

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ФОЛЬКЛОРУ ТА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ЗА РАДЯНСЬКОЇ ВІДЛИГИ

Ілля Левченко

The Ambivalence of Folklore and National Identity in Ukrainian Cinema of the Soviet Thaw Era

Illia Levchenko

Aim. This paper focuses on the work of American historian Joshua First, who explores Ukrainian cinema from the second half of the 20th century. The main goal is to highlight First's methodological innovations, particularly his interpretation of cinema as a tool for the politics of looking and identity. The study also examines his introduction of the terms «folkloric regime» and «ethnographic regime» to explain the tension between official ideology and the visual representation of national identity.

Methods. The analysis is based on a close reading of First's monograph and the key sources he engages with (including Benjamin, Adorno, Bourdieu, Thompson, Mignolo, Anzaldúa, Golubev, among others). A multidisciplinary approach is used, combining historical, cultural, philosophical, and visual analysis. A central method involves comparing Soviet films from the Stalinist and post-Stalinist periods, such as those by Pyryev, Savchenko, Parajanov, Osika, and Illienko, and examining visual images in museified spaces like open-air museums and ethnographic landscapes.

Results. First identifies two distinct modes of representing the national: the folkloric regime, used to exoticize and idealize local cultures under Soviet ideology, and the ethnographic regime, which seeks to visually reclaim authenticity. Through an analysis of Carpathophilia as both a cultural and political phenomenon, First shows how Ukrainian cinema – especially in films like *Shadows of Forgotten Ancestors* – became a space for decolonial expression. The study pays particular attention to the dynamics of gaze, space, authenticity, and the symbolic recognition of the Other in Soviet visual narratives.

Conclusions. Joshua First's research offers a fresh rethinking of Ukrainian Soviet cinema and visual culture. His innovative terminology and analytical tools reveal deeper layers of political, cultural, and identity-based struggle within the visual sphere. The work contributes significantly to decolonial approaches in the humanities, opening new perspectives on local experience, transgression, representation, and memory. It is relevant not only to film historians but also to scholars of culture, identity, and postcolonial Eastern Europe.

Keywords: Joshua First, The Thaw, Ukrainian poetic cinema, Parajanov, border thinking, folkloric regime, ethnographic regime, Carpathophilia.

Джошуа Ферст (Joshua First) – американський історик та автор однієї з найгрунтовніших праць з історії українського кінематографу другої половини XX століття.

На противагу більшості досліджень радянського кіно та – ширше – візуальної культури Ферсту вдається знайти баланс між фактологічним матеріалом та окремими репрезентативними відносно проблематики кейсами. Крім цього, автор вдало «уводить читача» у курс справи, навіть якщо той не переглядав ці фільми та знає політичну історію СРСР недостатньо добре. І, можливо, найбільш важливе – у дослідженні відсутні звичні нам ідеологічні лінії: мені йдеться як про вульгарно советську, так і про вульгарно українську, ура-патріотичну й таку, що штучно диференціює, маніпулює, нехтуючи історичним контекстом. Зрештою, найціннішим є те, що праця Ферста справжньо пропонує новаторську термінологію та методологічну оптику, здатну прояснити і збагатити розуміння не тільки повоєнного кінематографу, але й української візуальної культури цього періоду назагал. У цій розвідці я прагну зафіксувати та окреслити деякі з термінів, випробовуючи їхній потенціал для ширшого контексту.

Ці процеси були пов'язані з політикою погляду, яка передбачає, що певні люди дивляться, а певні інші (люди, тварини або екосистеми в їхній сукупності) є предметом спостереження (First 2024, p. 96). Політика погляду у свою чергу передбачає також *обіцянку погляду* – зв'язок з іншим у процесі ідентифікації, а потім і впізнавання (First 2024, p. 96). Кіно в цьому випадку є унікальним засобом формування політики погляду через знецінення автентичності об'єкту погляду, як це описує Вальтер Беньямін та Теодор Адорно (First 2024, p. 96). Ферст пропонує дискурс «гір і значення», що викриває дихотомію між знанням та владою у контексті радянської національної політики та національної екології (First 2024). У 1960-х роках було всесвітнє захоплення невідомими землями, що дозволяло конструювати національну чи навіть націоналістичну екологію (First 2024, 00:09:00–00:09:20). Відбувається це в першу чергу ідентифікації зв'язку між собою да Іншим (тим, хто існує на цих *terra incognita*).

Амбівалентність фольклорного та його надлишок як субверсія

Радянська ідеологічна машина, а з нею і всі інституції, які її витворювали та поширювали, зіштовхнулися із парадоксом. З одного боку, союз республік – це добровільне об'єднання різних народів та національностей, які повинні бути репрезентовані паритетно. З іншого боку, репрезентація та наявність національних відмінностей завжди ризикують перейти прийнятне, а відтак загрожувати ідеї радянської людини. Себто питання завжди стояло про ці межі дозволеного, а пастка полягала в тому, що йшлося про процеси непідконтрольні, які зі зрозумілих причин зрештою опинилися під тавром «буржуазного націоналізму». Утрачаючи контроль над динамікою ідентичностей та їх проявами, бюрократичний апарат СРСР утрачав контроль і над територіями республік. Фольклор став основним матеріалом, який з одного боку слугував позірною демонстрацією різноманіття та його проявів у радянській державі, а з другого – підривав її, виходячи з-під контролю.

Ферст показує цю суперечність через розлам, що виник між кінематографом сталінської доби та періоду відлиги.

У першому випадку фольклор використовували для лакування реальності, гіперболізації та умисного вирізнення, екзотизації місцевого населення. Дослідник наводить численні цитати тогочасних критиків про те, що оприявлення національного через фольклор стало ведмежою послугою для українського кіно, де закріпився образ українця як «придуркуватого дідка», що «дивиться п'яними очима», «говорить мовою заскорузлих штампів» (Ферст 2025, с. 44–45). Загалом, це відповідало ритуалістичному режиму соцреалізму (Катерина Кларк) із використанням типових об'єктів та пейзажів, впізнаваного колориту, сюжетів і діалогів (Ферст 2025, с. 50). Проте після смерті Сталіна відбувається привласнення дискурсу автентичності, реалізму та індивідуального авторства

не в останню чергу завдяки зверненню українських режисерів до постаті Олександра Довженка (Ферст 2025, с. 46). Для аналізу різного способу використання фольклорного / етнографічного дослідник уводить концепції «фольклорного режиму» та «етнографічного режиму».

Фольклорний режим та етнографічний режими

Фольклорний режим починається з 1934 р., а припадає на період Сталіна. Ферст, звертаючись до методології Крістін Томпсон та П'єра Бурдьє, розглядає фольклорний надлишок як такий, що має потенційну перспективу «наражатися на ризик часткового розпаду цілісної інтерпретації», «виявляти напругу між оповіддю та стилем», символічно заперечувати ієрархії без порушення їхньої цілісності» (Ферст 2025, с. 52, 53). Для «центру» режим мав на меті лакування дійсності, зображення достатку й процвітання окремо взятих республік та Союзу, модернізувати та історизувати «націоналістичні матеріали», очистити їх від «буржуазних» елементів (Ферст 2025, с. 52, 53). Важливою характеристикою такого простору була його утопічність, якої досягали завдяки фетишизації унікальних просторів та тіл, переносючи їх у простір поза географією та зводячи до сільської пасторалі – нерозпізнаваною, але з видовищністю та поетичними елементами етносів, що її населяли (Ферст 2025, с. 53, 54). Використання фольклору мало небагато спільного зі знанням: фольклорний режим існував для відтворення радянської периферії у вигляді знайомого етношафту, із прирученим національним колоритом (Ферст 2025, с. 66). Для аналізу цих явищ Ферст обирає фільми Івана Пир'єва («Трактористи», 1939) та Ігоря Савченка («Богдан Хмельницький», 1941).

Етнографічний режим є постсталінським феноменом. Національні відмінності в ньому з'являються не для того, аби витіснити їх із політичного простору, але для того, аби увиразнити (Ферст 2025, с. 68). Подібно до попереднього режиму, етнографічний визначав особливий зв'язок між візуальним стилем і представленням неросійських національностей (Ферст 2025, с. 109). На противагу ж фольклорному режиму, етнографічний висуває передовсім візуальний стиль (а не наратив), циклічну оповідь, неможливість відокремити людського суб'єкта від ландшафту, акцентує на репрезентації відмінностей (Ферст 2025, с. 110). Діалектика привласнення та водночас відмінності визначають операторську роботу: камера рухається хаотично, ототожнюючись то з героєм, то з ландшафтом (Ферст 2025, с. 110). Змінився і дискурс автентичності, який тепер не лише відходив від синтезу реалізму та романтизму, але й ґрунтувався на містифікації аісторичного, цілком замкненого простору (Ферст 2025, с. 110–111). Для виявлення та характеристики цього режиму Ферст обирає постать Саркіса Параджаняна (1924–1990) та приділяє особливу увагу серед інших кінострічок «Тіням забутих предків», відзнятого 1964 р. за однойменною повістю Михайла Коцюбинського (1864–1913).

Трансгресія прикордонного мислення: карпатофілія

Особливість стрічки Параджаняна в актуалізації багатозарового прикордонного мислення. Глорія Ансалдуа (Gloria Anzaldúa), яка вперше згадала цей термін, характеризувала прикордоння як територію перебування забороненого й виключеного; на відміну від кордону, прикордоння перебуває в постійному стані переходу й населене воно тими, хто переступає, переходить, проникає за межі «нормального» (Anzaldúa 1999). Вальтер Міньйола ж називає прикордонне мислення «епістемологією екстер'єрності; тобто зовнішнього, створеного зсередини; і як таке, воно завжди є деколоніальним проектом» (Mignolo & Tostanova 2006, р. 206).

Перше, із чим має зіштовхнутися читач або ж глядач «Тіней...» – той факт, що Михайло Коцюбинський, народжений у Вінниці, осівши в Чернігові, раптом звертається до

подій, що відбуваються в Карпатах. Ферст пише про це: «Не дивно, що настільки імпресіоністський текст, опублікований 1912 р. в підпорядкованому Габсбургам Лемберзі (нинішньому Львові) з метою уникнути російської імперської цензури, випав з усталеного в СРСР канону творчості Коцюбинського» (Ферст 2025, с. 122). Це ж саме можна сказати про зацікавлення гуцулами Параджаняном: народився він у русифікований вірменській родині в Тбілісі, на початку 1960-х рр. зацікавлюється твором Коцюбинського та планує зняти стрічку за повістю.

Ферст доцільно поміщає це в контекст так званої «карпатофільї». Вона, згідно з дослідженням, розпочинається романтичною п'єсою «Верховинка» (1840) польського автора Юзефа Коженьовського, а розгортається в українському модернізмі завдяки творчості Івана Туга, Олени Кульчицької, Михайла Коцюбинського та Івана Франка, Ольги Кобилянської та Василя Стефаника. «Захід» України після Другої світової війни ідеологічним компонентом «возз'єднання»; екзотичний простір самопізнання, що існує на противагу русифікованому сходу країни; «України великий паросток» (Ферст 2025, с. 117–118). Уже після появи кінострічки Параджаняна, на початку 1970-х рр., у дискусіях на кіностудії ім. О. Довженка Карпати розглядали як важливіші за Дніпро й шахти Донбасу – «там збереглися речі, котрі ще не зруйнувалися, там є речі, котрі належать цьому народу» (Ферст 2025, с. 228). Зрештою, русифікований Леонід Осика знімає у 1968 році «Камінного хреста» за двома оповіданнями галицького новеліста Василя Стефаника (Ферст 2025, с. 231). Це трансісторичний простір, де поруч з акторами не грали, а продовжували жити земляки Стефаника (Ферст 2025, с. 232). У цей же час виходять фільми «Білий птах із чорною ознакою» (1970, реж. Юрій Іллєнко) про події на Буковині та «Захар Беркут» (1971, реж. Леонід Осика) про події в Карпатах.



Іл. 1. Саркіс Параджанян біля хати Василя і Явдохи Сирюків у Верховині.
 Фото: <https://amnesia.in.ua/paradzhanyan-gubarev>.

Уявлення про «Карпати» теж було у якийсь момент сконструйованим, у той час як в інший – самовільним у своєму розвитку. Ферст про це коротко згадує, зазначаючи, що

після виходу «Тіней...» журнал «Ранок» опублікував фотомонтаж: чоловіки й жінки в традиційних костюмах виконують свої побутові справи, а група мандрівників йдуть угору від туристичного центру. Метою такого туризму було знайомство з місцевими, але водночас механізмом, що дозволяв визначати себе та Іншого (Ферст 2025, с. 118). Киян та східних українців заохочували побувати в горах та відчутти зв'язок зі своїм корінням (Ферст 2025, с. 118).

Аісторичний, щільний, нехай і з пробоїнами чи «порами», простір пасторалі виявляє, отже, свою агентність саме через своє випадання з мінливої історії. Завдяки такому випаданню він здобуває перевагу навіть над революційною мінливістю – так само, як слід розуміти перевагу традиційної культури над прогресистською. Функціонування такого туризму та наявність туристичних центрів нагадують Всесвітні виставки др. пол. XIX – пер. пол. XX ст., на яких представляли національні павільйони з певною тенденційністю та вирізнянням відносно павільйонів великих імперій. Про це можна детальніше прочитати в дослідженнях чеської історикині мистецтва Марти Філіпової (Marta Filipová), яка не лише аналізує механізм таких виставок, але й уважно розглядає представлення національних меншин Австро-Угорщини, зокрема чехів (Filipová 2022).

Пережитки такого представлення різних локальних ідентичностей зберігаються донині. У XX столітті скансени акти з'являються поблизу або в самих містах заходу України – Ужгороді, Чернівцях, Львові. Щодо останнього міста, то символічно, що початком скансену є перенесення на його територію побудованої в 1795 р. церкви з села Кривка (Борисенко 2017, с. 123). Будівлю, яку мали ліквідувати, таким чином, зберегли вже в просторі музейному.

Алексей Голубев, досліджуючи матеріальність пізньорадянського періоду, детально пояснює, як саме проявлялася субверсивна роль таких пам'яток. На противагу будинку Народного комісаріату фінансів (далі – Наркомфін) у Москві він наводить Кіжський погост у Карелії – архітектурний комплекс, що складається з двох дерев'яних церков XVIII ст. та восьмикутної дзвіниці, побудованої в 1862 р. (Golubev 2020, р. 61). Голубев вказує на парадоксальний зв'язок двох протилежностей – Наркомфіна, який прагнув матеріалізувати соціалістичне майбутнє в бетоні та склі, та Кіжського погосту, що об'єктивував національне минуле в дереві (Golubev 2020, р. 61). Музеїфікація старої архітектури була матеріалізацією повернення до політики раціоналістичних інтерпретацій радянської історії та збереження історичної спадщини (Golubev 2020, р. 63–64). «Ліричні пейзажі соцреалізму» існував на противагу довоєдним індустріальним пейзажам та був пов'язаний зі стійкою композицією з інваріантних елементів (Golubev 2020, р. 66), які у Карелії проявлялися поєднанням ніжної північної рослинності, водних поверхонь та дерев'яних будівель місцевого народного зразка (Golubev 2020, р. 67). При чому саме пейзажі, пов'язані з опором модернізації, що стали домінувати в літературі та живописі, місцеві жителі зуміли перетворити на чесноту, а не недолік (Golubev 2020, р. 67). Екзотичні резервації традиційної карельської культури стали призначеними для візуального споживання (Golubev 2020, р. 73). Головний експерт з реставрації в Кіжах Александр Ополовніков називав Північ Росії та Карелію зокрема «величезним і унікальним заповідником народної дерев'яної архітектури, що виникла історично природним шляхом» (Golubev 2020, р. 72). «Історично природний шлях» потребував «очищення» споруд від реставрацій, «наростів» та «спотворень».

У 1968 р. режисер Юрій Рогожин знімає фільм «Земля карельська», яка фіксує цей ландшафт, який стає аргументом в апелюванні до історичної автентичності народу, що його населяє. Фільм має алюзії до «Землі» Олександра Довженка, однак на противагу йому, поєднує старе і нове, аби утвердити перше, а не витіснити друге: показ рис

«сучасної», індустріальної Карелії був маскуванням і займає не більше 10% у порівнянні з «архаїчним» образом місцевості (Golubev 2020, p. 69).



Іл. 2. Поморцев Борис Миколайович (1932) Після дощу. Вікшиці (1963).
Музей образотворчих мистецтв Республіки Карелія.

Взірцевим прикладом функціонування такого типу музеїв сьогодні є Музей народної архітектури та побуту імені Климентія Шептицького (інша назва — Львівський скансен, Шевченківський гай) у Львові. Він бере початок із Музею етнографії та народного промислу, при якому в 1966 р. почали роботу над відкриттям скансену. На території близько 36 гектарів зараз розташовано понад 100 пам'яток архітектури, 54 садиби, у т.ч. старі дерев'яні церкви та садиби XVIII-XIX століть, розібрані і перенесені на територію скансену з різних місць заходу України. Простір скансену розділений на 6 етнографічних зон — «Бойківщина», «Лемківщина», «Гуцульщина», «Буковина», «Поділля» і «Львівщина». Таким чином, на компактній території відвідувач може «побачити» побут та архітектуру представників різних локальних ідентичностей. І для того, аби їх можна було відмежувати, вирізнити на такому відносно невеликому просторі, слід наділити їх явними ознаками, зведеними до екзотизованого стереотипу.

Таким чином, дослідження Джошуа Ферста відкриває нові горизонти для аналізу українського кінематографу другої половини XX століття, особливо в контексті репрезентацій національного та візуального. Вводячи поняття «фольклорного» й «етнографічного» режимів, автор виявляє суперечності між політичними настановами й художніми практиками. Його підхід дозволяє не лише краще зрозуміти логіку радянської культурної політики, але й побачити візуальну культуру цього періоду як поле боротьби за ідентичність. Аналіз стрічки Параджанова у контексті «карпатофілії» та прикордонного мислення виявляє потенціал кіно як засобу деколоніального висловлювання. Особливу

цінність праці становить її міждисциплінарність, методологічна чутливість та увага до локального. Усе це робить роботу Ферста важливою не лише для істориків кіно, а й для дослідників культури, політики та ідентичності.

Список джерел та літератури

- БОРИСЕНКО, Ю., 2017, Становлення та розвиток музейних закладів просто неба на українських землях (кінець XIX–80-ті рр. XX ст.). *Питання культурології*, 33, 119–130.
- ФЕРСТ, Дж., 2025, *Український кінематограф: приналежність та ідентичність за радянської відлиги*. Пер. з англ. О. Камишникової. Київ: Національний центр Олександра Довженка.
- ANZALDÚA, G. E., 1999, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- GOLUBEV, A., 2020, *The things of life: Materiality in late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- MIGNOLO, W. D. & TLOSTANOVA, M. V., 2006, Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9 (2), 205–221.
- FILIPOVÁ, M., 2022, 'Highly Civilized, yet Very Simple': Images of the Czechoslovak State and Nation at Interwar World's Fairs. *Nationalities Papers*, 50(1), 145–165.
- FIRST, J., 2021. Виображаючи Карпати в українському радянському кіно 1960-х та 1970-х років. [video] Center for Urban History. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qaPeeHVct1c&list=PLlw6S66aw0ax7OEG5YPnzf5sGe0f0wgcM&index=5> [Accessed 1 Apr. 2025].
- FIRST, J., 2024, The National Ecology of the Carpathians in Soviet Ukrainian Cinema: Between Hutsul Ethnography and the Magic of the Mountains. *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region*, 14(36), 95–110.

References

- ANZALDÚA, G. E., 1999, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- BORYSENKO, Y., 2017, Stanovlennia ta rozvytok muzeinykh zakladiv prosto neba na ukrainskykh zemliakh (kinets XIX – 80-ti rr. XX st.) [The Formation and Development of Open-Air Museums in the Ukrainian Lands (Late 19th Century – 1980s)]. *Pytannia kulturolohi*, 33, 119–130.
- FILIPOVÁ, M., 2022, 'Highly Civilized, yet Very Simple': Images of the Czechoslovak State and Nation at Interwar World's Fairs. *Nationalities Papers*, 50(1), 145–165.
- FIRST, J., 2021. Виображаючи Карпати в українському радянському кіно 1960-х та 1970-х років. [video] Center for Urban History. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qaPeeHVct1c&list=PLlw6S66aw0ax7OEG5YPnzf5sGe0f0wgcM&index=5> [Accessed 1 Apr. 2025].
- FIRST, J., 2024, The National Ecology of the Carpathians in Soviet Ukrainian Cinema: Between Hutsul Ethnography and the Magic of the Mountains. *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region*, 14(36), 95–110.
- FIRST, J., 2025, *Ukrainskyi kinematograph: prynalezhnist ta identychnist za radianskoi vidlyhy* [Ukrainian cinema: belonging and identity during the Soviet Thaw]. Trans. O. Kamyshnykova. Kyiv: Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka.
- GOLUBEV, A., 2020, *The things of life: Materiality in late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- MIGNOLO, W. D. & TLOSTANOVA, M. V., 2006, Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9 (2), 205–221.

Амбівалентність фольклору та національна ідентичність в українському кінематографі за радянської відлиги

Мета. У центрі цієї розвідки – аналіз дослідження американського історика Джошуа Ферста, присвяченого українському кінематографу другої половини ХХ століття. Основною метою є виявлення методологічних новацій автора, зокрема його спроба осмислення кінематографу як інструменту політики погляду та ідентичності, а також впровадження нових термінів – «фольклорного режиму» та «етнографічного режиму» – для розкриття напруження між офіційною ідеологією й візуальним репрезентуванням національного.

Методи. Аналіз здійснено шляхом текстуального опрацювання монографії Ферста, зі зверненням до ключових джерел, які він використовує (Беньямін, Адорно, Бурдьє, Томпсон, Міньйоло, Ансалдуа, Голубев тощо), а також через міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-культурний, філософський та візуально-аналітичний інструментарій. Центральним дослідницьким інструментом стало порівняння кінострічок сталінської та постсталінської доби, зокрема фільмів Пир'єва, Савченка, Параджанова, Осики, Ілленка, а також аналіз візуальних образів у музеєфікованих просторах (скансени, етнопейзажі).

Результати. Ферст виявляє два радикально різні режими репрезентації національного: фольклорний, що слугував інструментом екзотизації та ідеологічного лакування дійсності, та етнографічний – як спробу привласнення автентичного образу візуальними засобами. Через аналіз карпатофілії як культурного й політичного феномену, автор демонструє, як український кінематограф на прикладі «Тіней забутих предків» перетворився на простір деколоніального висловлювання. Особлива увага приділена динаміці погляду, простору, автентичності й символічного впізнавання Іншого у радянському візуальному наративі.

Висновки. Дослідження Джошуа Ферста є зразком новаторського переосмислення українського радянського кінематографу та візуальної культури загалом. Його термінологічні та аналітичні інновації дозволяють виявити глибші шари політичної, культурної й ідентифікаційної боротьби, що точилася у візуальному полі. Праця є важливим внеском у деколоніальну оптику гуманітарних наук, відкриває нові перспективи для дослідження локального досвіду, трансгресії, репрезентації та пам'яті, і може бути корисною не лише для істориків кіно, а й для дослідників постколоніального контексту Східної Європи.

Ключові слова: Джошуа Ферст, відлига, українське поетичне кіно, Параджанян, прикордонне мислення, відлига, фольклорний режим, етнографічний режим, карпатофілія.

Ілля Левченко, аспірант, історичний факультет, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, випусковий редактор журналу «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва».

Illia Levchenko, Ph.D. Candidate, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine), managing editor «Text and Image: Essential Problems in Art History».

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

Received: 10-01-2025

Advance Access Published: March, 2025