into a channel of national resistance during the Soviet period. This transformation occurred after the revolutionary, avant-garde, and liberation movements of the early twentieth century failed to result in Ukrainian statehood. In response to the Soviet regime's cultural policy – particularly from the 1930s onward, when socialist realism was imposed as the only acceptable style – nonconformist artists developed alternative modes of creative expression. In this context, painting became a repository for national memory and identity.

The interview traces how the notion of "nonconformism" emerged and evolved under Soviet conditions, and how it differed from both underground and oppositional practices within officially sanctioned art. Roman Turcalo and his interlocutors reflect on regional art scenes and their distinctive strategies of survival and internal emigration – such as the Kyiv Club of Creative Youth, the Lviv circle around Karl Zvirynsky and Ihor Aksinin, the Odesa and Kharkiv communities, and artists from Transcarpathia.

***Other key themes include**:*

- *The role of unofficial exhibitions and private studios in supporting freedom of artistic self-expression;*
- *The constraints and paradoxes imposed by the Iron Curtain on the circulation of artistic ideas;*
- *The continuing relevance of these artistic legacies and their institutional reintegration through contemporary museum and auction initiatives.*

The conversation underscores the importance of studying nonconformist, unofficial, and avant-garde art as three interconnected modes of national cultural resistance. It also highlights the need for a more nuanced differentiation between official and non-official artistic practices – an issue raised, among others, in Lesia Smyrna's foundational monograph A Century of Nonconformism.

The interview is supplemented with visual materials documenting the activities of the Dukat Art Foundation, as well as an index of names and works referenced. By capturing oral testimonies and curatorial perspectives, this dialogue contributes to the documentation of Ukraine's cultural memory and offers a valuable basis for further culturological and comparative inquiry within the broader post-socialist context.

***Keywords**: nonconformism, unofficial art, Ukrainian painting, artistic resistance, cultural memory, Soviet cultural policy, post-socialist studies.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АФОНІНА ОЛЕНА СТАЛІВНА – професор кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ

ВЕРШИНА ВІКТОРІЯ АНАТОЛІЇВНА – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, м. Дніпро

ДАНКАНІЧ РИММА ІВАНІВНА – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро

ДЕМЧУК ОЛЕКСАНДР ВАСИЛЬОВИЧ – аспірант кафедри культорологія Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ

ДЕМ'ЯНЮК ОЛЕКСАНДР ЙОСИПОВИЧ – доктор історичних наук, професор, заступник директора з науково-педагогічної діяльності, Волинського інституту післядипломної педагогічної освіти, м. Луцьк

КОНОН НАДІЯ ГНАТІВНА – старший викладач кафедри інформаційної, бібліотечної та архівної справи Луцького інституту розвитку людини Університету «Україна, м. Луцьк

КУЧЕР ОЛЬГА АНАТОЛІЇВНА – аспірантка ІІ року навчання Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, м. Київ

МЕЛЕЩУК АНАТОЛІЙ АНАТОЛІЙОВИЧ – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, м. Дніпро

МИХАЙЛЮК ОЛЕКСАНДР ВОЛОДИМИРОВИЧ – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Українського державного університету науки і технологій, м. Дніпро

РАЧКОВСЬКА ІРИНА ВОЛОДИМИРІВНА – директорка комунального закладу «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради; аспірантка IV року навчання кафедри філософії та культурного менеджменту Національного університету «Острозька академія», м. Рівне

РОМАНЕНКО АНАСТАСІЯ РОМАНІВНА – кандидат культурології, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності, Факультет музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

СЕРЕДЮК ВОЛОДИМИР ЮРІЙОВИЧ – аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

ТУРЧИНІК АРТЕМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ – магістрант другого року навчання (фортепіано), Факультет музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

ХРОНЕНКО ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА – доцентка кафедри культурології Маріупольського державного університету, кандидатка історичних наук, доцентка, м. Київ

ШАТАЛОВИЧ ІННА ВАСИЛІВНА – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, м. Дніпро

ШАТАЛОВИЧ ОЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ – доктор філософських наук, професор кафедри філософії Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, доцент, м. Дніпро

ШЕВЦОВ СЕРГІЙ ВІКТОРОВИЧ – доктор філософських наук, професор кафедри філософії Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, професор, Дніпро

ЯНКОВСЬКА ЖАННА ОЛЕКСАНДРІВНА – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри філософії та культурного менеджменту, Національний університет «Острозька академія», м. Острог

ЯНКОВСЬКИЙ СТЕПАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ – доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, доктор філософських наук, доцент, м. Київ

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

AFONINA OLENA – doctor in Art Studies, Professor, Professor of the Department of Musical Arts, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

DANKANICH RYMMA – PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

DEMCHUK OLEKSANDR – PhD student at the Department of Cultural Studies, Kyiv National University Culture and Arts, Kyiv

DEMIANIUK OLEKSANDR – doctor of historical sciences, professor, deputy director for scientific and pedagogical activities, Volyn Institute of Postgraduate Pedagogical Education, Lutsk

YANKOVSKA ZHANNA – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Management, National University of “Ostrog Academy”, Ostrog

JANKOWSKI STEPAN – Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv

KHRONENKO OLHA – Candidate of Sciences (PhD, History), Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University, Kyiv

KONON NADIA – senior lecturer at the department of information, library and archival affairs of the Lutsk Institute of Human Development of the University «Ukraine», Lutsk

KUCHER OLHA – postgraduate student (2nd year) Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv

MELESHCHUK ANATOLY – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor of Philosophy Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

MYKHAILIUK OLEKSANDR – D.Sc. (Historical Sciences), Professor, Head of the Department of Business Documentation Management and Information Activity, Ukrainian State University of Science and Technology, Dnipro

RACHKOVSKA IRYNA – director of the communal institution «Rivne Regional Center of Folk Art» of the Rivne Regional Council, Rivne

ROMANENKO ANASTASIIA – PHD in cultural studies, Associate Professor of the Department of Instrumental Performance Skills, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

SEREDIUK VOLODYMYR – Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv

SHATALOVYCH INNA – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor of the Department of Phylosophy, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

SHATALOVYCH OLEKSANDR – Doctor of Sciences in Philosophy, Professor of the Department of Phylosophy, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

SHEVTSOV SERHII – Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Philosophy of Oles Honchar Dnipro National University, Professor, Dnipro

TURCHYNIK ARTEM – second-year master's student (piano), Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

VERSHYNA VIKTORIIA – PhD in Philosophy, Associated Professor, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- *мета, завдання, актуальність дослідження;*
- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Під час аналізу у статті стану наукової розробки проблеми, а також у викладі основного матеріалу редколегія рекомендує авторам посилатися на публікації у попередніх випусках Вісника МДУ (за наявності відповідних досліджень);
- *виклад основного матеріалу* дослідження з *повним обґрунтуванням* отриманих наукових результатів;
- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. Публікація починається з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;
- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;
- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);
- основний текст статті;
- бібліографічний список, оформлений згідно
- **Вимогам до перелікувикористаних джерел**;
- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;
- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійськоюмовою;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерамианглійською мовою;
- розширена анотація англійською мовою (**від 35 рядків (без урахування ключових слів)**, курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською **обов'язкова.**

Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (нttp://www.nbuv.gov.ua/node/931).

- перелік ключових слів англійською мовою з підзаголовком
- *Key words*: (курсив);

3. Вимоги до оформлення тексту:

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft World 97-2003. Обсяг – від 12 до 18 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури.

Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 12, інтервал – 1; поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25

мм. абзацний відступ – 10 мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;

- щодо символів. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати закордонних та вітчизняних дослідників.

1. Вимоги до переліку використаних джерел

У зв'язку з розміщенням публікацій в міжнародних наукометричних базах даних необхідно дотримуватися ряду правил при поданні пристатейних списків літератури.

Для відповідності вимогам міжнародних баз даних необхідно приводити ДВА СПИСКИ ПОСИЛАНЬ на використані в роботі джерела : Бібліографічний список та додатковий список літератури в романського алфавіті References.

Бібліографічний список і References наводяться в кінці статті і розташовуються послідовно один за іншим під відповідними заголовками: «Бібліографічний список» і «References», відповідно. Заголовок розміщується по центру звичайним накресленням шрифту.

Відмінності списків. У Бібліографічному списку і в References вказуються одні і ті ж джерела. Кількість джерел в References повинна відповідати кількості джерел в Списку літератури. У Бібліографічному списку джерела наводяться в алфавітному порядку, спочатку – джерела, опубліковані на кирилиці, потім джерела, опубліковані іноземними мовами (латиницею). Оскільки кириличний алфавіт відрізняється від латинського, порядок розташування джерел в References може відрізнятися від їх розташування в Бібліографічному списку.

Бібліографічний список

Розташовується після тексту статті за алфавітом використаних джерел з підзаголовком Бібліографічний список.

Бібліографічний список має бути оформленим за Harvard Referencing Style, який є найбільш поширеним міжнародним стилем цитування в галузі гуманітарних та суспільних наук. Визначеної форми Harvard Referencing Style щодо цитування та опису посилань не існує, бо немає організації, яка б його розробляла. Оскільки стандартної форми немає, існує величезна кількість варіацій Harvard Referencing Style, (більше б0).

У нашому виданні References має бути оформлений за варіантом Harvard Referencing style (Britisн Standards Institution), запропонованим Методичними рекомендаціями «Міжнародні стилі цитування та посилання в наукових роботах», виданими за сприянням Української бібліотечної асоціації нttp://www.kspu.edu/FileDownload.asнx/International%20style%20citations_2017.pdf?id=d1 b22a28-9бeb-4ca4-9ac7-8e29a393b9fb

Посилання на джерела оформлюються за правилами Harvard Referencing Style безпосередньо в тексті у круглих дужках, в яких вказується прізвище автора публікації, рік видання і (при необхідності) номер сторінки в наступному формат, наприклад: (Ушакова, 2011) або (Гвоздєв, 19б1, с. 374). Докдадніше див. Додаток

Інформація, вміщена в круглі дужки, повинна дозволяти ідентифікувати конкретне джерело, вказане у Бібліографічному списку, за прізвищем автора та роком видання, а також номером сторінки. Всі джерела, зазначені в круглих дужках, повинні бути вказані в Бібліографічному списку.

Основні правила оформлення списку:

Джерела в списку не нумеруються, а організовуються в алфавітному порядку за прізвищами авторів. Якщо у списку більш ніж одне посилання одного і того ж автора, то вони сортуються за датами, починаючи з самої ранньої, 2000a, 2000b тощо Якщо матеріал не має автора, його необхідно розподілити за першою літерою його назви.

Приклад:

Григоренко, П.. 2013. Григоренко, П. 2013a. Григоренко, П. 2013b. Томак, М. 2013.

Томак, М. та Тисячна Н. 2013.

Кожен бібліографічний опис джерела починається з нового рядка з вирівнюванням по ширині без відступів. Якщо бібліографічний опис джерела займає кілька рядків, тоді перший рядок опису вирівнюється по ширині без відступів, а наступні рядки – з відступом у 1,25 см.

У публікації, будь то книга або журнал, назва завжди виділяється курсивом. Місце видання наводиться перед назвою видавництва.

Для розділення елементів запису використовуються коми.

Загальні схеми оформлення бібліографічного посилання Книги.

Прізвище, ініціали автора(рів), рік видання. Назва книги. Відомості про видання.

Місто: Видавництво.

Статті або окремі глави із зазначенням різних авторів з книги або збірника

Автор/и, редактори, перекладачі та ін. (Прізвище кома ініціали) Рік видання, Назва статті: відомості, що відносяться до заголовку, Назва книги: відомості, відомості щодо назви, Місце видання : Видавництво. Розташування статті (сторінки)

Дисертація

Прізвище, Ініціали Рік, Назва дисертації. Тип роботи з вказівкою вченого ступеня автора, Офіційна назва університету, Місце розташування університету

Статті з журналу

Автор/и (прізвище кома ініціали) Рік видання, Заголовок статті: відомості, що відносяться до заголовку, Назва журналу, Номер випуску, Розташування статті (сторінки).

Електронні посилання

Оформлюються також як їх друковані аналоги, потім наводиться «Доступно за»: і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти "http://", якщо адреса не включає www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Дата зверення...).

DOI.

Переважна більшість зарубіжних журнальних статей з 2000 року і багато україномовних статей, що опубліковані останніми роками, зареєстровані в системі CrossRef і мають унікальний цифровий ідентифікатор (Digital Object Identifier - DOI). У всіх випадках, коли у цитованого матеріалу є DOI, його необхідно вказувати в самому кінці бібліографічного посилання. Перевіряти наявність DOI у джерела слід на сайті http://search.crossref.org

Більш детально приклади оформлення посилань на різні види джерел за Harvard style див. за посиланням :

http://vippo.org.ua/files/pedposhyk/spuslit-1557135224.pdf

або

http://lib.knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/Harvard_vs_DSTU-2015.pdf

References

Особливості посилань на неангломовні джерела

На відміну від Бібліографічного списку, неангломовні джерела в References слід привести в їх латиномовному еквіваленті – вони повинні бути написані літерами романського алфавіту:

Для написання посилань на неангломовні джерела слід використовувати ТРАСЛІТЕРАЦІЮ і ПЕРЕКЛАД АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ.

ПІБ авторів, редакторів. Прізвища та ініціали всіх авторів на латиниці слід приводити в посиланні так, як вони надані в оригінальній публікації. Якщо в оригінальній публікації вже були наведені на латиниці ПІБ авторів – у посиланні на статтю слід вказувати саме цей варіант (незалежно від використаної системи транслітерації в першоджерелі). Якщо в офіційних джерелах (на сайті журналу, в базах даних, ПІБ авторів на латиниці не наведено - слід транслітерувати їх самостійно. Якщо авторів кілька, то перед прізвищем останнього з них замість коми ставиться and.

Приклад :

Richardson, A. 1988 Richardson, A. 1989a Richardson, A. 1989b

Richardson, A. and Brown, B., (1988) Richardson, A. and Smith, S., (198б) Richardson, A., Brown, B. and Smith, S. (1983)

Ingram, T.N., Schwepker, C.H. and Hutson, D. (1992)

Ingram, T.N., Laforge, R.W., Schwepker, C.H. Jr, Avila, R.A. and Williams, M.R. (1997)

Ingram, T.N., Laforge, R.W., Avila, R.A. and Schwepker, C.H. Jr and Williams, M.R. (2001)

Книги.

Якщо цитоване джерело написане латиницею (англійською, німецькою та іншими мовами, що використовують романський алфавіт), посилання на нього слід привести оригінальною мовою публікації.

Початково кириличні матеріали (і їхні частини), у яких існує офіційний переклад на англійську (або іншу мову, що використовує романський алфавіт), повинні бути приведені в перекладі;

Для книг (або їх частин), для яких переклад не існує, необхідно привести транслітерацію латиницею і переклад назви англійською мовою. В кінці опису в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на україномовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)».

Журнальна стаття.

Якщо у цитованій роботи існує офіційний переклад на англійську мову або англомовний варіант назви (його слід шукати на офіційному сайті журналу, в наукометричних базах даних, в тому числі – в бібліотеці WorldCat) – слід вказати саме його.

Якщо в офіційних джерелах не існує перекладу назви статті, слід привести транслітерацію латиницею, далі виконати переклад на англійську мову самостійно. У разі, коли у журналу немає офіційної назви англійською мовою, в References потрібно приводити його транслітерацію. При цьому переклад береться у квадратні дужки і розміщується одразу після транслітерованої назви. Не слід самостійно переводити назви журналів. Неприпустимо скорочувати (або іншим способом змінювати) назви статей та назви журналів. В самому кінці посилання, після вказівки діапазону сторінок в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на україномовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)».

Для транслітерації українського тексту слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/55-2010-%D0%BF), сайт Онлайн транслітерації http://ukrlit.org/transliteratsiia. Для

транслітерації російського тексту – систему Держдепартаменту США (http://snub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)

Електронні посилання оформлюються також як їх друковані аналоги, потім наводиться «[online] Available at» і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти "http://", якщо адреса не включає www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Accessed ...).

Англійською детальну інформацію з Harvard style та про особливості оформлення посилань на різні джерела, можна отримати на сайті:

https://library.aru.ac.uk/referencing/harvard.htm

4. Супровідні матеріали:

- стаття обов'язково супроводжується згодою на обробку персональних даних за підписом автора (кожного з авторів окремо), а також авторською довідкою (див. відповідний Зразок) із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; телефонів, адреси електронної пошти; номеру й адреси відділення «Нової пошти». Вся інформація надається трьома мовами: українською, російською та англійською.

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією кандидата, доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у роздрукованному та сканованому вигляді електронною поштою. Допускається публікація статей магістрантів у співавторстві з науковим керівником.

5. Прийом статті до друку здійснюється за наявності таких документів:

- текст статті (електронний та роздрукований варіанти за підписом автора (авторів), оформлений відповідно до встановлених вимог;

- внутрішня рецензія (при необхідності);

- відомості про автора (авторів) (авторська довідка) за підписом автора (авторів) у роздрукованному та сканованому виглядах;

- згода на обробку персональних даних за підписом автора (кожного з авторів окремо).

б. Редакція очікує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, містять достовірну інформацію. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Кожна стаття буде проходити перевірку на плагіат у сервісі пошуку плагіату Unicheck. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей, а також право опублікування, розповсюдження та використання матеріалів у науко метричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ). Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті

УДК

І. Б. П.

НАЗВА СТАТТІ

Анотація (обсяг 15-20 строк)

Ключові слова: *(5-10 слів)*

Постановка проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Метою статті є

Виклад основного матеріалу. Хххххххххххххххххххх (Кохан, 2003), Хххххх. Хххххххххххх (Левчук, 2010, с. 432).

Висновок.

Перспективи подальшого вивчення.

Бібліографічний список

Дино Буццати, н.д. *Livelib.* [online]. Доступно: <https://www.livelib.ru/author/2181бб-dino-butstsati> [Дата обращения 11 ноября 2020].

Кохан, Т.Г., 2003. «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямків. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 10, с.21б–224.

Левчук, Л.Т., 2010. Постмодерністська естетика. *Естетика*. 3-тє вид. Київ: Центр учбової літератури, с.428–435.

References

Dino Butstsati, n.d. *Livelib.* [online]. Available at: <https://www.livelib.ru/author/2181бб-dino-butstsati> [Accessed 11 November 2010]. (in Russian).

Kokhan, T.H., 2003. «Metafizychnyi zhyvopys» na perekhresti yevropeiskykh khudozhnikh napriamkiv ["Metaphysical painting" at the crossroads of European art trends]. *Actual problems of history, theory and practice of art culture*, 10, pp.21б–224. (in Ukrainian).

Levchuk, L.T., 2010. Postmodernistska estetyka [Postmodern aesthetics]. *Aesthetics*. 3rd ed. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, pp.428–435. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 18.10.2020.

І. П. (англ.мовою)

НАЗВА СТАТТІ (англ.мовою)

Анотація статті 35 строк англ.мовою

Key words: *(5, до 10 слів англ.мовою)*

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю

_____
назва статті

Відомості про Автора (зразок заповнення)**:**

Відомості про Автора:	**Прізвище, ім'я, по батькові, посада, назва установи / навчального закладу, науковий ступінь, вчене звання**
Українською мовою	Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету
Англійською мовою	Sabadash Yulia, Sc.D. (Cultural Studies), Professor of Cultural Studies and Information Activities Department, Mariupol State University
Контактні телефони автора, E-mail, поштова адреса	*(Вказати контактні телефони, адресу електронної пошти, поштову адресу, за якою здійснюватиметься розсилка)*

Відомості про наукового керівника (якщо автор статті не має наукового ступеня):

Прізвище	
Ім'я	
По батькові	
Науковий ступінь	
Вчене звання	
Посада	
Назва установи / навчального закладу	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ)

_____підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію.

_____ _____/_____/
дата підпис П.І.Б.

ЗГОДА
на обробку персональних даних

Я, _____
(П. І. Б.)

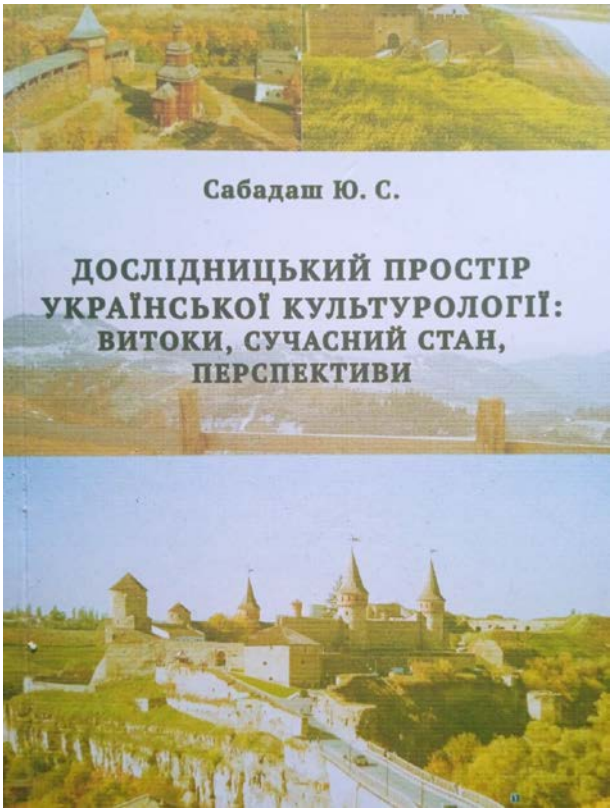
(далі – Автор) шляхом підписання цього тексту, відповідно до Закону України «Про захист персональних даних» від 01.06.2010 №2297-VI, надаю згоду Маріупольському державному університету (далі – Університет) на обробку моїх персональних даних (П.І.Б., адреса проживання, номер мобільного телефону, адреса електронної пошти (e-mail), науковий ступінь (або освітньо-кваліфікаційний рівень), вчене звання, місце роботи (або навчання), посада) з метою забезпечення захисту авторських прав при здійсненні публікацій творів Автора у наукових фахових виданнях Університету. Наведений вище склад персональних даних може надаватися працівникам Університету, безпосередньо задіяним в обробленні цих даних, а також в інших випадках, прямо передбачених законодавством України.

Також мої персональні дані (П.І.Б., адреса проживання, номер мобільного телефону, адреса електронної пошти (e-mail), науковий ступінь (або освітньо-кваліфікаційний рівень), вчене звання, місце роботи (або навчання), посада) можуть надаватися третім особам при включенні наукових фахових видань Університету до міжнародних наукометричних баз.

Ця згода надається на безстроковий термін. Передача моїх персональних даних третім особам у випадках, не передбачених цією Згодою та законодавством України, здійснюється тільки за погодженням зі мною.

«_ ___»_____20_ ___року,_____/_____)
(підпис) (ініціали, прізвище Автора)

КНИЖКОВА ПОЛИЦЯ

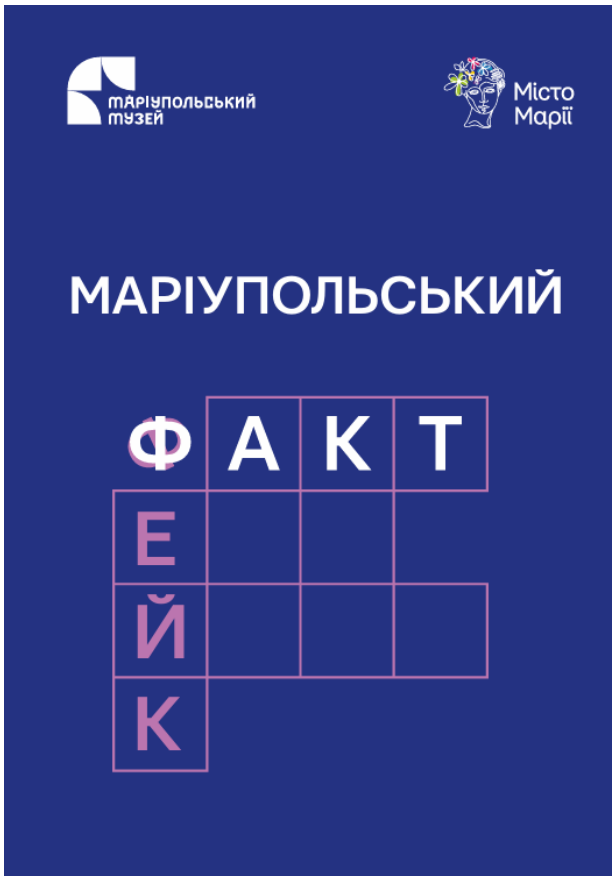


Сабадаш Ю. С. Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи : монографія. Київ : Ліра-К, 2025. 236 с.

У монографії презентовано авторську інтерпретацію «проблемного поля» культурології в контексті розвитку української гуманістики. До написання монографії авторку спонукало переконання у необхідності як систематизації, так і узагальнення розгалуженої проблематики вітчизняної культурології, активний розвиток якої спостерігаємо від 90-х років минулого століття.

Авторкою систематизовані та узагальнені наріжні ідеї метамодерністів. Освоєні ними ідеї, концепції, методи є ефективними та дозволяють досліджувати нову культуру в особистісному контексті. У монографії розкривається сучасний теоретико-методологічний стан української культурології, а також аргументується авторська модель витоків, сучасного стану та перспектив розвитку культурологічного знання.

Монографія розрахована на фахівців у галузі культурології, теорії та історії культури, проблем сучасної гуманістики, викладачів і студентів гуманітарних за- кладів вищої освіти та всіх, не байдужих до проблем української культури.



Хроненко О. Маріупольський факт/фейк: нариси. К.: 2025. 123 с.: іл.

У виданні висвітлено феномен фейків та їхній вплив на свідомість людей. З'ясовано, що найбільшу роль у досягненні цілей гібридної війни відіграють інформаційномедійні технології, здатні формувати публічну думку та впливати на соціально-політичні процеси. На прикладі фейків про культуру Маріуполя доведено, що пропагандистські кампанії та маніпуляція інформацією є основними інструментами в руках держави-агресора для розколу суспільства.

Висвітлено потребу в розвитку механізмів захисту від фейків, зокрема через підвищення медіаграмотності населення та створення надійних систем верифікації інформації. Встановлено, що основним способом попередження та розвінчання фейків під час війни залишається дотримання вимог кібергігієни, що передбачають користування тільки офіційними джерелами поширення інформації, звернення уваги на особистості та джерелі поширення інформації, уникнення підтримки пропагандистських закликів, утримання від емоцій та паніки під час сприйняття інформації, критичний аналіз інформації в соціальних мережах та на медіаресурсах.

Для політологів, соціологів, культурологів, істориків, викладачів, студентів та учнів середніх навчальних закладів, а також для широкого кола читачів, зацікавлених історією нашої країни.

Маріупольський університет

Кафедра культурології

ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЛИСТ

VI Міжнародна науково-практична конференція «Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики»
27 листопада 2025

Формат: онлайн.
Мови конференції: українська, англійська, польська, італійська, німецька, новогрецька, французька.

Цьогорічна конференція кафедри присвячена аналізу трансформацій культурної сфери в умовах постглобалізму. Особливу увагу приділено процесам культурної демократизації, розвитку креативних просторів, музейних практик та сучасних культурних політик у європейському та українському контекстах. Захід об'єднує наукову спільноту та фахівців у галузі культури задля міждисциплінарного діалогу й обміну досвідом.

Запрошуємо до участі науковців, викладачів, аспірантів, працівників культурних інституцій і всіх зацікавлених у сучасних підходах до осмислення культури.

Основні напрямки роботи конференції:

- **Теорії та практики культурної демократизації**:
- Культурна участь, інклюзивність, доступ до культурної спадщини
- Концепти культурного громадянства й публічної культури
- **Музеї, спадщина і трансформація інституцій пам'яті**:
- Нові музейні наративи, діджиталізація спадщини
- Постглобальні виклики репрезентації пам'яті
- **Креативні простори та нові формати культурної комунікації**:
- Урбаністичні практики, незалежні культурні ініціативи
- Медіа, мистецтво і простори взаємодії
- **Культурна політика в умовах постглобалізму**:
- Європейські підходи до регулювання культурної сфери
- Політики пам'яті, мови, ідентичності
- **Культурологія як академічна дисципліна: методи, виклики, перспективи**:
- Методології дослідження культури
- Освітні практики, інтердисциплінарність, критичний підхід

Електронна адреса
culturologia2022@gmail.com
Контакти

кафедра культурології МДУ
csia@mu.edu.ua

Степан Янковський
s.jankowski@mu.edu.ua
+380972334464

Заявка

[Прізвище, ім'я, по батькові:
[Установа/Організація:
[Статус
- студент
- аспірант
- рік навчання
- факультет
- науковий ступінь
- вчене звання

[Факультет/ Підрозділ:
[Тема доповіді:

Обсяг тез: 700 – 1 500 слів

Заявка на участь конференції
подається у електронному вигляді
на електронну адресу організаційного комітету конференції на факультеті:
culturologia2022@gmail.com

Термін подачі тез – до 20.11.2025

Учасники конференції отримують:

- **Програму** VI Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія».
- **Збірник наукових матеріалів конференції** VI Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія», (в форматі PDF).
- **Сертифікат учасника** (за вимогою).
- Запрошення до публікації у «**Віснику Маріупольського державного університету.**
- **Серія: Філософія, культурологія, соціологія**», включеному до переліку фахових наукових видань категорії **Б** з спеціальності Культурологія.
  Матеріали конференції розміщуються на електронних сторінках кафедри.

Організаційний внесок: 200 гривень.

Банківські реквізити Маріупольського державного університету
Участь у конференції / Культурологія-2024
IBAN: UA188201720313211012201008203
Отримувач: Маріупольський державний університет
ЄДРПОУ: 26593428

ЗАПРОШУЄМО НА НАВЧАННЯ ДО МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

За 30 років розвитку МДУ напрацював власну модель міжнародної співпраці, що дає можливість студентам брати участь у стажуваннях різних країн світу, долучатись до міжнародних наукових та культурних проектів. Після закінчення ЗВО випускники отримують диплом європейського зразка, який не потребують додаткового підтвердження при працевлаштуванні в країнах Європейського Союзу. Якісна освіта, засноване на кращих педагогічних методиках, оволодіння одними з найбільш затребуваних спеціальностями в Україні, які гарантують можливість успішного працевлаштування в державних і приватних установах, вивчення кількох іноземних мов.

Кафедра культурології здійснює підготовку студентів спецальності:

В 12 «Культурологія та музеєзнавство».

Бакалавр:

Освітня програма: «*Культурологія, культурно-дозвіллєвої діяльності та музейна справа*».

Кваліфікація: *Бакалавр з культурології, культурно-дозвіллєвої діяльності та музейної справи.*

Магістр:

Освітня програма: *«Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади».*

Кваліфікація: *Магістр з культурології, культурного розмаїття та розвитку громади.*

Аспірантура:

Освітня програма: *«Культурологія».*

Кваліфікація: *Доктор філософії з культурології.*

Сфера діяльності фахівця з культурології: *заклади культури та мистецтв (театри, концертні організації, музеї, бібліотеки, кіностудії та клубні заклади); освітні установи; державні органи управління; органи місцевого та регіонального самоврядування; громадські організації; засоби масової комунікації.*

Можливість займати посади: *керівника державних установ культури і мистецтв; організатора культурно-масових заходів; екскурсовода; аніматора; сценариста; експерта з оцінки культурних цінностей та збереження культурної спадщини; консультанта зі створення індивідуального та колективного іміджу; наукового співробітника музею; організатора культурних проєктів (фестивалів, виставок, конкурсів, міжнародного культурного співробітництва); викладача культурологічних дисциплін; висвітлювача культурних подій в ЗМІ та соціальних мережах.*

Контактні телефони та e-mail: Адреса:. вулиця Преображенська, 6, Київ, 02000
Приймальна комісія: +380-96-743-74-43; https://www.facebook.com/vstupnykMDU
Кафедра: +380-50-582-41-87; +380-50-016-72-17, csia@mdu.in.ua
Деталі про вступ на офіційному сайті: http://mdu.in.ua/

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ
ВИПУСК 29

Редакційна колегія серії:
Відповідальний редактор – д. культурології, проф. Ю. С. Сабадаш
Заступник відповідального редактора (Культурологія) – доц., засл. прац. культ. України Ю.М. Нікольченко
Заступник відповідального редактора (Соціологія) – д. соц. н., проф. Н.І. Глебова
Відповідальний секретар – доц., к. і. н., доц. О.О.Хроненко
Редактор англійських текстів – ст. викладач, доц. О.О. Моргунова

Засновник Маріупольський державний університет
02000, м. Київ, вулиця Преображенська, 6
тел: +380-50-016-72-17 e-mail:
visnykculturology@mdu.in.ua
Web-page: www.visnyk-culturology.mdu.in.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
(Серія КВ №17804-6654Р від 24.05.2011)
Тираж 100 примірників.

Видавничий центр МДУ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК №4930 від 07.07.2015

© МДУ, 2025