

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DROHOBYCH IVAN FRANKO STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
YOUNG SCIENTISTS COUNCIL

ISSN 2308-4855 (Print)
ISSN 2308-4863 (Online)

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES

ВИПУСК 86. ТОМ 3
ISSUE 86. VOLUME 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 29.05.2025 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. – Вип. 86. Том 3. – 348 с.

Видання розраховане на тих, хто цікавиться питаннями розвитку педагогіки вищої школи, а також філології, мистецтвознавства, історії.

Редакційна колегія:

Пантук М.П. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Душний А.І.** – співредактор, кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ільницький В.І.** – співредактор, доктор історичних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Дмитрів І.І.** – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Андрєєв В.М.** – доктор історичних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка); **Батюк Т.В.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Баукова А.Ю.** – кандидат історичних наук, доцент (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Бермес І.Л.** – доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Боровик Л.А.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука); **Волошин С.М.** – кандидат педагогічних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гриценко Г.З.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галів М.Д.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галів В.М.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гук О.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гжесяк Ян** – доктор габілітований, надзвичайний професор кафедри (Державна вища професійна школа в Коніні, Польща); **Дутчак В.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Засць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна музична академія України імені Петра Чайковського); **Зимомря І.М.** – доктор філологічних наук, професор (Ужгородський національний університет); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Кекош О.М.** – кандидат педагогічних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор (Ужгородський національний університет); **Кравчик М.О.** – кандидат філософських наук, доцент (Міжнародний гуманітарний університет); **Лазурко Л.М.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Мартинів Л.І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Маршалек-Кава Джоанна** – доктор наук, доцент (Університет Миколая Коперника в Торуні, Торунь, Польща); **Масненко В.В.** – доктор історичних наук, професор (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького); **Мафтин Н.В.** – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Мацьків П.В.** – доктор філологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Медвідь О.В.** – кандидат історичних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Невмержицька О.В.** – доктор педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Оршанський Л.В.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пагута М.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пантук Т.І.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Петречко О.М.** – доктор історичних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Печарський А.Я.** – доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Попп Р.П.** – кандидат історичних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Синкевич Н.Т.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, професор (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького); **Сташевська І.О.** – доктор педагогічних наук, професор (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України; **Сташевський А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України; **Стецик Ю.О.** – доктор історичних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Стреначикова Марія** – доктор наук (doc. CSc., PhD.), (Академія мистецтв у Банській Бистриці); **Тельвак В.П.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Устименко-Косоріч О.А.** – кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор (Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка); **Футала В.П.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Чик Д.Ч.** – доктор філологічних наук, доцент (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка); **Янишин Б.М.** – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник (Інститут історії України НАН України); **Яремчук В.П.** – доктор історичних наук, професор (Національний університет «Острозька академія»).

Збірник індексується в міжнародній базі даних Index Copernicus International.

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 6143 від 28.12.2019 р. (додаток 4) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі педагогічних наук (А1 – Освітні науки, А2 – Дошкільна освіта, А3 – Початкова освіта, А4 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), А5 – Професійна освіта (за спеціалізаціями), А6 – Спеціальна освіта (за спеціалізаціями)).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р. (додаток 1) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі філологічних наук (В11 – Філологія (за спеціалізаціями)) та у галузі культури і мистецтва (В2 – Дизайн, В3 – Декоративне мистецтво та ремесла, В4 – Образотворче мистецтво та реставрація, В5 – Музичне мистецтво, В6 – Перформативні мистецтва, В12 – Культурологія та музеєзнавство, В14 – Організація соціокультурної діяльності).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 1290 від 30.11.2021 р. (додаток 3) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі історичних наук (В9 – Історія та археологія).

Реєстрація суб'єкта «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1190 від 11.04.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-04753.

Усі електронні версії статей збірника оприлюднюються на офіційному сайті видання www.aphn-journal.in.ua

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних та посилань.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, болгарська, румунська.

Засновник і видавець – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, співзасновники Ільницький В.І., Душний А.І., Зимомря І.М.

Адреса редакції: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, обл. Львівська, 82100. тел.: (03244) 1-04-74, факс: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2025

© Пантук М.П., Душний А.І., Зимомря І.М., 2025

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 5 from 29.05.2025)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2025. – Issue 86. Volume 3. – 348 p.

The journal is intended for all interested in high school pedagogy, philology, art, and history.

Editorial board:

M. Pantyuk – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Scientific Work (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical); **A. Dushnyi** – Co-Editor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Ilnytskyi** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **I. Dmytriv** – Corresponding Secretary, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Andrieiev** – Doctor of History, Professor (Kyiv Grinchenko University); **T. Batiuk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **A. Baukova** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Lviv National University); **I. Bermes** – Doctor of Arts, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **L. Borovyk** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Academician Stepan Demianchuk International University of Economics and Humanities); **S. Voloshyn** – Candidate of Pedagogical Sciences (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **H. Hrytsenko** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **M. Haliv** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Halyk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Huk** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **J. Gzhesiak** – Dr. Gab., Associate Professor (Konin Higher Secondary School of Education); **V. Dutchak** – Doctor of Arts, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **V. Zaiets** – Candidate of Art Studies, Associate Professor (National Music Academy of Ukraine named after Peter Tchaikovsky); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor (Uzhgorod National University); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Kekosh** – Candidate of Pedagogical Sciences (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor (Uzhhorod National University); **M. Kravchyk** – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor (International Humanitarian University); **L. Lazurko** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **L. Martyniv** – Candidate of Art Studies, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **Marszalek-Kawa Joanna** – Doctor of Science, Associate Professor (Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun, Poland); **V. Masnenko** – Doctor of History, Professor (Bogdan Khmelnytsky Cherkasy National University); **N. Maftyn** – Doctor of Philology, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **P. Matskiiv** – Doctor of Philology, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Medvid** – Ph.D. in History, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Nevmerzhytska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor (General Pedagogy and Preschool Education of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **L. Orshanskyi** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **M. Pahuta** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **T. Pantiuk** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Petrechko** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **A. Pecharskyi** – Doctor of Philological Sciences, Professor (Lviv National University); **R. Popp** – Ph.D. in History, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **N. Synkevych** – Candidate of Arts, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Sytnyk** – Doctor of Historical Sciences, Professor (Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University); **I. Stashevskia** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Academic Affairs of Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine; **A. Stashevskiy** – Doctor of Arts, Professor (Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine; **Y. Stetsyk** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **M. Strenachikova** – Doctor of Science (Doc. CSc., PhD.), (Academy of Arts in Banska Bystrica); **V. Telvak** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Futala** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Ustymenko-Kosorich** – Candidate of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko); **D. Chyk** – Doctor of Philology, Associate Professor (Taras Shevchenko Kremenets Regional Humanities and Pedagogical Academy); **B. Yanyshyn** – Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate (Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine); **V. Yaremchuk** – Doctor of History, Professor (Ostroh Academy National University).

The collection is included in such international databases as Index Copernicus International.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 28.12.2019 № 6143 (annex 4), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on pedagogical sciences (A1 – Education Sciences, A2 – Pre-School Education, A3 – Primary Education, A4 – Secondary Education (with subject specializations), A5 – Vocational Education (with specializations), A6 – Special Education (with specializations)).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 17.03.2020 № 409 (annex 1), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on philological sciences (B11 – Philology (with specializations)) and culture and arts (B2 – Design, B3 – Decorative Arts and Crafts, B4 – Fine Arts and Restoration, B5 – Musical Arts, B6 – Performing Arts, B12 – Cultural Studies and Museum Studies, B14 – Organization of Sociocultural Activities).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 30.11.2021 № 1290 (annex 3), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on historical sciences (B9 – History and Archeology).

Registration of Print media entity «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers»: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine № 1190 as of 11.04.2024. Media ID: R30-04753.

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.aphn-journal.in.ua

Editorial board do not necessarily reflect the position expressed by the authors of articles,
and is not responsible for the accuracy of these data and references.

The articles were checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com developed by the Polish company Plagiat.pl.

Distribution languages: Ukrainian, English, Polish, German, French, Bulgarian, Romanian.

Founder and Publisher – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

Editorial address: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ivana Franka str., 24, Drohobych, Lviv region,
82100. tel.: (03244) 1-04-74, fax: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2025
© M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2025

Володимир ОСТРОВИЙ,
orcid.org/0000-0002-7998-7949
кандидат історичних наук, доцент,
виконуючий обов'язки завідувача, доцент кафедри суспільних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(Хмельницький, Україна) ost.v.m.197@gmail.com

РЕЛІГІЙНЕ, ГРОМАДСЬКЕ ТА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЄ ЖИТТЯ НІМЕЦЬКИХ КОЛОНІСТІВ НА ПРИКЛАДІ М. ДУНАЇВЕЦЬ УШИЦЬКОГО ПОВІТУ ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

У статті здійснено спробу висвітлити та проаналізувати релігійне, громадське та культурно-освітнє життя німецьких колоністів м. Дунаївець Ушицького повіту Подільської губернії в першій половині ХІХ – початку ХХ ст.

Реконструйовано тривалий процес будівництва лютеранської кірхи володарем Дунаєвецького маєтку (від прийняття рішення до моменту його завершення), який тривав 32 роки.

Представлено та проаналізовано статистику народжуваності серед парафіян Дунаєвецько-Кам'янець-Подільської Євангелічно-Лютеранської парафії за 1866–1911 рр.

Встановлено інформацію про організацію та функціонування німецької «Євангелічної Спільноти Юнаків» у м. Дунаївцях, яка відігравала важливу роль в релігійному та культурно-освітньому житті містечка.

Вперше опубліковано план-мапу м. Дунаївців станом на 1890 р. із повним подвірним списком іноземних поселенців та локалізацією на ньому номерів індивідуальних помешкань колоністів, іншою інфраструктурою, що дає можливість наочно візуалізувати міське розселення та забудову. На прикладі характеристики розселення колоністів та посиланні на інвентарний опис 1845 р. доведено, що німецьке населення було внесене до списку саме мешканців м. Дунаївців, а не с. Могилівки яке стало фактично передмістям зазначеного містечка.

У дослідженні охарактеризовано особливості взаємовідносин іноземних поселенців з місцевою та державною владою, особливо в справі реалізації своїх релігійних та культурно-освітніх потреб.

Водночас досліджено активну громадську позицію німецьких колоністів у частині створення в місті освітніх закладів, аптеки, суспільної лікарні для хворих і немічних усіх станів, каси взаємодопомоги на випадок захворювань. Уточнено обставини створення та функціонування «Дунаєвецького вільно-пожежного товариства».

Продемонстровано процес спротиву німецької громади зросійщенню в освітній та культурній сферах, попри тиск імперської влади.

Ключові слова: німці-колоністи, м. Дунаївці, релігійна, громадська, культурно-освітня діяльність, кірха, пастор, план-мапа, Подільська губернія.

Volodymyr OSTROVYI,
orcid.org/0000-0002-7998-7949
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Acting Head and Associate Professor at the Department of Social Disciplines
Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy
(Khmelnytskyi, Ukraine) ost.v.m.197@gmail.com

RELIGIOUS, COMMUNITY, AND CULTURAL-EDUCATIONAL LIFE OF GERMAN COLONISTS BASED ON THE EXAMPLE OF DUNAYIVTSI, USHYTSIA COUNTY OF PODILSK GOVERNORATE (FIRST HALF OF THE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH CENTURY)

The article attempts to shed light on and analyze the religious, public, and cultural-educational life of the German colonists in the town of Dunayivtsi, Ushytsia County, Podillia Governorate in the first half of the 19th and early 20th centuries. The long process of constructing the Lutheran church by the owner of the Dunayivtsi estate is reconstructed (from the decision-making stage to its completion), which lasted 32 years.

Statistics on the birth rate among the parishioners of the Dunayivtsi-Kamianets-Podilskyi Evangelical Lutheran Parish for the years 1866–1911 are presented and analyzed.

Information has been established about the organization and functioning of the German «Evangelical Young Men's Society» in the town of Dunayivtsi, which played an important role in the religious and cultural-educational life of the town.

For the first time, a plan-map of the town of Dunayivtsi as of 1890 has been published, with a complete household list of foreign settlers and localization of house numbers of individual colonists' dwellings, along with other infrastructure, which makes it possible to visually depict urban settlement and development.

Based on the description of the colonists' settlement and reference to the 1845 inventory record, it has been proven that the German population was listed as residents of the town of Dunayivtsi itself, and not the village of Mohylivka, which in fact became a suburb of the mentioned town.

The study characterizes the peculiarities of the relationship between foreign settlers and the local and state authorities, especially regarding the fulfillment of their religious and cultural-educational needs.

At the same time, the active civic engagement of the German colonists is explored, particularly in the establishment of educational institutions in the town, a pharmacy, a public hospital for the sick and infirm of all social classes, and mutual aid funds in case of illness.

The circumstances surrounding the establishment and functioning of the «Dunayivtsi Volunteer Fire Society» are clarified.

The process of resistance by the German community to Russification in the educational and cultural spheres is demonstrated, despite pressure from the imperial authorities.

Key words: German colonists, Dunayivtsi, religious, community, cultural-educational activities, kirch, pastor, plan-map, Podilsk Governorate.

Постановка проблеми. Незважаючи на наявність низки публікацій на представлену тему, досі залишається значна кількість запитань, які потребують подальшого дослідження та уточнення. Зокрема, релігійної, громадської, культурно-освітньої діяльності іноземних поселенців, генеалогічної інформації (поіменних списків поселенців) із зазначенням конкретних місць їх проживання, картографії розселення, політика влади щодо колоністів тощо).

Аналіз досліджень. Джерельну базу дослідження становлять матеріали Центрального Державного історичного архіву України, м. Київ (далі – ЦДІАК України), Державного архіву Хмельницької області (далі – ДАХМО), Кам'янець-Подільського міського Державного архіву (Кам'янець-Подільський Держархів), Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (далі – Інститут рукопису НБУВ). У дослідженні використано джерела Кам'янець-Подільського Держархіву, які в ньому зберігалися до 2003 р. Станом на зараз, вказані матеріали відсутні у фондах Держархіву Хмельницької обл., куди, власне, після пожежі було переведено весь корпус документів Кам'янецького Держархіву. Проблемами релігійного та культурно-освітнього життя німецьких колоністів Поділля та інших регіонів займалися такі відомі науковці як Є. Сіцинський (Сецинский, 2008), І. Кулинич, Н. Кривець (Кулинич, Кривець, 1995), І. Рибак (Рибак, 1997), Л. Семенчук (Семенчук, 2000), Ю. Поліщук (Поліщук, 2012), В. Прокочук (Прокочук, 2013), О. Іваненко (Іваненко, 2018, 2021) та ін. Незважаючи на це, залишається ще низка питань які потребують подальшого дослідження, уточнення та систематизації.

Мета статті. На основі аналізу досягнень історіографії та архівних джерел висвітлити релігійне

та культурно-освітнє життя німецьких колоністів м. Дунаївців Ушицького повіту Подільської губернії (перша половина XIX – початок XX ст.). **Методологія дослідження** базується на принципах системного аналізу та узагальнення, історизму, об'єктивності і всебічності, аксіологічності. Використано методи: порівняльно-історичний, проблемно-хронологічний, аналіз історичних джерел, статистичний, описовий, картографічний, систематизації.

Виклад основного матеріалу. Як уже відомо, значне збільшення чисельності німецьких колоністів-сукнярів у м. Дунаївцях Ушицького повіту Подільської губернії відбулося в 1829 р. через запрошення власника містечка В. Красінського. Новоприбулі колоністи були пруськими підданими та головно сповідували лютеранство – напрямки протестантизму. Оскільки в м. Дунаївцях були відсутні протестантські молитовні будинки, тому одразу постала необхідність забезпечення релігійних потреб чисельно зростаючої колонії поселенців. Зокрема, про відведення землі для будівництва лютеранської кірхи та будинку для пастора. Саме 24 червня 1832 р. В. Красінський документально завірив лютеранську громаду та пастора зобов'язанням, що їм буде подаровано будинок, город та 16 десятин 1110 сажнів польової землі. (Датування в дослідженні подано за Юліанським календарем – В. О.). Зі своєї сторони, німецька громада зобов'язалась з дозволу господаря маєтку обирати пастора, церковну раду, «Kirhenvorsteller» (букв. нім. – церковний ведучий) – церковного старосту а також вчителя для дітей. Аби полегшити будівництво, господар обіцяв надати камінь, вапно за оплату лише за виїмку та випалювання, а з ділянки землі на якій заплановано побудувати будинок оброк вимагався не більш як ½ коп. срі-

блом з квадратного ліктю (13 вершків) та й те за обопільною угодою. Для цього було заготовлено 1000 корців вапна (*корець – міра сипких тіл, що становило 100 кг. – В. О.*), кілька стосів каміння, що разом було завезено на заплановане місце будівництва майбутньої кірхи та будинку для пастора (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 30).

26 жовтня 1849 р. В. Красінський продав м. Дунаївці та 16 поселень: Могилівку, Мушкунці, Антонівку, Вінцентівку, Застав'я, Січенці, Панасівку, Адамівку, Чанків, Станіславівку, Голозубинці, Замлинівку, Рачинці, Іванківці, Яцківці, Слободу Яцьковецьку бувшому Голові Межевого суду, поміщику В. А. Скібневському.

15 березня 1850 р. В. Скібневський скріпив офіційно власним підписом документ про зобов'язання щодо задоволення духовних потреб німецьких фабрикантів і ремісників, складений В. Красінським (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 53).

Однак, будівництво, незважаючи на попередні домовленості та підготовчі дії, затягнулося на довгі роки. Справа в тому, що сам гарант, а потім і його наступник постійно, за будь-якої зручної нагоди, ухилялися від даного зобов'язання (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254). При розділі майна між нащадками В. Скібневського, 7 березня 1861 р. Б. Скібневський прийняв зобов'язання батька щодо подальшого будівництва, але так само тягнув час з реалізацією обіцяного (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 56).

Встановлено, що лише 6 червня 1864 р. кірха була збудована. Залишалося лише пофарбувати галерею, підлогу, вставити скло у віконні рами, побілити та поправити зовнішню штукатурку.

Надалі розпалилася ціла епопея з будівництвом будинку для пастора, який Б. Скібневський почав будувати далеко від кірхи та ще й біля питного закладу, який належав місцевим євреям, проти волі громади, що сплатила авансом 300 руб. сріблом. Все це викликало численні скарги німець-

кої громади. Так, 9 червня 1864 р. Церковна Рада Євангелічно-Лютеранської спільноти м. Дунаївців звернулася зі скаргою особисто на ім'я Київського, Волинського та Подільського Генерал-губернатора (ЦДІАК України. Ф. 442. Оп. 41. Спр. 480. Арк. 42, 45, 45зв., 47).

Після завершення будівництва, за наслідком звернення Євангелічно-Лютеранської Генеральної Консисторії до Міністерства Внутрішніх Справ Департаменту Духовних Справ Іноземних Сповідань, відділення 2, стіл 1, на підставі п. 22. Ст. 444 т. XI ч. I зв. Зак. 1857 р. та враховуючи обставини від 1 жовтня 1864 р. за № 899, 9 жовтня 1864 р. було дозволено заснувати особливу Лютеранську парафію у м. Дунаївцях та м. Кам'янці-Подільському, з тим, щоби пастор цієї парафії мав постійне місце перебування в м. Дунаївцях (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 31). На представленому нижче плані-мапі (рис. 2) містечка кірха позначена під № 42, пасторат під № 28 (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 56). На потреби релігійної громади ремісники збирали кошти в сумі 10, а згодом і 15 коп. із штуки сукна кожний (Інститут рукопису НБУВ. Ф. X. Спр. 17079. Арк. 3).

Щодо динаміки народжуваності в Дунаєвецько-Кам'янець-Подільській Євангелічно-Лютеранській парафії свідчить інформація, подана в таблиці 1 (ЦДІАК України. Ф. 707. Оп. 229. Спр. 150. Арк. 154).

Принаймні, за віднайденими нами джерелами, найбільший показник народжуваності фіксувався 1866 р. – 76 дітей, 1869 р. – 73 дитини та 1872 р. – 69 дітей. Надалі, до 1911 р. кількість новонароджених неухильно скорочується. Найнижчими показниками відзначено 1907 р. та 1909 р., відповідно 16 новонароджених припадало на кожний вказаний рік. Пояснити причини даної ситуації на наш погляд можна кількома обставинами. Зокрема, це майже повне припинення еміграції вихідців з німецьких земель до Російської імперії, штучне створення вимушених умов місцевою владою для набуття колоністами російського підданства

Таблиця 1

**Статистика народжуваності за роками серед парафіян
Дунаєвецько-Кам'янець-Подільської Євангелічно-Лютеранської парафії**

п/п №	Рік	Кількість народжених дітей	п/п №	Рік	Кількість народжених дітей	п/п №	Рік	Кількість народжених дітей
1.	1866	76	8.	1887	51	15.	1906	19
2.	1869	73	9.	1890	56	16.	1907	16
3.	1872	69	10.	1893	40	17.	1908	29
4.	1875	52	11.	1896	42	18.	1909	16
5.	1878	52	12.	1899	43	19.	1910	19
6.	1881	55	13.	1902	39	20.	1911	17
7.	1884	52	14.	1905	17	Разом за роками народилося 833 дитини		

(сприяння процесу зросійщення), а також погіршення їх економічного становища.

Особливе місце у поселенців займало виховання підростаючої молоді в християнських традиціях. 15 липня 1883 р. згідно постанови Подільського Губернського Правління було видано дозвіл на право заснування молитовної школи у м. Дунаївцях в будинку містянина Іделя Шнайдемана. Свідоцтво було видане 25-26 липня 1883 р. за підписом віце-губернатора Адеркаса за № 4434 (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 31).

Аби не бути відірваними від німецької спільноти імперії, 1 травня 1897 р. євангелічно-лютеранський пастор м. Дунаївець Н. Томберг звернувся до Подільського губернатора з проханням про затвердження проекту статуту «Євангелічної Спільноти Юнаків» у м. Дунаївцях на зразок аналогічної спільноти у С.-Петербурзі, але з місцевими особливостями. До членів Правління спільноти, за даними поліції, входили фабриканти Торінус, Кунцле, Клюк, Лельбах, Ретц, вчителі – Маас, Шлегель та Ундриц. Разом, до складу спільноти входило 23 члени, іноземні піддані, неповнолітні юнаки – діти фабрикантів. Усі члени спільноти за свідченням поліції доброї поведінки, під слідством чи судом не перебували.

Вже 23 березня 1898 р. «Статут Євангелічної Спільноти Юнаків» м. Дунаївець був офіційно затверджений Міністерством Внутрішніх Справ. Спільнота на кінець 1910 р. нараховувала 24 активних члена (ДАХМО. Ф. 629. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 6, 10). Також спільнота приймає проект доповнення до вже діючого Статуту Євангелічної Спільноти юнаків п. 12, який регламентував йому право вступати через своїх представників до затвердженого 22 квітня 1910 р. Міністром внутрішніх справ «Союзу Євангелічно-Лютеранських Спільнот Юнаків у Росії». Копія доповнення була надана Правлінню Дунаєвецької спільноти 1 жовтня 1910 р. (ДАХМО. Ф. 629. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 2, 8). Мета спільноти полягала у вихованні моральності та розвитку розумових здібностей юнаків. Оскільки спільнота була релігійною, то в основі її діяльності передбачалося вивчення Святого Письма, іншої християнської літератури та робота над підвищенням освітнього рівня. До правління організації входило п'ять членів Церковної Ради та три вчителі. Головою спільноти був призначений пастор Ніколай Томберг (*справжнє ім'я Ніколаус, однак, підписувався на російський манер Ніколай – В.О.*), заступником – Освальд Карл Екснер.

Щодо офіційної частини діяльності новоствореної організації, до прикладу, в 1910 р. збори товариства проходили щопонеділка з 20 до 22

вечора в залі поруч з канцелярією пристава. Зібрання починалося зі співу духовного гімну та молитви. Слухачі займалися читанням та тлумаченням другого послання Св. Апостола Павла до Коринтян від першої до п'ятої глави. Читали твори Людвіга Шнеллера: «До Сахари» та «Нікея і Візантія» інші церковно-історичні нариси. Традиційно, опісля вищезазначеного, юнаки грали в шахи, шашки, доміно тощо.

Кошти, якими оперувала спільнота на 1910 р., становили суму 131 руб. 64 коп. Бюджет формувався з внесків активних членів – 31 руб. 50 коп., почесних членів – 25 руб., допоміжних членів – 40 руб. Додатково за 1909 р. залишилося не витрачених коштів 30 руб. 14 коп. які перейшли до бюджету 1910 р. Невеликі кошти організації витрачалися на прислугу, друковані видання, освітлення, віконне скло, чайні вечери, гербові марки та щорічний внесок генеральному союзу в С.-Петербурзі який становив 8 руб. (ДАХМО. Ф. 629. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 6, 10–13).

Безумовно, юнацьке товариство відігравало важливу роль в релігійному та культурно-освітньому житті як самих колоністів, так і м. Дунаївець в цілому, оскільки виховувала юнацтво у християнській традиції.

Надзвичайно інформативним джерелом для дослідження німецької колонії м. Дунаївець виступає віднайдений план-мапа міста Дунаївець, складений 27 березня 1890 р., із зазначенням номерів помешкань колоністів (рис. 1) (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 24), а з точки зору генеалогії – ще й поіменний подвірний список іноземних поселенців (таблиця 2) (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 50).

З огляду на план поселення німецьких колоністів видно, що всі садиби поселенців розташовані за напрямком двох доріг: поштової – ведучої з м. Кам'янця до м. Нової-Ушиці та просілкового шляху із м. Дунаївець до с. Голозубинець. В центрі перетину цих шляхів розташовано декілька єврейських садиб (№ 5, 6, 56, 58–62). Інші євреї проживали в садибах за (№ 8, 14, 64, 88). Окрім цих садиб, частина євреїв мешкала в будинках іноземців в якості найманих робітників або займалася дрібною торгівлею. Біля лютеранської кірхи дорога з містечка до с. Голозубинець розгалужується, одна гілка спрямовується до поміщицького маєтку, інша – до с. Голозубинці через с. Могилівку. Поселення колоністів по всій довжині ніде не перетинається садибами селян із с. Могилівки та становить суцільне, безперервне поселення, яке з одної сторони межує з садибами селян с. Могилівки, з двох сторін – із садибою та орними полями



Рис. 1. План-мапа міста Дунаївець складений 27 березня 1890 р., із зазначенням номерів помешкань колоністів. Мірило: 1 дюйм дорівнює 50 сажнів

Таблиця 2

**Подвірний список іноземних поселенців Ушицького повіту м. Дунаївців
за планом від 27 березня 1890 р.**

п/п №	Ім'я та прізвище	п/п №	Ім'я та прізвище	п/п №	Ім'я та прізвище
1.	Мендель Зельцер	41.	Людвіг Фабе	85.	Едуард Крафт
2.	Йоганн Кунцле	42.	Лютеранська церква	86.	Фрідріх Кунцле
	Вулиця	43.	Юліус Крафт	87.	Роберт Томас
3.	Густав Лельбах	44.	Карл Проппе	88.	Ель Шейнберг
4.	Коханський	45.	Фрідріх Штойке	89.	Емілі Ейхлер
5.	Фройм Пилат	46.	Натаніель Проппе	90.	Карл Покрант
6.	Аврум Гіндіх	47.	Економічний дім	91.	Костянтин Шмоде
7.	Володимир Климовський	48.	Економічний дім	92.	Людвіг Блейх
8.	Нута Зільберман	49.	Юліус Крафт	93.	Адольф Вальтер
9.	Маріан Кржечмовський	50.	Самуель Штранц	94.	Рудольф Торінус
	Вулиця	51.	Фрідріх Ретц	95.	Іван Коханський
10.	Карл Стрейзе	52.	Людвіг Клюк	96.	Юліус Клюк
11.	Леонтій Маркевич	53.	Рудольф Блейх	97.	Войцех Нарасвський
12.	Роберт Носке	54.	Юліус Міттельштедт	98.	Іван Дептулінський
13.	Емілія Міттельштедт	55.	Економічний дім	99.	Дувид Мандель

Продовження таблиці 2

п/п №	Ім'я та прізвище	п/п №	Ім'я та прізвище	п/п №	Ім'я та прізвище
14.	Йона Боксер	56.	Міхель Дорфман	100.	Антон Зіневич
15.	Червона економічна корчма	57.	Економічний дім	101.	Алтер Дрейман
16.	Август Покрант	58.	Даніїл Берман	102.	Фелікс Годлевський
17.	Іван Коханський	59.	Герш Ельфман	103.	Меєр Гоник
18.	Яків Конопка	60.	Дувід Житомирський	104.	Скасований цвинтар
19.	Август Брізе	61.	Сруль Дрикер	105.	Вільгельм Клюк
20.	Йосип Брендель	62.	Ідель Шнайдман	106.	Едуард та Юліус Розенбауми
21.	Людвіг Штойке	63.	Генріх Блейх	107.	Садиба священика м. Дунаївець
22.	Карл Оржеховський	64.	Ідель Дардик	108.	Православна церква м. Дунаївець
23.	Емілія Костецька	65.	Ідель Дардик	109.	Гдаль Вайндрух
24.	Економічний дім	66.	Вільгельм Бітнер	110.	Берко Перельмутер
25.	Рудольф Торінус	67.	Адольф Бітнер	111.	Григорій Оржеховський
26.	Леонтій Маркевич	68.	Адольф Вальтер	112.	Лейзор Судилковський
27.	Генріх Герасимович	69.	Карл Герман	113.	Хаскель Флейшман
	Вулиця	70.	Андрей Ендерт	114.	Підприємство з обробки шкіри Шмая Личиницера
28.	Німецьке училище	71.	Август Бухгольц	115.	Генрієтта Мюллер
29.	Пасторат	72.	Генріх Вольф	116.	Винокурня
30.	Старе училище	73.	Вільгельм Кунцле	117.	Роберт Томас
31.	Едуард Ретц	74.	Густав Кюн	118.	Йосиф Маас
32.	Єлизавета Тейфель	75.	Людвіг Егерт	119.	Хаїм Бронштейн
33.	Рудольф Торінус	76.	Людвіг Егерт	120.	Доктор Кулаковський
34.	Фрідріх Томас	77.	Густав Блейх	121.	Кисіль Перельмутер
	Вулиця	78.	Мартін Фішер	122.	Дувид Берграсер
35.	Економічна Дрантива корчма	79.	Йоганн Брізе	123.	Янкель Ройтман
36.	Економічний дім	80.	Фрідріх Нейман	124.	Герш Ройтман
37.	Август Кюн	81.	Людвіг Вальтер	125.	Лютеранський цвинтар
38.	Роберт Дрізнер	82.	Юліус Кунцле	126.	Католицький цвинтар
39.	Рудольф Шперберг	83.	Карл Кунцле	127.	Скасований єврейський цвинтар
40.	Єлизавета Тейфель	84.	Рудольф Іессе		

володаря м. Дунаївець, з четвертої – щільно зливається з єврейським поселенням. Щодо суміжності м. Дунаївець і с. Могилівки, то садиби селян Могилівки, що прилегли до містечка та поселення іноземців із західної сторони, в свою чергу не мають ніяких кордонів. Вони відокремлені від поселення іноземців вулицями таким чином, що одна сторона вулиці включає в себе суцільне розселення іноземців, інша – суцільне поселення селян с. Могилівки. Такий стан фактично призвів до ліквідації кордонів між двома окремими населеними пунктами та створив передумову вважати с. Могилівку передмістям м. Дунаївець. Однак, не офіційно це призвело до тривалого протистояння між колоністами та владою після впровадження Закону від 15 червня 1888 р. про «облаштування побуту іноземних поселенців, прибулих до Київської, Подільської та Волинської губерній» аж до початку XX ст. (ДАХмО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 56–57). Хоча, варто зауважити, що в інвен-

тарному описі Дунаєвецького маєтку від 1845 р. німецькі колоністи були внесені до списку мешканців саме містечка Дунаївців. В наступні роки і до 1890 р. місцева влада визнавала іноземних поселенців мешканцями м. Дунаївців. При цьому, в описі населення с. Могилівки вони не значилися. Все це доводило факт визнання місцевих німців, що проживали в межах саме м. Дунаївців.

Переймалися німецькі колоністи і проблемою охорони здоров'я. Так, 10 березня 1826 р. Карл Циммерман відкрив у містечку вільну аптеку (ДАХмО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 19зв.). Вже з початку 1840-х рр. німецька громада створює суспільну лікарню для хворих і немічних усіх станів шляхом винаймання кімнати у приватному будинку. Кожний бажаючий з робітників та їх родичів сплачував на потреби лікування та, при необхідності, і погребіння декілька копійок на місяць по можливості. Станом на липень 1872 р. вказана кімната була відведена у будинку

ковбасника А. Бухгольца. В касі лікарні знаходилося 300 руб. Цікаво, що, внаслідок перевірки, інспектор одразу наклав штраф на громаду в розмірі 70 руб. сріблом, оскільки на його погляд, кімната перебувала у неналежному стані. Отже, бургомістру німецького товариства м. Дунаївців Вільгельму Шмальштіху прийшлося тривалий час оскаржувати це непорозуміння (ДАХМО. Ф. 227. Оп. 1. Спр. 11394. Арк. 23в., 4–4зв.).

16 грудня 1906 р. оновлену касу взаємодопомоги на випадок захворювання лютеран м. Дунаївець було вже офіційно зараховано до реєстру спільнот Подільської губернії. Засновниками товариства стали Ф. Бетхер та Ю. Бухгольц (ЦДІАК України. Ф. 442. Оп. 636. Спр. 647. Ч. IV. Арк. 250).

З огляду на зростання пожежної небезпеки та відсутність пожежної служби в містечку, німецькі колоністи в 1885 р. порушили питання перед імперською владою про утворення вільно-пожежного товариства. Лише 18 грудня 1886 р. Міністерство Внутрішніх Справ надало дозвіл на утворення «Дунаєвського вільно-пожежного товариства» та затвердило його Статут за підписом Сенатора В. Плеве.

Мета створення товариства, як зазначалося в Статуті, полягала у сприянні мешканцям у справі гасіння пожеж. Вступити до товариства міг кожний охочий дорослий мешканець, однак зразкової поведінки. У товаристві були як дієві, так і недієві члени. Недієві члени товариства при вступі мали сплатити 1 руб., та щорічно не менше 5 руб. сріблом. Окрім цього внеску, недієвий член товариства більше не мав ніяких обов'язків. Дієві ж члени товариства брали особисту участь у гасінні пожеж та діяли під проводом особливого начальника.

Оскільки ініціатива створення товариства належала німцям і складалося воно виключно з місцевих колоністів, тому пожежна валка розміщувалася на території помешкання пастора та німецького училища. Огляд пожежної валки здійснював особисто Подільський губернатор. Однак, як не дивно, місцева влада чомусь уважала, що вільно-пожежне товариство було утворено виключно в інтересах колоністів (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 55, 57).

Дбала німецька громада і про освіту власних дітей. Напевно, школа була створена на початку 1830-х рр., вже у 1834 р. разом із хлопчиками навчатися почали також німецькі дівчата (Іваненко, 2018: 60). У 1836 р. на її базі створено 2-х класне євангелічно-лютеранське училище, яке було добре облаштовано коштами колоністів (Сецинский, 2008: 784). В училищі мали можливість навчатися також не лютерани зі згоди

німецької громади. Однак, зростання національного світогляду колоністів та їхня боротьба за збереження ідентичності не могли бути залишені без уваги офіційною владою. Як наслідок, у 1884 р. рада інспекції народних училищ Південно-Західного краю ухвалила рішення щодо призначення учителями шкіл, де навчалися іноземці, лише благонадійних російських підданих. Вже у 1885 р. Київський, Подільський і Волинський генерал-губернатор, генерал-ад'ютант О. Дрентельн висунув категоричну вимогу щодо усунення від викладацької роботи підданих іноземних держав. Відповідно до указу Урядуючого Сенату 1887 р. усі іновірські школи Південно-Західного краю з належним їм майном мали підпорядковуватися міністерству. Одночасно, від департаменту в справах початкових училищ міністерства до керівництва Київського навчального округу надходили вказівки щодо необхідності поглиблення вивчення російської мови та основ православ'я в іновірських школах. Викладацькі кадри мали формуватися не з точки зору професіоналізму, а благонадійності, російського підданства та переважно російського походження (Іваненко, 2018: 51–52). Як наслідок, підлягали закриттю всі без винятку навчальні заклади, що засновані С.-Пб. Євангелічно-Лютеранською консисторією (*якій підпорядковувалася Дунаєвська німецька громада – В. О.*) без санкції Міністерства (Іваненко, 2018: 59).

Імперська влада намагалася тотально контролювати освітній процес, особливо в осередках національних меншин. Дунаєвські німці не стали тут винятком. Тому, на підставі Височайшого веління від 8 жовтня 1887 р. про підпорядкування іновірських шкіл Південно-Західного Краю Імперії з усім належним їм майном Міністерству Народної Просвіти на загальних підставах з іншими початковими училищами, які вже знаходилися у підпорядкуванні міністерства, на підставі пропозицій Піклувальника Київського учбового округу Інспектора Народних училищ Подільської губернії 1-го р-ну. О. Тарнавського від 19 листопада, 2 грудня 1887 р. за № 10612, 11056 відповідно, 28 січня 1888 р. було складено опис рухомого і нерухомого майна Дунаєвського німецького училища в присутності пастора Дунаєвської Євангелічно-Лютеранської парафії Н. Томберга, поліцейського наглядача м. Дунаївець Крижанівського, вчителів німецького училища О. Екснера та Е. Шлегеля. Училище було офіційно переведене у відання Міністерства Народної Просвіти (ДАХМО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 31).

Станом на 14 березня 1890 р. в м. Дунаївцях проживало до 45 родин колоністів-фабрикантів, понад

100 родин робітників і до 200 дітей шкільного віку (Іваненко, 2018: 213). У березні цього року німецька громада надала для училища двоповерхове кам'яне приміщення разом із фруктовим садом та виділила значні кошти на його утримання.

1891 р. попечитель Київського навчального округу В. Вельямінов-Зернов в інструкції інспектору народних училищ зазначав, що в Дунаєвецькому училищі викладання німецької мови як необов'язкового предмету мало відбуватися в позаурочний час, а вчителі призначатися не громадою, а відомством з числа осіб російського походження. Дунаєвецькі німці чинили спротив політиці зросійщення, поширювали німецькомовну літературу серед учнів, публічно виступали проти переведення освітнього процесу суцільно на російську мову, намагалися вести діловодство на німецькій мові зберігаючи власну свободу стосовно училища (Іваненко, 2018: 60). Так, 7 березня 1895 р. інспектор народних училищ 1-го р-ну Подільської губернії А. Швачка скаржився Попечителю Київського навчального округу щодо протидії зі сторони німецьких колоністів м. Дунаївців. Зокрема, йшлося про те, що члени господарського комітету при училищі Ю. Крафт та Ф. Кунцле виявляють вкрай ворожу позицію щодо порядку та напрямку навчально-виховної роботи, відверто ігнорують піклування в частині покращення господарського стану закладу. До прикладу, асигновані кошти німецькою громадою від 22 лютого 1890 р. на учбову літературу в сумі 25 руб. використано на придбання матеріалів виключно на німецькій мові та невідомого змісту. Більше того, через неприйняття книг завідувачем училища як офіційно недозволених, вказані особи розповсюджували їх серед учнів за межами навчального закладу. Особисто Ю. Крафт, користуючись своїм матеріальним становищем і впливом на громаду, висловлювався категорично проти переведення навчального закладу на російську мову та ведення навчання в російському дусі. І, на кінець, не зважаючи на те, що Ю. Крафт чудово володів російською мовою, одночасно вимагав від завідувача училищем, щоби останній, в офіційному листуванні із ним у справах училища, писав виключно німецькою мовою, а листи, які йому надходили російською, навіть, не відкриваючи, відправляв у відповідь (Іваненко, 2018: 227–228).

Боротьба за національну ідентичність німецької громади продовжувалася до початку Першої світової війни, доки Дунаєвецьких німців не почали примусово виселяти вглиб імперії як ворожий елемент.

Щодо моральності колоністів, варто відзначити, що з 1872 р., з часу запровадження Мирових судових установ і до 1890 р., не було жодного судового випадку за їх участі, за винятком порушень Статуту про Паспорти.

Значна кількість німецьких колоністів на початку 80-х рр. XIX ст. прийняла підданство Російської імперії. Як зазначали очільники громади, складність переходу до російського підданства в своїй більшості вже народжених в імперії, спричинена часто відсутністю документів, які підтверджували би час прибуття та оселення в Росії їхніх батьків. Виказувалося припущення, що якби це обмеження прибрали раніше, можливо, більша частина поселенців перейшла б у російське підданство, тим більше, потік новоприбулих вихідців із за кордону майже припинився. Німці, що мешкали в містечку, були нащадками перших колоністів та народилися вже в м. Дунаївцях, до того ж, більшість із них звиклась з місцевим устроєм настільки, що зв'язок із закордоном був переважно зовнішнім (ДАХмО. Ф. 112. Оп. 1. Спр. 2254. Арк. 57зв.).

Висновки. З огляду на вищезазначене, необхідно підсумувати, що місцеві колоністи намагалися організувати власне соціально-економічне, релігійне, громадське та культурно-освітнє життя на основі усталеної моделі функціонування західно-європейських міст модерної доби. Це – будівництво та відкриття освітніх закладів, вибори бургомістра німецького товариства, улаштування аптек, суспільної лікарні для хворих і немічних усіх станів, каси взаємодопомоги, організація «Євангелічної Спільноти Юнаків» на засадах християнства, утворення вільно-пожежного товариства тощо. Німецька громада, незважаючи на тиск імперської влади в культурно-освітній сфері, постійно чинила спротив зросійщенню, тим самим намагаючись зберегти свою національно-культурну ідентичність. І досі кірха, лютеранське кладовище та й, власне, вулиця лютеранська, де мешкали колоністи в м. Дунаївцях тепер Хмельницької області, нагадує про існування колись чисельної німецької громади.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іваненко О. Культурно-освітнє життя етнічних меншин Наддніпрянської України: на прикладі Київського навчального округу (друга половина XIX – початок XX ст.). Відп. ред. С. В. Віднянський. НАН України. Інститут історії України. К.: Ін-т історії України, 2021. 280 с.

2. Іваненко О. *Обличчям до Європи: Наддніпрянська Україна в європейських науково-освітніх відносинах (друга половина XIX – початок XX ст.)*. Збірник документів і матеріалів. Упорядник. Оксана Іваненко. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2018. 430 с.
3. Кулинич І., Кривець Н. *Нариси з історії німецьких колоній в Україні*. Київ: Ін-т історії України НАН України, 1995. 272 с.
4. Поліщук Ю. *Національні меншини Правобережжя України у контексті етнічної політики Російської імперії (кінець XVIII – початок XX ст.)*. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. 432 с.
5. Прокопчук В. *Дунаєвеччина: край і люди*. Дунаївці-Кам'янець-Подільський: Абетка-Світ, 2013. 246 с.: іл.
6. Рибак І. Німецька колонія в Дунаївцях. *Дунаєвеччина очима дослідників, учасників і свідків історичних подій: матеріали наукової краєзнавчої конференції*. Київ, 1997. С. 48–49.
7. Семенчук Л. *Німецька колонія в історії Дунаєвців. Дунаєвеччина очима дослідників, учасників і свідків історичних подій: Збірник науково-краєзнавчих праць*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний педагогічний університет, інформаційно-видавничий відділ, Вип. II, 2000. С. 93–99.
8. Сецинский Е. *Приходы и церкви Подольской епархии*. Біла Церква: Вид. О. Пшонківський. 2008. XII+996 с. (Бібліотека української краєзнавчої класики).

REFERENCES

1. Ivanenko O. (2021). Kulturno-osvitnie zhyttia etnichnykh menshyn Naddnyprianskoi Ukrainy: na prykladi Kyivskoho navchalnoho okruhu (druha polovyna XIX – pochatok XX st.). [Cultural and educational life of ethnic minorities of Dnieper Ukraine: on the example of the Kyiv educational district (second half of the 19th – beginning of the 20th century)]. Vidp. red. S. V. Vidnianskyi. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. K.: In-t istorii Ukrainy, 280 s. [in Ukrainian].
2. Ivanenko O. (2018). Oblychchiam do Yevropy: Naddnyprianska Ukraina v yevropeyskykh naukovy-osvitnykh vidnosynakh (druha polovyna XIX – pochatok XX st.). [Facing Europe: Dnieper Ukraine in European scientific and educational relations (second half of the 19th – beginning of the 20th century)]. Zbirnyk dokumentiv i materialiv. Uporiadnyk. Oksana Ivanenko. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 430 s. [in Ukrainian].
3. Kulynych I., Kryvets N. (1995). Narysy z istorii nimetskykh kolonii v Ukraini. [Essays on the history of German colonies in Ukraine]. Kyiv : In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 272 s. [in Ukrainian].
4. Polishchuk Yu. (2012). Natsionalni menshyny Pravoberezhzhia Ukrainy u konteksti etnichnoi polityky Rosiiskoi imperii (kinets XVIII – pochatok XX st.). [National minorities of Right-Bank Ukraine in the context of ethnic policy of the Russian Empire (late 18th – early 20th centuries)]. Kyiv : IPiEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, 432 s. [in Ukrainian].
5. Prokopchuk V. (2013). Dunaievehchyna: kraj i liudy. [Dunayevchyna: land and people]. Dunaivtsi-Kamianets-Podilskyi: Abetka-Svit, 246 s.: il. [in Ukrainian].
6. Rybak I. (1997). Nimetska koloniia v Dunaivtsiakh. [German colony in Dunaivtsi]. Dunaievehchyna ochyma doslidnykiv, uchasnykiv i svidkiv istorychnykh podii: materialy naukovoi kraieznavchoi konferentsii. Kyiv, S. 48–49. [in Ukrainian].
7. Semenchuk L. (2000). Nimetska koloniia v istorii Dunaievets. [German colony in the history of Dunayevets]. Dunaievehchyna ochyma doslidnykiv, uchasnykiv i svdkiv istorychnykh podii: Zbirnyk naukovy-kraieznavchykh prats. Kamianets-Podilskyi: Kamianets-Podilskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet, informatsiino-vydavnychi viddil, Vyp. II, S. 93–99. [in Ukrainian].
8. Setsynskyi E. (2008). Prykhody y tserkvy Podolskoi eparkhyi. [Parishes and churches of the Podolsk diocese]. Bila Tserkva: Vyd. O. Pshonkivskyi. XII+996 s. (Biblioteka ukrainskoi kraieznavchoi klasyky). [in Ukrainian].

Іван РУДЯНИН,

orcid.org/0000-0002-9536-4506

кандидат історичних наук,

доцент кафедри історії України та археології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) Rudyinin.Ivan@vnu.edu.ua

ВИКОРИСТАННЯ STEAM ТЕХНОЛОГІЙ У ВИКЛАДАННІ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «ІСТОРІЯ НАУКИ І ТЕХНІКИ»

У статті розглянуто особливості використання STEAM-підходу для викладання освітнього компоненту «Історія науки і техніки» як інноваційного засобу інтеграції різних галузей знань. Автор зосереджує увагу на важливості розвитку критичного мислення, креативності, а також здатності застосовувати наукові знання для розв'язання реальних проблем сучасного світу. Впровадження STEAM-підходу дозволяє ефективно поєднувати науку, технології, інженерію, мистецтво та математику, що забезпечує ефективне розуміння взаємозв'язків між подіями минулого та науковими досягненнями сучасності. Використання проєктної діяльності в межах STEAM-підходу дозволяє студентам активно залучатися до процесу навчання, розвивати практичні навички та розуміти історичні процеси за допомогою застосування сучасних технологій. Крім того, автор підкреслює важливість креативних завдань, які сприяють розвитку творчого мислення та допомагають здобувачам освіти не лише вивчати історію науки і техніки, але й застосовувати ці знання для вирішення актуальних проблем сьогодення.

У статті визначено основні компетентності, які повинні бути сформовані у процесі вивчення дисципліни «Історія науки і техніки»: здатність аналізувати історичні події, використовувати джерела інформації для досліджень, а також прогнозувати соціально-економічні процеси на основі наукових знань. Важливим напрямом використання STEAM-підходу є розвиток критичного мислення студентів, що дозволяє їм усвідомлювати взаємозв'язки між подіями минулого та сучасними науковими досягненнями. Окрім того, наголошено на важливості вміння застосовувати отримані знання на практиці, що сприяє ефективному розумінню історії науки та техніки.

У публікації актуалізовано використання проєктної діяльності та креативних завдань, які сприяють розвитку творчих навичок і забезпечують високий рівень засвоєння матеріалу. Автор пропонує приклади організації STEAM-проєктів для дослідження актуальних наукових технологій, що дає змогу здобувачам освіти ефективно досліджувати специфіку науково-технічного прогресу та застосовувати отримані знання на практиці.

Ключові слова: STEAM-технології, історія науки і техніки, креативні навички, проєктна діяльність.

Ivan RUDYANIN,

orcid.org/0000-0002-9536-4506

Candidate of Historical Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian History and Archeology

Lesya Ukrainka Volyn National University

(Lutsk, Ukraine) Rudyinin.Ivan@vnu.edu.ua

THE USE OF STEAM TECHNOLOGIES IN TEACHING THE EDUCATIONAL COMPONENT “HISTORY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY”

The article explores the features of using the STEAM approach for teaching the educational component «History of Science and Technology» as an innovative means of integrating various fields of knowledge. The author emphasizes the importance of developing critical thinking, creativity, and the ability to apply scientific knowledge to solve real-world problems in the modern world. The implementation of the STEAM approach allows for an effective combination of science, technology, engineering, arts, and mathematics, providing a better understanding of the interconnections between historical events and contemporary scientific achievements. The use of project-based learning within the STEAM approach enables students to actively engage in the learning process, develop practical skills, and understand historical processes through the application of modern technologies. Moreover, the author highlights the significance of creative tasks that foster the development of creative thinking and help students not only study the history of science and technology but also apply this knowledge to solve current challenges.

The article defines the key competencies that should be developed in the course «History of Science and Technology», including the ability to analyze historical events, use information sources for research, and predict socio-economic processes based on scientific knowledge. An important aspect of the STEAM approach is the development of critical thinking in students, allowing them to understand the interrelationships between past events and contemporary scientific

achievements. In addition, the importance of applying acquired knowledge in practice is emphasized, which contributes to a better understanding of the history of science and technology.

The publication highlights the use of project-based activities and creative tasks that promote the development of creative skills and ensure a high level of material assimilation. The author suggests examples of organizing STEAM projects to explore current scientific technologies, allowing students to effectively research the specifics of scientific and technological progress and apply acquired knowledge in practice.

Key words: STEAM technologies, history of science and technology, creative skills, project-based learning..

Постановка проблеми. Сучасний вектор розвитку стратегії вищої освіти вимагає інтеграції нових підходів до організації освітнього процесу, які мають бути орієнтовані на розвиток критичного мислення та творчого потенціалу здобувачів освіти. Безперечно, актуальною проблемою є також і оновлення методики викладання освітнього компоненту «Історія науки і техніки», основною метою якого є висвітлення основних етапів розвитку науково-технічного прогресу, а також мотивація здобувачів освіти до аналітичного осмислення взаємозв'язків між наукою, технологіями та історією.

Оскільки традиційні навчальні методи вже не в змозі забезпечити достатній рівень розвитку компетентностей здобувачів освіти, виникає необхідність у пошуку нових підходів до викладу навчального матеріалу. У цьому руслі варто звернути увагу на впровадження STEAM-підходу до викладання гуманітарних освітніх компонентів, що є ефективним інструментом для розвитку аналітичних та комунікаційних навичок здобувачів.

Аналіз досліджень. Проблема особливостей інтеграції STEAM-підходу до сучасного освітнього процесу розкрита у працях І. Адамович, Г. Корицької та У. Долгої, І. Найдюк та О. Козарь, К. Постової та ін. Проте недостатньо висвітленою залишається проблема використання STEAM-технологій при вивченні освітнього компоненту «Історія науки і техніки» у закладах вищої освіти, що потребує більш детальних наукових розвідок у межах цієї теми та актуалізує тему наукової публікації.

Мета дослідження – дослідити особливості використання STEAM-технологій у викладанні освітнього компоненту «Історія науки і техніки».

Виклад основного матеріалу. У сучасних умовах розвитку освіти актуальною є інтеграція інноваційних технологій до навчального процесу. Використання STEAM-підходу як одного із інноваційних навчальних інструментів дає змогу модернізувати навчальний процес, а також підвищити інтерес здобувачів освіти до вивчення нового матеріалу. Для початку розглянемо сутність цього підходу та специфіку його використання у сфері освіти.

За словами І. Найдюк та О. Козарь, STEAM-освіта – це сучасний підхід до навчання, який інтегрує науку, технології, інженерію, мистецтво

та математику в єдину систему. STEAM-освіта спрямована на формування навичок, необхідних для успішної адаптації в умовах сучасного світу. Основними засадами STEAM-освіти є активне навчання, розвиток креативності, співпраця та орієнтація на вирішення реальних завдань, що дає можливість здобувачам освіти набувати важливих компетентностей й краще розуміти навколишній світ. STEAM-діяльність сприяє підготовці нового покоління фахівців, здатних ефективно вирішувати актуальні проблеми у сфері екології, медицини та науки й техніки (Найдюк&Козарь, 2023).

Як стверджує К. Постова, метою STEM/STEAM-підходу в освіті є розвиток творчих здібностей особистості, які формуються при інтеграції знань та їх практичному застосуванні під час розв'язання актуальних і цікавих для учасників проблем. Традиційні інструменти оцінювання здебільшого не підходять для оцінки результатів такої діяльності. Оцінювання має базуватися на принципах актуальності вибору проблеми, науковості методів дослідження, широти опрацювання проблеми (дивергентність мислення), практичної спрямованості отриманих результатів та можливості представити результати дослідження. Зазначені принципи можуть мати різні критерії оцінювання: деякі з них є універсальними, однак більшість потребує індивідуального підходу з урахуванням напрямку, обсягу, часу виконання роботи та складу виконавців. Оцінювання результатів може здійснюватися не тільки педагогом, а й експертами, а також передбачати групову оцінку або самооцінювання (Постова, 2024: 51).

Проекти, створені на основі STEAM-підходу, дають можливість поєднати різні технології та обрати контент відповідно до цілей навчання та очікуваних результатів від розгляду теми. Використання зазначеної технології забезпечує інтегроване навчання дисциплін мовно-літературної, мистецької та технологічної освітніх галузей шляхом об'єднання ключових та предметних компетентностей (Корицька&Долга, 2023: 256).

Концепція розвитку природничо-математичної освіти (STEAM-освіти) визначає основні орієнтири щодо удосконалення освітнього процесу для підтримки наукоємних і технологічних галузей. Зазначена концепція передбачає розробку дієвих

та практично орієнтованих методів упровадження навчальних програм із застосуванням освітніх технологій природничо-математичної спрямованості, а також підвищення кваліфікації педагогічних працівників, професійна діяльність яких охоплює інваріантну частину змісту освіти (Адамович, 2022: 9).

У межах освітнього компоненту «Історія науки і техніки», що вивчається у Волинському національному університеті імені Лесі Українки, використання STEAM-підходу є актуальним з точки зору розвитку ключових компетентностей здобувачів освіти. Згідно із силабусом, у процесі вивчення цього освітнього компоненту студенти мають сформувати наступні компетентності (табл. 1).

На нашу думку, доцільним для розвитку цих компетентностей з урахуванням STEAM-підходу варто використовувати метод проєктної діяльності та креа-

тивні завдання, що дасть змогу не лише забезпечити високий рівень засвоєння знань здобувачами освіти, а також і розвине їх творчий потенціал.

Зокрема, при вивченні теми «Наукові стратегії і перспективи науки XXI ст.» можна організувати STEAM-проєкт, спрямований на дослідження актуальних технологій майбутнього, зокрема штучного інтелекту. У межах роботи над проєктом учасники можуть створювати моделі майбутніх наукових розробок, розробляти концепції новітніх наукових відкриттів. Залучення art-компоненту до організації проєкту дозволить реалізувати його за допомогою створення візуалізацій та інфографік, що дасть змогу не лише засвоїти теоретичний матеріал, а й розвинути творчі навички здобувачів освіти. Зразок візуалізації для такого проєкту подано на рис. 1.



Рис. 1. Приклад візуалізації STEAM-проєкту у межах вивчення освітнього компоненту «Історія науки і техніки»

Джерело: створено автором

Таблиця 1

Основні компетентності здобувачів освіти, що мають бути сформовані у процесі вивчення освітнього компоненту «Історія науки і техніки»

№ з/п	Опис компетентності
1.	Уміння критично усвідомлювати взаємозв'язки між фактами, подіями, явищами й процесами минулого та сучасного періодів.
2.	Здатність аналізувати різні історіографічні погляди залежно від епохи та конкретного контексту.
3.	Розуміння ролі історика в суспільстві, а також можливостей використання історичних знань і ризиків їх маніпулятивного застосування.
4.	Навички пошуку, критичної обробки та правильного використання джерел інформації (бібліографій, документів, етнографічних даних, музейних експонатів, археологічних знахідок тощо) для виконання науково-дослідних проєктів.
5.	Уміння застосовувати знання з гуманітарних наук у професійній діяльності, аналізувати, оцінювати та прогнозувати політичні, економічні, культурні й соціальні процеси та події.

Джерело: (Вибіркова дисципліна)

Тема «Практичні джерела виникнення та розвитку людських знань, формування наукового пізнання» може бути доповнена креативними завданнями, що дають змогу інтегрувати різні галузі знань до навчального процесу. Наприклад, студенти можуть відтворити моделі стародавніх інструментів або візуалізувати важливі наукові відкриття того часу.

Як приклад, для наочності на практичних заняттях використовується модель приладу для свердління каменю. Макет знаходиться у фондах Музею археології Волинського національного університету імені Лесі Українки (рис. 2). Це дозволяє здобувачам освіти не тільки побачити сам процес, але й спробувати відтворити його самим.



Рис. 2. Модель приладу для свердління каменю, що використовується під час вивчення освітнього компоненту «Історія науки і техніки»

Джерело: створено автором.

Також під час вивчення теми «Розвиток науки і техніки у другій половині XX – на початку XXI ст.» використовується модель PzKpfw VI Tiger I, «Тигр» – німецького важкого танку часів Другої світової війни (рис. 3). Модель танку є радіокерованою, може пересуватися, повертати башту та підіймати дуло. На початку здобувачам вона презентується у несправному стані, із знятим траком та іншими елементами. Це зроблено для того, щоб

вони змогли самостійно його полагодити, працюючи у команді.



Рис. 3. Модель PzKpfw VI Tiger I, «Тигр» – німецького важкого танку часів Другої світової війни, що використовується під час вивчення освітнього компоненту «Історія науки і техніки»

Джерело: створено автором

Актуальною буде також і розробка візуальних проєктів, спрямованих на дослідження еволюції наукових концепцій у межах конкретного історичного періоду. Використання креативних завдань стимулює творче мислення учнів, дає змогу осмислити специфіку історичних відкриттів та взаємозв'язок між різними академічними дисциплінами.

Висновки. У процесі розвитку освітньої галузі використання STEAM-технології є актуальним методом для інтеграції різних академічних дисциплін та розвитку когнітивних та творчих навичок здобувачів освіти. Використання креативних завдань та проєктної діяльності у межах STEAM-підходу сприяє ефективному засвоєнню матеріалу та осмисленню основних етапів розвитку науково-технічного прогресу.

Перспективи подальших досліджень цієї теми полягають у більш ґрунтовному аналізі ефективності STEAM-технології у формування ключових компетентностей здобувачів освіти під час вивчення освітнього компоненту «Історія науки і техніки». Актуальним є також дослідження нових форм оцінювання STEAM-проєктів, а також визначення оптимальних умов для впровадження інноваційних освітніх методик до навчального процесу ЗВО.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамович І. Завдання ефективного розвитку напрямів STEAM-освіти. *Науковий вісник Ужгородського університету: Педагогіка. Соціальна робота* / гол. ред. О. Бартош, І. Козубовська. Ужгород: Говерла, 2022. Вип. 2 (51). С. 9–12. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/47166> (дата звернення: 24.04.2025)
2. Вибіркова дисципліна 9.5 «Історія науки і техніки». Волинський національний університет імені Лесі Українки. URL: <https://is.gd/hgHq4D> (дата звернення: 24.04.2025)
3. Корицька Г., Долга У. Активізація пізнавальної діяльності здобувачів освіти засобами STEAM/ESTEAM. *Українські студії в європейському контексті*: зб. наук. пр. 2023. № 7. С. 254–260.

4. Найдюк І., Козарь О. Роль інтерактивних методів навчання в процесі розвитку міжнародної STEAM-діяльності. *Академічні візії*. 2023. Вип. 23. URL: <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/582/540> (дата звернення: 24.04.2025)

5. Постова К. Критерії залучення здобувачів до STEAM-освіти. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2024. № 2 (93). С. 50–54. URL: <https://otr.iod.gov.ua/ojs/index.php/otr/article/view/7/12> (дата звернення: 24.04.2025)

REFERENCES

1. Adamovych I. (2022) *Zavdannya efektyvnoho rozvytku napriamiv STEAM-osvity*. [Tasks for the Effective Development of STEAM Education Directions] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: Pedagogika. Sotsialna robota* Uzhhorod: Hoverla, 2 (51). 9–12. Retrieved from <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/47166> (Accessed: 24.04.2025) [in Ukrainian]

2. Vybirkova dystsyplina 9.5 «Istoriia nauky i tekhniki». [Elective Course 9.5 «History of Science and Technology»] Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. Retrieved from <https://is.gd/hgHq4D> (Accessed: 24.04.2025) [in Ukrainian]

3. Korytska H., Dolha U. (2023) *Aktyvizatsiia piznavalnoi diialnosti здобувачів освіти засобами STEAM/ESTEAM*. [Activation of Learners' Cognitive Activity through STEAM/ESTEAM Methods] *Ukrainski studii v yevropeiskomu konteksti*, 7. 254–260. [in Ukrainian]

4. Naidiuk I., Kozar O. (2023) *Rol interaktyvnykh metodiv navchannia v protsesi rozvytku mizhnarodnoi STEAM-diialnosti*. [The Role of Interactive Teaching Methods in the Development of International STEAM Activities] *Akademichni vizii*, 23. Retrieved from <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/582/540> (Accessed: 24.04.2025) [in Ukrainian]

5. Postova K. (2024) *Kryterii zaluchennia здобувачів до STEAM-osvity*. [Criteria for Engaging Learners in STEAM Education] *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti*, 2 (93). 50–54. Retrieved from <https://otr.iod.gov.ua/ojs/index.php/otr/article/view/7/12> (Accessed: 24.04.2025) [in Ukrainian]

UDC 94(477)»1914/1918»:008+316.722+930.85
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-3>

Viktor SARANCHA,

orcid.org/0000-0001-9435-0615

*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) visar73@ukr.net*

Viktoriia SHABUNINA,

orcid.org/0000-0001-7957-3378

*Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) shabuninaviktoria@gmail.com*

Oksana TUR,

orcid.org/0000-0002-8094-687X

*Doctor of Sciences in Social Communications, Professor,
Professor at the Department of Humanities, Culture and Art
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) oktur@ukr.net*

SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF THE PERCEPTION OF THE SUPREME POWER BY THE UKRAINIAN PEASANTRY IN THE CONDITIONS OF THE FIRST WORLD WAR (ON THE MATERIALS OF POLTAVA PROVINCE)

This article explores the sociocultural mechanisms involved in the formation, maintenance, and collapse of the symbolic image of supreme authority during the First World War, using the perception of Emperor Nicholas II by the Ukrainian peasantry of the Poltava Governorate as a case study. The authors adopt an interdisciplinary approach that combines historical-cultural, socio-psychological, typological, and comparative-historical methods. Drawing on archival sources, periodicals, folklore materials, and court cases involving accusations against peasants for insulting the monarch, the study traces the evolution of the popular perception of tsarist power – from a sacralised ideal to the image of a distant, powerless, and even hostile ruler.

The research focuses on the process of the desacralization of monarchical authority in the popular imagination, unfolding against the backdrop of military defeats, socio-economic upheavals, state propaganda failures, and the loss of effective communication channels between the state and society. The article demonstrates how traditional archetypes of the “tsar-father” gradually gave way to ironic and critical views of power, which was no longer perceived as a reliable source of protection and stability. Particular attention is paid to the worldview of the Poltava peasantry, where traditions of Cossack autonomy, the influence of folklore, national-cultural movements, and the legacy of Shevchenko’s anti-monarchism fostered a sceptical or alienated attitude toward centralized imperial authority.

The study argues that the image of power in mass consciousness is not a fixed ideological construct, but rather a dynamic cultural product shaped by communication between state and society through symbols, rituals, language, media, and emotional narratives. In the context of eroding trust, information scarcity, and social stress, popular culture activates compensatory mechanisms such as rumours, irony, folkloric frameworks, and “alternative images.”

This article contributes to the study of the cultural history of power and symbolic legitimacy, highlighting the importance of a regional approach to analysing political imaginaries. The conclusions drawn are relevant for contemporary practices of state communication, political image-making, and trust management in times of crisis, emphasizing that power is, above all, a symbolic contract with society – one that must be continuously renegotiated within the framework of cultural expectations.

Key words: *emperor, Nicholas II, World War I, Ukrainian peasantry, Poltava province, imperial image.*

Віктор САРАНЧА,

orcid.org/0000-0001-9435-0615

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва

Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

(Кременчук, Полтавська область, Україна) *visar73@ukr.net*

Вікторія ШАБУНІНА,

orcid.org/0000-0001-7957-3378

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва

Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

(Кременчук, Полтавська область, Україна) *shabuninaviktoria@gmail.com*

Оксана ТУР,

orcid.org/0000-0002-8094-687X

доктор наук із соціальних комунікацій, доцент,

професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва

Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

(Кременчук, Полтавська область, Україна) *oktur@ukr.net*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ ВЕРХОВНОЇ ВЛАДИ УКРАЇНСЬКИМ СЕЛЯНСТВОМ В УМОВАХ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОЛТАВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ)

У статті досліджено соціокультурні механізми формування, підтримання та краху символічного образу верховної влади в умовах Першої світової війни на прикладі сприйняття постаті імператора Миколи ІІ українським селянством Полтавської губернії. Автори застосували міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-культурний, соціально-психологічний, історико-типологічний та історико-порівняльний методи. На основі архівних джерел, періодичних видань, фольклорних матеріалів і судових справ щодо звинувачень селян в ображненні монарха простежується еволюція народного уявлення про царську владу: від сакралізованого ідеалу до образу чужого, безвольного і навіть ворожого правителя.

У фокусі дослідження – процес десакралізації монаршої влади в народному уявленні, що розгортається на тлі воєнних поразок, соціально-економічних потрясінь, провалів державної пропаганди та втрати владою ефективних каналів зворотного зв'язку з населенням. У роботі продемонстровано, як традиційні архетипи «царя-батьюшки» поступають іронічному та критичному баченню влади, яка більше не здатна забезпечити захист та очікувану стабільність. Увагу приділено особливостям світогляду селян Полтавщини, на землях якої традиції козацької автономії, впливи фольклору, національно-культурного руху та спадщина Шевченківського антимонархізму сприяли розвитку скептичного або відчуженого ставлення до централізованої імперської влади. Дослідження демонструє, що образ влади в масовій свідомості є не фіксованим ідеологічним конструктом, а динамічним культурним продуктом, який формується в комунікації між владою і суспільством через символи, ритуали, мову, медіа та емоційні наративи. В умовах втрати довіри, дефіциту інформації та соціального стресу народна культура мобілізує компенсаторні механізми – чутки, іронію, фольклорні моделі та «альтернативні образи».

Стаття сприяє вивченню культурної історії влади та символічної легітимності, акцентуючи на важливості регіонального підходу до аналізу політичних уявлень. Зроблені висновки мають значення для сучасних практик державної комунікації, іміджмейкінгу та кризового управління довірою до інституцій, оскільки показують, що влада – це символічний контракт із суспільством, що вимагає постійного оновлення в межах культурних очікувань.

Ключові слова: імператор, Микола ІІ, Перша світова війна, українське селянство, Полтавська губернія, образ імператора.

Problem Statement. In the digital age and mediatised world, power is increasingly defined not as a legal construct but as an image, representation or symbolic capital that needs to be constantly reaffirmed in the information space. Today's political leaders are hostage to public expectations, crises of trust and continuous visual evaluation. Modern communication technologies have strengthened the role of symbolic and emotional factors in the perception

of power: the leader's brand has become almost more important than his decisions.

Against this background, the following questions are acute: how are symbolic images of power formed, preserved or destroyed? What mechanisms ensure legitimacy in the eyes of society – sacral, media or behavioural? How does the "language of power" change in extreme situations? These questions are key for the sphere of management of socio-cultural

activity, which is connected with the creation, management and research of cultural meanings in the public sphere. The analysis of historical cases allows us to identify universal patterns of perception of power as a cultural phenomenon. Especially valuable is the experience of the “premodern” period, when communication between power and society relied on myth, faith, visual images and rituals. One of such cases is the evolution of the image of Emperor Nicholas II in the consciousness of the Ukrainian peasantry during the First World War.

Analysis of Research. Despite the growing interest in the issues of symbolic power and the culture of memory, Ukrainian historiography and cultural studies still pay limited attention to the topic of perception of power as a socio-cultural construct, especially in the regional context. Studies focusing on the image of Nicholas II tend to concentrate on political or biographical aspects, leaving aside the social imagination, the structure of mass consciousness and the transformation of symbolic legitimacy. The mechanisms of power representation in conditions of war, crisis or information vacuum, as well as the ways in which peasants perceived, adapted or rejected the official “brand of power” have hardly been analysed. Thus, the issues of perception and evaluation of the supreme power in the Ukrainian provinces of the Russian Empire were discussed in a number of historical studies, primarily in the context of legal, social and political processes.

So, the article of A. M. Bovhyria (Бовгіря, 2008: 87–100) considers cases of prosecutions of Ukrainians for insulting the honour of the monarch in the XVIII century. The author analyses in detail the legal practice of protecting the symbolic status of the emperor and shows how the authorities strove to affirm the special sacral status of the sovereign in the mass consciousness. However, the work focuses mainly on legal mechanisms and institutional protection of the monarch’s honour, without touching more deeply on the transformation of the image of power itself as an element of popular culture.

The article of V. Mylko (Милько, 2020: 14–23) is focused on the study of public moods during the First World War. Particular attention is paid to the perception of the war by the peasantry, attitudes towards mobilisation and the front, the spread of rumours and defeatist opinions. Although the author touches upon the changes in attitudes towards the imperial power, the analysis is limited to the description of changes in moods, without a systematic comprehension of the evolution of the image of the supreme power as a cultural phenomenon.

M. V. Potapenko (Потапенко, 2016: 396–400) reveals the gradual loss of confidence in Emperor Nicholas II on the example of court materials of the Nizhyn District Court. The author points out the facts of criticism of the tsar, the emergence of discontent and irony towards the monarchical power. Nevertheless, the study

is limited to the description of public sentiment and does not proceed to the analysis of the image of power as a symbolic construction, which is subject to change under the influence of social and cultural factors.

Thus, the available studies provide a valuable factual basis for understanding the perception of monarchical power, but they focus mainly on legal, political and socio-historical aspects. Socio-cultural analysis of the transformation of the image of the supreme power – as a brand, as a channel of cultural communication with society – is still an underdeveloped area in Ukrainian science. This paper aims to fill this gap.

Before the First World War, the emperor retained in the popular consciousness a sacralised status formed by religious tradition, church rhetoric, visual codes and family archetypes (“tsar-father”). However, from 1914, under the pressure of war, mobilisation, rumours, loss, lack of feedback and propaganda inconsistencies, this image begins to stratify and then collapse. The Tsar loses his status as a sacral mediator, turns into a silent, aloof and incomprehensible person, and then into an object of criticism, irony and complete desacralisation. This transformation is a vivid example of the socio-cultural instability of symbolic power, as well as how, under conditions of stress and disruption of communication channels, the brand of power can be destroyed at the level of everyday perception.

The aim of the article is to analyse the mechanisms of creating, maintaining and collapse of the symbolic image of the supreme power in traditional society on the example of the perception of the figure of Nicholas II by the peasantry of Poltava province during the First World War in order to identify general patterns of management of the image of power in crisis conditions. The study is aimed at solving the following problems: to identify the key cultural and religious grounds for the sacralisation of power in traditional society; to show how power through the institutions of church and propaganda tried to maintain its own image (brand); to identify the mechanisms of declining symbolic capital – loss of trust, emergence of irony, rumours, “alternative images”; to describe how in wartime and crisis there is a gap between the image of the authorities and the everyday perception of the people; to determine the socio-cultural significance of the historical case study for modern practices of image-making and management of cultural communication of the authorities.

Research methods. The study is based on the integrated use of sources and methods of analysis, synthesis, generalization and systematization. The main sources were the materials of the Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv (fonds 320, 321) and the State Archives of Poltava region (fonds 138, 83). Additionally, periodicals, statistical and folklore collections, as well as fiction were used.

The methodological basis of the study is also the historical and comparative method (for comparing

different models of perception of the supreme power by the Ukrainian peasantry during the First World War), the historical and typological method (which allowed to identify the stable types of ideas about the image of the emperor in the minds of the rural population), and the socio-psychological method (for analysing mental attitudes, public sentiments, and social stereotypes associated with the figure of Nicholas II). This interdisciplinary approach provided a comprehensive vision of the problem and allowed us to trace the dynamics of the transformation of the image of the supreme power in wartime.

Presentation of the main material. It is generally believed that the victory of the February Revolution was due to the desacralisation of imperial power and the collapse of “naive monarchism” among the peasantry. At the same time, we should not talk about the death of the monarchical idea itself, but only about the vote of people’s distrust towards Nicholas II, which is confirmed by the restoration of authoritarian power in the USSR. In most cases, the object of modern studies of the mentality and social behaviour of peasants is the Great Russian provinces with the further extrapolation of the results to the entire imperial space. In this context, the reconstruction of the image of Nicholas II through the prism of the perception of his population in the Ukrainian provinces acquires actual scientific importance.

On the eve of the First World War, 85% of the population of Poltava province lived in rural areas. At the same time, about 40% of the population of the province were Cossacks – bearers of a special mentality and traditions rooted in the Hetmanshchyna of the XVII–XVIII centuries (Обзор..., 1916). The majority of Cossacks did not know serfdom, were mobile, with a pronounced desire for individualism. They were often the complete opposite of the communal peasant. In contrast to the peasantry, which held tightly to the land and perceived the war as an evil fate, the Poltava Cossacks, brought up in the spirit of glorious traditions, were quite willing to serve. Several times during the XIX century (1812, 1831, 1855, 1863) Cossack regiments were formed in Poltava region, which successfully fought on the fields of the Patriotic and Crimean wars. At the same time, the long existence in a common socio-cultural space brought the mentality and social attitudes of Poltava peasants and Cossacks as close as possible.

In the patriarchal-communal consciousness of the Great Russian peasant, the tsar was the personification of the sacred principles of the state-family (Little Father Tsar) and the executor of God’s will (Tsar is God’s bailiff), whereas the Cossack peasant population of Ukraine perceived the tsar more like a chess king: a piece whose high status is determined by the rules and without which the game is impossible. For a long time, the perception of Russian emperors in the Ukrainian peasant environment was situational. The reaction to the deterioration of living standards

in the Ukrainian village during the reign of Nicholas I was a saying: “*In the Empress’s time (Catherine II – authors) we feasted on loaves, now under the Tsar we can’t even eat crumbs.*”

The spread of anti-monarchist sentiments in Ukrainian society is associated with the works of Taras Shevchenko. Folklore images of Ukraine’s enemies, created by the poet, had a low level of personification (Poles, Muscovites, Turks, etc.) and even Catherine II, who ordered the destruction of Zaporizhian Sich, was called “mother”. The embodiment of evil, according to T. Shevchenko, were quite specific Russian emperors. Thus, in the poem “The Dream” (1844) you can find images of the most odious, from T. Shevchenko’s point of view, Russian tsars. Near the “Bronze Horseman” he recalls “cannibal executioners”: “crazy” Peter I (“*that First, who crucified our Ukraine*”) and “hungry wolf” Catherine II (“*And the Second, finished the widow, orphan...*”). T. Shevchenko also pays attention to the reigning persons at that time: Nicholas I (“*drunken, angry ‘the sergeant-major tsar’*”) and Alexandra Fedorivna (“*like a dried-up mushroom*”). Without waiting for an answer to his question – “*Oh people, oh people! Why do you need tsars? Why do you need their hounds? After all, you are humans, not dogs!*” – the poet believes that one day “*the people will quietly... lead the Tsar to the executioner*” (Шевченко, 2003).

The revolutionary events of 1905–1907 made another mental shift in the consciousness of peasants. Whereas the bourgeois reforms of the mid-20th century secured de jure basic civil rights for them, the first Russian Revolution transformed their perception of the supreme power. During this period, the work of political parties in the countryside became more active; peasants gained experience in parliamentary activities, drafted orders to the State Duma demanding “land and will”.

In the view of the Cossack and peasant population, the “ideal tsar” is a thrifty master who takes care of his land in peacetime and a brave supreme leader in the hour of military trials. It is a paradoxical fact that during the First World War the militant Kaiser Wilhelm II became such an “ideal ruler” for the peasantry in contrast to the “insignificant” and unfortunate Tsar Nicholas II. The peasant consciousness put a “plus” sign where the anti-German propaganda had planned “minuses”: the years of preparation for war, the construction of ships, aeroplanes and submarines.

A characteristic view of Nicholas II, typical at the beginning of the war, is given by one of the characters of A. S. Makarenko’s novella “Honour” (Макаренко, 1955). The events take place in Kostroma, a working-class suburb of Kremenchuk. Semen Maksymovych, whose prototype was the father of the famous educator, in this way reacts to the outbreak of the German war, before which “life both in the town and in Kostroma had been peaceful”: “*The Germans don’t*

have the guts – that's why the Tsar is bad. You can't go up against the Germans with a Tsar like that. Their Kaiser's got a moustache like no other, and ours looks like the house painter Kustykov. He should've just kept quiet, the clumsy fool." Semen Maksymovych used the word *clumsy fool* (nestuliaka) to describe anyone awkward or unlucky. <...> *"Our Tsar's no good for war. Whatever he touches, he messes up. Fought the Japanese – messed it up. Tried to make a constitution – messed that up too. Well, that's just like the painter Kustykov."*

Such views were circulating among workers and peasants at a time when in the capitals and large cities there was an unprecedented surge of patriotism and readiness to wage war to the victorious end.

The first ten years of Nicholas II's reign significantly undermined the authority of the dynasty and the Church, even among the traditionally conservative peasantry. Relevant aspects of the clergy's activity became the revival of loyalist sentiments and the education of youth in the spirit of all-imperial patriotism. The Church enthusiastically accepted the tasks entrusted to it. Before the beginning of classes in theological schools and diocesan colleges, priests held sermons. They emphasised the special, exceptional conditions in which the new school year was beginning, and the recently started war was positioned as a great idea of depriving the Slavic world of the scourge of Germanism. It was precisely this perception of the war that was to serve as a pledge of the students' further willingness to make sacrifices.

In a relatively short time, the religious and patriotic upsurge became a characteristic phenomenon not only for metropolitan life: through the efforts of the Church, it was "exported" to provincial society as well. Against the general background of this trend, a noticeable increase in the authority of the imperial family can be observed. It is worth noting that the charitable activities of the Empress and the Grand Duchesses played a significant role in this.

The church life of Poltava region in the first months of the war was marked by a series of public services, patriotic sermons, and religious processions, with the provincial centre serving as the epicentre of these events. For instance, the *Poltava Diocesan Gazette* noted the special solemnity with which prayer services for the granting of victory to the Russian army over the enemy were held in the town of Stari Sanzhary (August 4, 1914) and the village of Lukashivka in the Zolotonosha district (September 8, 1914) (Полтавские..., 1914: 2182–2187).

The pages of the *Poltava Diocesan Gazette* featured a rather accurate description of the state of society in the early months of the war: *"Intrigues and quarrels have fallen silent, and it seems that the parties have ceased to exist. All eyes have turned toward the approaching storm."* This statement ceases to appear as mere propaganda when one examines the biographies of those

who delivered loyalist speeches at religious and patriotic events at the beginning of the war. An example of this is the member of the Poltava District Council, Ya. Stenka, who delivered the following words during a solemn prayer service for the granting of victory to the Russian army in Stari Sanzhary on August 4, 1914: *"In this difficult hour, the entire Russian people have declared to their Little Father Tsar that they are ready to lay down their lives and possessions for the faith, the Tsar, and the Fatherland..."* (Полтавские..., 1914: 2182–2187). Not long before this event, Ya. Stenka had been classified by the police authorities as politically "highly unreliable" and was described as a "Little Russian nationalist" who had been "sowing unrest among the people from the summer of 1905 to the summer of 1910" (ДАПО: 3).

On October 20, 1914, at the initiative of students of Poltava Theological School, a patriotic demonstration was held in the provincial center to mark the twentieth anniversary of the death of Alexander III. The procession included students from the Alexander I Gymnasium, the Mariinska Girls' Gymnasium, and the Real School. Near the Monument of Glory, a thousand-strong demonstration with imperial flags, portraits of Nicholas II and the royal family sang a hymn, wished long life and shouted "Hurrah!". Patriotic speeches to the assembled students were delivered by V. F. Kharkov, a teacher of the seminary, and L. A. Seniavin, a teacher of the Theological School (Полтавские..., 1914: 2551–2553).

The visit of Nicholas II to the provincial centre on January 28, 1915 was a kind of apotheosis in the series of patriotic events and public services, typical for the first stage of the war. At the train carriage the emperor, who visited Poltava for the third time in eleven years, received the report of the governor Baggovut A. K. and the head of the garrison Major-General Strakhovskiy. At the ceremonial reception, welcoming speeches were delivered by M. I. Herzenvits, the provincial marshal of the nobility, and F. Solohub, Chairman of the Provincial Zemstvo Board. Along the route of the imperial cortege, troops and students from Poltava educational institutions were stationed.

It was to the person of the emperor as the highest ally and authority that one of the conflicting parties in rural disputes often appealed. Not infrequently this was followed by the opponent's profanity against the emperor and the corresponding statement about insulting "His Majesty", which makes it possible to attribute a significant part of such appeals to skillful provocations. For example, in March 1914, such an altercation took place in Kokhnovskiy volost office of Kremenchuk district, where two local Cossacks quarrelled. To the argument of the Cossack Nedbailo: *"Why are you scolding me, I have served the Tsar for seven years and have a certificate from him!"* Cossack Shtepa answered: *"Screw you... with your diploma and the emperor!"*. Everything happened in the pres-

ence of seven witnesses, as noted in the statement made by Kokhnovskyi village headman D. M. Volya (ДАПО: 4).

Newspaper reports about the situation at the front, rumours, personal impressions, letters of soldiers, eyewitness accounts of certain events become the sources of formation of negative perception of Nicholas II. Thus, in early August 1914, a retired teacher of the Poltava Theological Seminary I. I. Polonskyi sent to the emperor "a letter of outrageous content" (ІУДІА, спп.1369: 2), and A. I. Kulinich expressed the idea that "the Tsar-dog should be eradicated" (ІУДІА, спп.1354: 2). In official reports, both cases are explained by aggravation of mental illness.

In the midst of the spy mania and searches for the "internal enemy", the primary sources of negative attitudes toward the war and defeatist sentiments were considered to be subjects of the Central Powers and Jews. For example, at the very beginning of the war, the German subject F. Hutiar was arrested. He had been holding conversations with the peasants of the village of Kehychivka in the Kostiantynograd district about their dire economic conditions and the futility of war with Germany. To illustrate his points, F. Hutiar marked the locations of fortresses and troops on a map of Russia, and his "political briefings" were accompanied by expressive remarks such as: *"What a scoundrel Russia is!"* and *"Foolish England: what does it expect to gain from Russia for its friendship?"* (ДАПО: 8–9).

Unique rumours arose as a product of a synthesis of personal impressions of the events and the most ridiculous speculations. In early August 1914, Cossack L. I. Butenko, a resident of the village of Pyrky in Zinkiv district, upon learning that Vasyl, the son of Cossack F. F. Kovshyk, had been drafted to serve and defend the "Tsar and the Fatherland," erupted in *"profanity directed at the Tsar."* After the cursing, he added: *"Why defend him, those fools who defend him together with Russia! Not later than August 15, the Austrians will come to Pyrky and execute everyone and destroy everything. The Austrians will crush the village and defeat Russia."* Following this, he cursed the existing order, spoke of the large number of wounded he had seen in Poltava, and mentioned that wealthy peasants were not sending their sons to the army. L. Butenko cited letters from a fellow villager, who had deserted from the 11th Dragoon Riga Regiment and fled to Austria back in 1912, as the source of his information about the imminent defeat of Russia (ДАПО: 5).

A peculiar phenomenon of cases of insulting the emperor is the presence in many of them of a "Jewish trace" – a Jew who, together with a Ukrainian peasant, criticized Russian orders or a Jewish owner of the shop or tavern where the crime was committed. Thus, in December 1914, a resident of Kremenchug, Jew M. Slavinsky "spread alarming rumours about the defeat of the Russian army from the Germans in the

presence of lower ranks and outsiders", "denounced the government, criticized its actions and praised the German way of government" (ДАПО: 33).

Since 1915, refugees and prisoners became a new source of information about the war. According to agency data of Poltava provincial gendarmerie, in 1916, prisoners living in peasant families of Kremenchuk district "undermine confidence in the victorious offensive (Brusilov's breakthrough – authors)" and stated that all provinces up to the Dnieper would soon be ceded to Austria (ІУДІА, спп.220: 73).

In early 1916, residents of Pervozvanivka, Poltava district, H. Bohuslavskyi, S. Z. Rudenko and the secretary of the parish court A. Myrko "spread rumours" about the imminent German victory and the Poltava region's transfer to the Kaiser's subjection, which would rid the peasants of the "Russian regime" and improve their situation. The inevitability of the German victory was confirmed by the phrase "Starving Russia will not beat the Germans" (ІУДІА, спп.1542: 3–5).

A particular grievance against Nicholas II was the introduction of the state monopoly on alcohol. During a conversation in the shop of the Jewish merchant Goltman about the war, a peasant from the village of Krestyshche, Kostiantynohrad district, V. I. Demianyk, remarked: *"Our Tsar, before the war, only washed bottles for the wine monopoly and allowed drunkenness, while Wilhelm was preparing the army and shells. If Germany had taken us, it would have been better for us than now."* (ІУДІА, спп.1551: 2–7).

Nicholas II's pre-war tax policy and the lack of order in the country were criticized not only by the "defeatist" camp. In the late summer of 1914, during the threshing, S. Mordych, a Cossack from Demchenkovskiyi hutor, said: *"Our Tsar has no order, he imposed taxes on the land, there is money, and he started a war."* (ДАПО: 32).

Military failures and general social exhaustion led the population of the province to various conclusions. S. Bondarenko, a peasant from Iordanivka village, Hadiach district, believed: *"This war is not from God, but from people and from the devil. The devil invented this war. The General Staff is to blame for everything."* (ІУДІА, спп.1544: 3–5).

Conclusion. The historical example of the perception of the figure of Nicholas II shows that the image of power is a cultural product depending on many factors: religious archetypes, social rituals, communication channels, visual and behavioural representations. The image of power is stable as long as there is trust supported by symbolic logic (ritual, visual order, sacredness). In a crisis, especially a protracted one, power loses symbolic capital if it does not maintain effective feedback channels; ignores new forms of mass culture; lags behind perception – does not actualise itself in the changing media field. People's interpretations of power (through rumours, folklore, prayers, irony) become a mechanism to compensate for the loss of trust. The loss

of symbolic effectiveness leads to the replacement of power by mythical figures, which is especially characteristic of traditional societies, but is also possible in digital societies (theories of the “deep state”, cult of heroes, etc.). It is important for modern specialists

in the sphere of image-making and cultural policy to understand that the image of power is not just a visual style, but a socio-cultural contract that must be constantly re-formatted in the context of society's expectations, values and experience.

BIBLIOGRAPHY

1. Бовгиря А. М. «... Я вашого царя не знаю»: українці як фігуранти судових справ про образу честі монарха (XVIII ст.). *Український історичний журнал*. 2008. №5. С. 87–100.
2. ДАПО. Ф.138. Оп.1. Спр.546. Арк. 32.
3. ДАПО. Ф.138. Оп.1. Спр.546. Арк. 33.
4. ДАПО. Ф.138. Оп.1. Спр.546. Арк. 4.
5. ДАПО. Ф.138. Оп.1. Спр.546. Арк. 8–9.
6. ДАПО. Ф.138. Оп.1. Спр.552. Арк. 5.
7. ДАПО. Ф.83. Оп.1. Спр.134. Арк. 3.
8. Макаренко А. С. Твори : в 7 т. Т. 6. Честь : повість ; Справжній характер : літ. сцен. ; Командировка : літ. сцен. Київ : Рад. шк., 1955. 422 с.
9. Милько В. Сприйняття Великої війни населенням українських губерній (1914–1917 рр.). *Краєзнавство*. 2020. № 1–4. С. 14–23.
10. Обзор Полтавской губернии за 1914 год. Полтава: Типография Губернского правления, 1916. 81 с.
11. Полтавские епархиальные ведомости. 1914. № 41. С. 2182–2187.
12. Полтавские епархиальные ведомости. 1914. № 46. С. 2551–2553.
13. Потапенко М. В. До питання про еволюцію образу імператора в громадській думці населення Чернігівської губернії на початку XX ст. (за матеріалами Ніжинського окружного суду). *Сіверщина в історії України: Зб. наук. пр.* Глухів, 2016. Вип. 9. С. 396–400.
14. ЦДІА України. Ф.320. Оп.1. Спр.1354. Арк.2.
15. ЦДІА України. Ф.320. Оп.1. Спр.1369. Арк.2.
16. ЦДІА України. Ф.320. Оп.1. Спр.1542. Арк.3–5.
17. ЦДІА України. Ф.320. Оп.1. Спр.1544. Арк.3–5.
18. ЦДІА України. Ф.320. Оп.1. Спр.1551. Арк.2–7.
19. ЦДІА України. Ф.321. Оп.1. Спр.220. Арк.73.
20. Шевченко Тарас. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 1: Поезія 1837–1847. С. 265–278.; Т. 2: Поезія 1847–1861. С. 361, 363.

REFERENCES

1. Bovhyria A. M. (2008) «...Ya vashoho tsaria ne znaiu»: ukraintsi iak fihuranty sudovykh sprav pro obrazu chesti monarkha (XVIII st.) [“... I don't know your tsar”: Ukrainians as defendants in court cases about the insult of the monarch's honor (18th century).]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal [Ukrainian Historical Journal]*. №5. Pp. 87–100. [in Ukrainian].
2. State Archives of Poltava Region. F.138. Description 1. Case 546. Sh. 32.
3. State Archives of Poltava Region. F.138. Description 1. Case 546. Sh. 33.
4. State Archives of Poltava Region. F.138. Description 1. Case 546. Sh. 4.
5. State Archives of Poltava Region. F.138. Description 1. Case 546. Sh. 8–9.
6. State Archives of Poltava Region. F.138. Description 1. Case 552. Sh. 5.
7. State Archives of Poltava Region. F.83. Description 1. Case 134. Sh. 3.
8. Makarenko A. S. (1955) Tvory [Works] : v 7 t. T. 6. Chest [Honour] : povist; Spravzhnii kharakter [True character] : lit. stsen. ; Komandyrovka : lit. stsen. Kyiv : Rad. shk., 422 s. [in Ukrainian].
9. Mylko V. (2020) Spryiniattia Velykoi viiny naseleenniia ukrainskykh hubernii (1914–1917 rr.) [Perception of the Great War by the Population of Ukrainian Provinces (1914–1917)]. *Kraieznnavstvo [Local History]*. № 1–4. Pp. 14–23. [in Ukrainian].
10. Obzor Poltavskoy gubernii za 1914 god [Review of Poltava province for 1914] (1916). Poltava: Tipografiya Gubernskogo pravleniya. 81 s. [in Russian].
11. Poltavskiye yeparkhial'nyye vedomosti [Poltava Diocesan Gazette] (1914) № 41. S. 2182–2187. [in Russian].
12. Poltavskiye yeparkhial'nyye vedomosti [Poltava Diocesan Gazette] (1914) № 46. C. 2551–2553. S. 2182–2187. [in Russian].
13. Potapenko M. V. (2016) Do pytannia pro evoliutsiiu obrazu imperatora v hromadskii dumtsi naseleennia Chernihivskoi hubernii na pochatku XX st. (za materialamy Nizhynskoho okruzhnoho sudu) [On the question of the evolution of the image of the emperor in public opinion of the population of the Chernihiv province at the beginning of the 20th century (based on materials from the Nizhyn district court)]. *Sivershchyna v istorii Ukrainy: Zb. nauk. pr. Hlukhiv [Sivershchyna in the history of Ukraine: Collection of scientific works]*. №9. Pp. 396–400. [in Ukrainian].
14. CSHA of Ukraine (Central State Historical Archives of Ukraine). F.320. Description.1. Case 1354. Sh. 2.
15. CSHA of Ukraine. F. 320. Description 1. Case 1369. Sh. 2.
16. CSHA of Ukraine. F. 320. Description 1. Case 1542. Sh. 3–5.
17. CSHA of Ukraine. F. 320. Description 1. Case 1544. Sh. 3–5.
18. CSHA of Ukraine. F. 320. Description 1. Case 1551. Sh. 2–7.
19. CSHA of Ukraine. F. 321. Description 1. Case 220. Sh. 73.
20. Shevchenko T. (2003) Zibrannia tvoriv [Collected Works]: U 6 t. T.1: Poeziia [Poetry] 1837–1847. S. 265–278.; T.2: Poeziia [Poetry] 1847–1861. Kyiv. S. 361, 363. [in Ukrainian].

Павло ЯМПОЛЕЦЬ,

orcid.org/0000-0002-6962-5493

кандидат історичних наук,

завідувач кафедри загальнонаукових, соціальних та поведінкових дисциплін
Північноукраїнського інституту імені Героїв Крут Приватного вищого навчального закладу
«Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна академія управління персоналом»
(Чернігів, Україна) yampolets1970@ukr.net

Микола ПРИХОДЬКО,

orcid.org/0000-0002-7428-8540

кандидат історичних наук,

докторант кафедри всесвітньої історії та археології
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) prihod@ukr.net

СОЮЗ КАТОЛИЦЬКОЇ МОЛОДІ «ПОЛОНІЯ» (1908–1912): МІЖ РЕЛІГІЄЮ, КУЛЬТУРОЮ ТА НАЦІОНАЛЬНОЮ СВІДОМІСТЮ

У статті автори здійснюють всебічне дослідження діяльності Союзу католицької молоді «Полонія» в період 1908–1912 років – важливого етапу становлення цієї організації як релігійно-національного осередку в багатокультурному просторі Галичини. Дослідницьке завдання полягало у з'ясуванні того, яким чином Союз формував релігійну, національну й громадянську свідомість польської молоді на тлі суспільних викликів початку ХХ століття. У центрі уваги – аналіз звітної документації «Полонії», яка дала змогу реконструювати як внутрішню організаційну структуру товариства, так і особливості його практичної діяльності.

Окрема частина дослідження присвячена вивченню ідеологічних засад організації. Автори показують, що «Полонія» свідомо поєднувала католицьке релігійне виховання з патріотичним ідеалом, надаючи цим напрямом однакової ваги у процесі формування молоді особистості. Гасло «*Tibi Christe et Patriae*» («Тобі, Христе, і Вітчизні») відображало синтез духовного служіння та національного обов'язку, що лежав в основі діяльності організації. У статті простежено, як це поєднання проявлялося в конкретних формах роботи – як академічного, так і масового характеру.

Автори детально аналізують освітню та просвітницьку діяльність товариства: лекційні курси, літературні вечори, роботу гуртків преси, бібліотек, співочих і театральних гуртів. Ці форми активності виконували не лише функцію інтелектуального розвитку, а й сприяли згуртуванню молоді навколо ідеї духовного самозростання. Значна увага приділяється участі «Полонії» в релігійних практиках – процесіях, молебнях, паломництвах, які посилювали відчуття приналежності до католицької традиції. Розкрито важливість участі в патріотичних святкуваннях, зокрема, вечорах пам'яті на честь Листопадового повстання та Конституції 3 травня, як елементів формування історичної пам'яті.

Соціальний вимір діяльності організації охоплював роботу з непрофесійною, зокрема ремісничою молоддю, для якої організовувалися спеціальні освітні курси з літератури, історії та польської мови. Таким чином, «Полонія» прагнула охопити ширші верстви молодіжного середовища, виходячи за межі лише академічного простору. Розглянуто й міжнародний контекст діяльності Союзу, зокрема співпрацю в межах «Ліги католицьких студентів слов'янських народів» та участь у Грюнвальдських урочистостях 1910 року разом із представниками інших слов'янських країн.

Важливе місце в дослідженні займає аналіз викликів, з якими стикалася «Полонія», зокрема спроб частини молоді дистанціюватися від релігійних засад на користь світських національних ідеалів. Підкреслюється, що попри ці суперечності, організація залишалася відданою ідеї духовного та морального оновлення суспільства через молодіжне виховання.

Ключові слова: громадські організації, громадянське суспільство, молодіжні організації, самоорганізації населення, академічні спілки.

Pavlo YIAMPOLETS,
 orcid.org/0000-0002-6962-5493
 Candidate of Historical Sciences,
 Head of the Department of General Scientific, Social and Behavioral Disciplines
 Northern Ukrainian Heroes of Kruty Institute of Private Joint-Stock Company
 “Higher Educational Institution ‘Interregional Academy of Personnel Management’”
 (Chernihiv, Ukraine) yampolets1970@ukr.net

Mykola PRYKHODKO,
 orcid.org/0000-0002-7428-8540
 Candidate of Historical Sciences,
 Doctoral Student at the Department of World History and Archaeology
 Ukrainian State Dragomanov University
 (Kyiv, Ukraine) prihod@ukr.net

THE UNION OF CATHOLIC YOUTH “POLONIA” (1908–1912): BETWEEN RELIGION, CULTURE AND NATIONAL CONSCIOUSNESS

The article presents a comprehensive study conducted by the authors on the activities of the Catholic Youth Union “Polonia” during the period 1908–1912—an important stage in the formation of this organization as a religious and national center within the multicultural environment of Galicia. The research task was to determine how the Union shaped the religious, national, and civic consciousness of Polish youth amid the social challenges of the early 20th century. Central to the analysis is the Union’s reports, which allow the reconstruction of both the internal organizational structure of the association and the specific features of its practical activities.

A separate section of the study is devoted to examining the ideological foundations of the organization. The authors demonstrate that “Polonia” deliberately combined Catholic religious education with patriotic ideals, granting equal significance to both in the process of shaping young individuals. The motto “Tibi Christe et Patriae” (“To You, Christ, and to the Homeland”) reflected the synthesis of spiritual service and national duty that underpinned the organization’s activities. The article traces how this combination was reflected in specific forms of work—both academic and mass-oriented.

The authors analyze in detail the educational and enlightenment initiatives of the association, including lecture courses, literary evenings, press circles, libraries, singing and theater groups. These forms of activity contributed not only to intellectual development but also fostered youth cohesion around the idea of spiritual self-growth. Special attention is given to “Polonia’s” participation in religious practices—processions, services, pilgrimages—which reinforced a sense of belonging to the Catholic tradition. The significance of patriotic commemorations, such as memorial evenings dedicated to the November Uprising and the Constitution of May 3, is highlighted as a means of fostering historical memory.

The organization’s social engagement extended to non-academic youth, including craftsmen, through specially organized educational courses in literature, history, and the Polish language. Thus, “Polonia” sought to reach broader layers of the youth community, going beyond purely academic circles. The study also explores the Union’s international activities, particularly its cooperation within the “League of Catholic Students of Slavic Nations” and participation in the 1910 Grunwald Commemorations alongside representatives from other Slavic countries.

A significant part of the study addresses the challenges faced by “Polonia,” notably attempts by some young people to distance themselves from religious principles in favor of secular national ideals. The authors emphasize that despite these tensions, the organization remained committed to the idea of spiritual and moral renewal of society through youth education.

Key words: public organizations, civil society, youth organizations, self-organizations of the population, academic unions.

Постановка проблеми. На початку XX століття в Галичині відбувався інтенсивний розвиток суспільно-культурного та релігійного життя, що особливо проявлялося в активізації молодіжних католицьких організацій. У цьому контексті потребує окремого дослідження діяльність Союзу католицької молоді “Полонія”, що виник як форма самоорганізації польської молоді в умовах пошуку національної ідентичності, консолідації спільноти на основі християнської моралі та ідей патріотизму. Незважаючи на наявність окремих згадок про “Полонію” у працях, присвячених релігійним або молодіжним рухам, її місце в струк-

турі католицького та національного життя Галичини досі не отримало комплексного наукового осмислення. Водночас вивчення структури, напрямів і масштабів діяльності цієї організації дозволяє глибше зрозуміти як процеси формування громадянської та національної свідомості молоді, так і механізми релігійно-виховного впливу в межах багатонаціональної Австро-Угорщини. Таким чином, актуальною є проблема реконструкції та аналізу діяльності “Полонії” у 1908–1912 роках як важливого елементу суспільної мобілізації польської молоді в Галичині напередодні Першої світової війни.

Стан наукової розробки проблеми. Праця Евеліни Марії Костшевської під назвою “Молода католицька інтелігенція в Галичині очима варшавського часопису “Prąd” (1909–1914)” (*Kostrzewska, 2019:15*) присвячена аналізу образу та діяльності молоді католицької інтелігенції в Галичині, що була частиною Австро-Угорської імперії. У контексті праці авторка досліджує, як варшавський часопис “Prąd” висвітлював діяльність “Полонії” в Галичині в період 1909–1914 років. “Prąd”, будучи виданням, орієнтованим на польську інтелігенцію, подавав «Полонію» як приклад активного католицького руху, що протистояв секуляризації, зберігав національну ідентичність і сприяв розвитку молодіжного лідерства.

У праці Вітольда Казимира Віржейського “Фрагменти з історії польської академічної молоді в Києві 1834–1920” (*Fragmenty, 1939:57*), виданій Інститутом Юзефа Пілсудського, присвяченим дослідженню новітньої історії Польщі (Варшава, 1939), висвітлюється діяльність польської студентської молоді в Києві протягом майже століття. Хоча праця зосереджена переважно на ширшому контексті польських академічних організацій та їхньої патріотичної діяльності, у рамках цього дослідження згадувалася діяльність Союзу католицької молоді “Полонія”. В праці висвітлено діяльність організації “Полонія” в декількох аспектах: Національна самосвідомість і патріотизм, Освітня діяльність, Соціальна активність і благодійність, Релігійне виховання та католицька ідентичність.

Праця “У колі досліджень над Полонією та полонійним душпастирством. Сутність і методологія” під редакцією Славоміра Зиха та Бартоша Валіцького (*W kręgu, 2015:71*) присвячена аналізу душпастирської діяльності організації “Союз польської молоді “Полонія”, розглядає внесок цієї організації в життя польської спільноти, зосереджуючись на її релігійних, культурних і соціальних аспектах.

Таким чином, рівень розробки теми, пов’язаної з діяльністю Союзу польської молоді “Полонія”, на сьогодні залишається недостатньо дослідженим у науковій літературі, що вказує на наявність значних прогалин у розумінні її історичної ролі та внеску в життя польської спільноти. Незважаючи на те, що окремі аспекти діяльності «Полонії» були частково опрацьовані в попередніх дослідженнях – систематичного та всебічного аналізу все ще бракує. Це стосується як хронологічного охоплення її діяльності, так і детального розгляду конкретних напрямів роботи – релігійного виховання, культурних ініціатив, соціальної активності

чи взаємодії з іншими організаціями. Особливої уваги потребують первинні джерела, такі як звіти про діяльність Союзу, протоколи засідань, листування чи публікації в тогочасній пресі, які могли б пролити світло на щоденну роботу організації та її вплив на молоді. Відсутність глибокого аналізу цих матеріалів ускладнює повноцінне розуміння всіх спектрів функціонування “Полонії” – від її внутрішньої структури й методів залучення членів до ширшого контексту її місця в польському суспільстві чи діаспорі.

Метою дослідження є всебічний аналіз звітів діяльності Союзу католицької молоді “Полонія” за період 1908–1912 років, для формування цілісного уявлення про вектори його діяльності та вивчення релігійних, просвітницьких, культурних і соціальних аспектів роботи організації.

Виклад основного матеріалу.

Розділ 1. Світогляд і цінності “Полонії”: релігія, нація, мораль

Одним із ключових ідеологічних настанов Союзу католицької молоді “Полонія” була вимога формування в молоді не лише освіченого, а й морально досконалого громадянина. У програмних виступах і публікаціях організації наголошувалося, що завершення шкільної освіти має стати не лише етапом здобуття знань, а насамперед – формування ідейних засад, які стануть основою майбутньої суспільної діяльності. У цьому контексті особливу увагу приділяли ідеалам добра, краси й правди, які розглядалися як фундамент морального та національного виховання. Молодь повинна була не лише відповідати очікуванням свого народу, а й активно втілювати у життя християнсько-національні ідеали, що, на думку “Полонії”, становили основу гармонійного розвитку особистості та суспільства. (*Sprawozdanie, 1909:3*) В риторичі Союзу католицької молоді “Полонія” чітко простежується антиматеріалістичний пафос, який упродовж 1908–1912 років став важливою частиною програмних заяв. Формула «ми мусимо оголосити боротьбу принципам матеріалізму» не лише окреслює ідеологічного супротивника – модерну секулярну парадигму, – але й підкреслює активну, наступальну позицію католицької молоді у культурному та моральному дискурсі епохи. Матеріалізм, як його розуміли в середовищі “Полонії”, асоціювався не лише з філософськими чи науковими концептами, а передусім із кризою духовності, релятивізмом і занепадом моральних цінностей. У відповідь на цю загрозу союз ставив перед молоддю завдання не оборони, а наступу – формування контркультури, заснованої на християнських засадах. Ключовим каналом

впливу в цьому процесі визнавалися академічні товариства, які виступали інституціональними осередками для духовного самовдосконалення, обговорення світоглядних питань, обміну ідеями та мобілізації молоді до активної участі в суспільному житті. Вони забезпечували організований простір, де молодь могла не лише засвоювати католицькі цінності, але й навчатися їх аргументовано захищати, пропагувати, інтегрувати у різні сфери публічного життя (*Sprawozdanie, 1909:3*). Таким чином, “Полонія” використовувала академічні товариства як своєрідні осередки інтелектуального та морального опору модерним викликам, і водночас як соціальні платформи для впливу на ширші кола молоді.

Одним із ключових постулатів світоглядної платформи Союзу католицької молоді “Полонія” було прагнення до гармонійного поєднання християнської віри з національним обов’язком. Вислів: «Католицький академік не може задовольнитися гаслом міжнародної єдності та братерства, для нього навіть самого національного гасла недостатньо» (*Sprawozdanie, 1909:3*) відображає критичне ставлення до універсалістських ідеологій, зокрема космополітизму, які вбачали в ідеї наднаціонального братерства головний імператив модерної доби. У протизагугу цим підходам “Полонія” формувала ідеал католика-патріота, який не розчиняється в абстрактних гаслах, а керується вищими ціннісними орієнтирами – «Бог і Батьківщина» (*Sprawozdanie, 1909:3*). Це гасло репрезентувало світоглядну вертикаль, де духовна лояльність до Бога стоїть вище за будь-яку політичну чи ідеологічну платформу, водночас не виключаючи, а навпаки – підсилюючи обов’язок перед національною спільнотою. Такий підхід виводив “Полонію” за межі суто національного руху: організація не лише підтримувала польську ідентичність у багатонаціональному середовищі Галичини, але й протиставляла свій католицький націоналізм секулярним формам націоналізму, що відмовлялися від релігійного підґрунтя. Таким чином, ідеологічна формула “Бог і Батьківщина” становила ядро морально-політичної програми “Полонії” і визначала обличчя католицького інтелегента початку ХХ століття.

У польському суспільстві в той час спостерігався брак патріотизму та любові до національних цінностей, що, на думку організації, потребувало негайних змін. Вони вважали, що основною силою для цих змін повинно стати молоде покоління. Особливу увагу організація приділяла академічній молоді, яку необхідно було виховувати в дусі християнських і національних принципів.

Завданням було не лише сприяти інтелектуальному розвитку, але й формувати моральні якості, щоб молодь могла стати корисною для суспільства. Крім того, організація прагнула захистити молодь від псевдопрогресивних ідеологій, які, на їхню думку, загрожували національним та релігійним цінностям (*Sprawozdanie, 1909:4*).

Одним із основних завдань Союзу католицької молоді “Полонія” було збереження та виховання католицько-національних переконань серед своїх членів. Організація прагнула формувати у молоді справжні християнські характери, зокрема через виховання в дусі моральних та етичних принципів, що ґрунтуються на католицькій віруванні. Це включало не лише духовне, але й моральне вдосконалення, що дозволяло б молодим людям стати зразковими громадянами. Захист католицизму та польської ідентичності в громадському та академічному житті також був важливим аспектом діяльності організації. У часи, коли національні та релігійні цінності ставали під загрозу через впливи секулярних та іноземних ідеологій, «Полонія» активно виступала за збереження польської культури та католицьких принципів, підкреслюючи їхню важливість у будівництві здорового та духовно зрілого суспільства (*Sprawozdanie, 1910:3*).

Союз католицької молоді “Полонія” ставив перед собою важливу мету – сприяти відродженню Польщі та забезпечити її майбутнє. Це відродження мало бути не лише політичним чи територіальним, але й глибоко духовним і моральним. Організація прагнула, щоб Польща воскресла як нація, яка більше не піддаватиметься зовнішнім чи внутрішнім загрозам, що можуть призвести до її занепаду. Важливим завданням було внутрішнє відродження народу – очищення його від моральних та соціальних вад, які, на думку організації, стали причиною національних негараздів. Основною метою було створення духовно здорового та морально стійкого суспільства, що ґрунтується на християнських цінностях і національній свідомості. Організація вважала, що лише через глибоке внутрішнє відродження та моральне очищення можна буде забезпечити стабільне та процвітаюче майбутнє Польщі (*Sprawozdanie, 1911:7*). Католицька молодь спочатку підтримувала національний рух, однак цей зв’язок не завжди проявлявся через офіційну організацію чи членство. Вона об’єднувалася з національним табором не за назвою, а за конкретними діями, що базувалися на спільних цінностях та прагненнях. Однак, з часом, ситуація змінилася. Коли національно-демократична молодь почала відходити від релігійних принципів, ставши все менш виразною в релігій-

ному аспекті, а пізніше й зовсім байдужою до католицької віри, між католицькою та національною молоддю виник розрив (*Sprawozdanie*, 1912:6). Це стало серйозною проблемою для католицької молоді, оскільки вона відчула, що її релігійні і моральні орієнтири вже не знаходять підтримки серед частини націоналістично налаштованої молоді. Такий розрив не міг тривати довго, адже католицька молодь усвідомлювала, що її місце в національному русі повинно бути збережене, але лише за умови, що духовні цінності не будуть піддані компромісам.

Розділ 2. Заснування та завдання Союзу католицької молоді “Полонія”: форми діяльності та їх реалізація

У Кракові було засновано академічне католицько-національне товариство “Полонія”, яке стало важливим кроком у формуванні організованої спільноти католицьких і національно орієнтованих студентів. Група ініціаторів, серед яких були кілька академіків, взяла на себе відповідальність за реалізацію великої мети – об’єднати студентів і студенток Краківського університету, які поділяли католицькі та національні цінності. Це товариство мало стати основою для формування морально стійкої та національно свідомої інтелігенції, здатної вести країну до відродження. Основним гаслом, яке об’єднувало членів товариства, стало «*Tibi Christe et Patriae*» – «Тобі, Христе, і Вітчизні» (*Sprawozdanie*, 1909:4). Це висловлювало дві основні цінності, на яких базувалася діяльність організації: релігійна відданість та патріотичний обов’язок. Товариство ставило перед собою завдання не лише виховувати студентів у дусі християнських і національних переконань, але й об’єднати їх для активної роботи на благо польської нації.

У червні, в день “Серця Ісусового, після кількох попередніх зустрічей, 14 студентів Ягеллонського університету зібралися разом і, покликані благословенням Божим, заснували перше католицько-національне університетське товариство під назвою “Полонія” (*Sprawozdanie*, 1909:5). Це стало важливим кроком у створенні організованої спільноти студентів, які об’єднувалися навколо спільних християнських і національних ідеалів.

Організаційний комітет, сформований на початковому етапі, розробив статут товариства, який визначав основні принципи та завдання організації. Цей статут був поданий на затвердження намісництву, і в серпні отримав офіційне схвалення (*Sprawozdanie*, 1909:5). Таким чином, “Полонія” офіційно стала академічною організацією, що мала на меті об’єднання католицької та

національної молоді для духовного і патріотичного зростання.

Завдання організації “Полонія” можна поділити на дві основні категорії: наукові та товариські. В рамках наукової діяльності, товариство активно організовувало різноманітні заходи, які сприяли розвитку інтелектуальної атмосфери серед студентів. Це включало наукові лекції, бесіди, а також події, де студенти мали можливість обмінюватися думками та ідеями з актуальних тем. Крім того, організація проводила екскурсії, що дозволяли учасникам розширювати свій кругозір і краще розуміти культурні та історичні цінності своєї країни (*Sprawozdanie*, 1909:5).

Товариство також активно брало участь у різноманітних товариських заходах, включаючи урочисті вечори та збори, де студенти могли не лише відпочити, але й зміцнити свої зв’язки в межах товариства. Водночас “Полонія” брала активну участь у релігійних та патріотичних заходах, що підкреслювало її прагнення поєднувати духовні та національні ідеали (*Sprawozdanie*, 1909:5). Усі ці заходи сприяли створенню згуртованої спільноти, яка була готова активно працювати на благо суспільства та національного відродження.

Форма звітності “Полонії” передбачала організацію урочистих вечорів, що ставали важливими подіями для товариства. Однією з таких значущих подій була інавгурація організації, що відбулася 21 листопада 1908 року. На заході були присутні члени товариства та запрошені гості, серед яких виділявся ректор Ягеллонського університету, професор доктор Ксаверій Фієріх. Цей урочистий захід розпочався виконанням гімну «*My chcemy Boga*», після чого голова організаційного комітету, колега Ю. Матясік, презентував звіт про попередню діяльність “Полонії”, підкреслюючи досягнення організації та важливість її подальшої роботи (*Sprawozdanie*, 1909:6).

Окрім інавгурації, “Полонія” організувала й інші урочисті вечори, зокрема патріотичні заходи, що мали на меті підтримку національних цінностей. Серед таких вечорів були два значущі заходи: один, присвячений річниці січневого повстання 23 січня, і другий – на честь пам’ятної Конституції 3 травня (*Sprawozdanie*, 1909:6). Ці події стали важливими моментами для згуртування членів товариства навколо патріотичних ідеалів, а також для підкреслення їхньої глибокої відданості національним цінностям і культурній спадщині Польщі.

Участь членів організації у публічних урочистостях та релігійних процесіях відігравала важливу роль у формуванні її патріотичного і культурного обличчя. Окрім участі в академічних віче, члени

товариства “Полонія” систематично долучалися до ряду офіційних заходів, які мали символічне, релігійне та національне значення. Зокрема, організація брала участь у патрональній процесії на честь святого Яна Кантія, що відбувалася в академічному костелі святої Анни – важливому місці духовного життя студентства (*Sprawozdanie, 1909:8*). Серед інших подій, у яких фігурує присутність “Полонії”, варто відзначити листопадові урочистості попереднього року з нагоди ювілею священства Папи Пія Х, а також участь у святкуваннях, присвячених пам’яті Юліуша Словацького – як у квітні, так і в жовтні поточного року. Організація також долучилася до патріотичних святкувань 3 травня – дати, яка мала особливе значення в польській історичній традиції як день ухвалення Конституції 1791 року. Не менш важливою подією стало святкування ювілею університетської діяльності професора графа Станіслава Тарновського – видатного науковця та громадського діяча (*Sprawozdanie, 1909:8*). Ці приклади засвідчують активну присутність організації в публічному житті та її намагання поєднати культурно-освітню діяльність із плеканням національної ідентичності в межах академічного середовища.

На момент проведення Загальних зборів 12 листопада 1910 року склад організації демонстрував чітко окреслений академічний профіль, що відображав як загальну структуру студентського середовища, так і домінування окремих напрямів вищої освіти серед її членів. Загальна чисельність звичайних членів становила 44 особи. Серед них найбільшу групу становили студенти філософського факультету – 23 особи, що складало понад половину загального складу. Другою за чисельністю категорією були студенти правничого факультету (юристи) – 14 осіб. Решта членів представляли менш численні академічні середовища: медичний факультет був представлений трьома особами, агрономічний – також трьома, і лише один член організації належав до теологічного факультету (*Sprawozdanie, 1910:1*). Такий розподіл свідчить про домінування гуманітарно-соціальних спеціальностей у структурі організації. Переважання філософів та юристів відображає загальні тенденції студентського залучення до громадсько-культурних ініціатив, а також вказує на інтелектуальні орієнтири товариства, зосереджені на гуманітарній освіті, суспільно-політичній активності та участі у формуванні національної свідомості.

Розділ 3. Формування організаційної структури та знакові віхи діяльності

Формування секційної структури організації “Полонія” стало важливим етапом у розвитку її внутрішнього життя та диференціації напрямів

діяльності. Секції та гуртки почали виникати в межах ширшого об’єднання – Товариства секцій і гуртків, що дозволяло структурувати ініціативи членів відповідно до їхніх інтересів та уподобань. Серед перших утворених структур варто відзначити «Секцію читань» яка зосереджувала увагу на колективному обговоренні літературних текстів, та «Секцію розваг», що відповідала за організацію культурно-дозвілєвих заходів. «Гурток преси» сприяв розвитку публіцистичної діяльності та формуванню навичок роботи з друкованим словом. Окремий напрям становила діяльність хору «Полонії», що репрезентував організацію в музичному середовищі й сприяв підтриманню національних традицій через хоровий спів (*Sprawozdanie, 1909:9*). Важливою подією стало ухвалення в червні цього ж року перед канікулами рішення про створення нового осередку – Науково-літературного гуртка імені Юліуша Словацького та Зигмунта Красінського. Назва гуртка, пов’язана з іменами двох видатних польських романтиків, свідчить про намагання поєднати літературну та ідейно-національну спадщину з інтелектуальними засадами діяльності організації (*Sprawozdanie, 1909:9*). Таким чином, структурна еволюція “Полонії” відображала її прагнення до інституційного зміцнення та духовно-культурного зростання.

Лекційна секція відігравала важливу роль у просвітницькій діяльності “Полонія”, забезпечуючи інтелектуальне наповнення її функціонування та сприяючи формуванню світогляду членів організації. Упродовж звітного 1908–1909 року, що був першим роком існування корпорації, секція продемонструвала помітну активність, організувавши двадцять сім лекцій, що охоплювали широкий тематичний спектр. Тематика виступів була сконцентрована на філософських, суспільних, історичних та літературних питаннях, що відповідало загальній гуманітарно-науковій орієнтації організації. Така кількість та зміст лекцій свідчать не лише про високу організаційну спроможність секції, але й про наявність зацікавленого слухачького середовища серед членів “Полонії”. Залучення до інтелектуального обговорення актуальних і теоретичних тем сприяло поглибленню наукових інтересів студентів, зміцнювало міждисциплінарні зв’язки та формувало простір для академічного самовираження (*Sprawozdanie, 1909:10*). Таким чином, уже в перший рік своєї діяльності лекційна секція зарекомендувала себе як дієвий інструмент реалізації освітньої та виховної місії організації.

Розважальний відділ організації “Полонія” відіграв важливу роль у створенні соціально-культурного простору для членів товариства,

забезпечуючи їм можливість не тільки для інтелектуального, а й для фізичного та емоційного відпочинку. Метою цього відділу було організувати заходи, які сприяли б зміцненню зв'язків між членами товариства та створенню атмосфери спільного дозвілля. Однією з основних форм діяльності розважального відділу були танцювальні вечори, які проводилися під час карнавальних святкувань. Протягом звітного періоду відбулося чотири танцювальних вечорів, всі з яких проходили в приміщенні Товариства «Полонія». Ці заходи стали важливими подіями, що збирали значну кількість учасників і створювали атмосферу святковості та єдності серед членів організації. Крім того, розважальний відділ організовував екскурсії в літні місяці, що дозволяло членам товариства не тільки відпочивати, але й ознайомлюватися з культурними та історичними пам'ятками навколишнього середовища. Такі екскурсії додатково сприяли розвитку колективного духу та зміцненню соціальних зв'язків серед учасників (*Sprawozdanie, 1909:11*). Таким чином, розважальний відділ організації «Полонія» виконував важливу функцію не лише в аспекті відпочинку, а й у підтримці активного соціального життя товариства, що доповнювало його освітні та культурні ініціативи.

«Гурток преси» був створений у «Полонії» в травні 1909 року як важливий елемент для розвитку інформаційної та комунікаційної діяльності організації. Основною метою цього гуртка було забезпечення ефективної взаємодії та підтримки зв'язків з ширшим суспільним і академічним середовищем, а також сприяння розвитку публіцистичної діяльності в межах товариства. До складу «Гуртка преси» входило кілька членів, які активно працювали над створенням та редагуванням звітів про події, що організовувалися в межах «Полонії», зокрема вечорів, бесід, лекцій. Це дозволяло не тільки документувати діяльність організації, але й поширювати інформацію про її ініціативи серед більш широкої аудиторії, тим самим підвищуючи впізнаваність «Полонії» та її роль у культурному та громадському житті. До компетенції «Гуртка преси» також належала підтримка постійних і тісних зв'язків з іншими слов'янськими католицькими асоціаціями на університетах. Це включало співпрацю з їхніми часописами та інформаційними ресурсами, що дозволяло організації бути частиною більшого слов'янського католицького середовища, обмінюватися ідеями та сприяти зміцненню культурних і національних зв'язків (*Sprawozdanie, 1909:11*). Таким чином, «Гурток преси» виконував важливу роль у формуванні інформаційної політики

організації, сприяв поширенню її ідей і підтримці зв'язків із іншими освітніми та громадськими структурами.

Хор «Полонії» на початку свого існування складався з кількох десятків членів та членкинь, що свідчить про його активну участь у культурному житті організації. Хоровий колектив був важливою складовою частиною діяльності «Полонія», виконуючи роль не лише музичної, а й національно-культурної рефлексії. Завдяки хору організація могла демонструвати свою підтримку польським та загальнослав'янським культурним традиціям, а також активно брати участь у публічних заходах, зокрема в урочистих святкуваннях і патріотичних подіях. У свою чергу, бібліотека Товариства стала важливим інтелектуальним ресурсом для членів організації. Вона налічувала 235 творів, що охоплювали різні жанри і тематики. Зокрема, більшість книг була апологіетичного, суспільного та історичного змісту, що відображало прагнення «Полонії» сприяти науково-освітньому розвитку своїх членів. Збірка творів кількома мовами також вказує на культурний діалог з іншими народами та впливи різних освітніх традицій (*Sprawozdanie, 1909:12*). Таким чином, як хоровий колектив, так і бібліотека Товариства виконували важливі культурні функції, збагачуючи внутрішнє життя організації та сприяючи розвитку її освітніх і національних ініціатив.

Серед культурно-патріотичних заходів, організованих Товариством «Полонія», особливе місце займали патріотичні вечорів, які не лише збирали членів організації для спільних урочистостей, а й мали на меті підкреслити національну свідомість та відданість польським традиціям. Кожен з цих вечорів був ретельно спланований і мав велике значення для формування патріотичного духу серед учасників. Захід 27 листопада 1909 року став важливою подією, що відзначала річницю Листопадового повстання. Вечір розпочався з вступного слова, виголошеного віцепрезидентом «Полонії» Тадеушем Фоппом. Програма вечора включала урочисту промову доктора Казімежа Любецького, який звернувся до присутніх з нагоди важливості національної єдності та патріотичних цінностей. Своїм виступом також прикрасив хор товариства, який виконував патріотичні пісні під керівництвом диригента П'єнти. Вечір також включав сольний виступ на скрипці та декамації, що додавали атмосфері особливої урочистості.

Вечір на честь Конституції 3 травня був організований 7 травня 1909 року в приміщенні «Полонії». Цей захід мав на меті вшанувати важливу дату в польській історії – прийняття Конституції

3 травня 1791 року. Вечір відзначався великою ретельністю у виконанні програми. У урочистій промові доктор Казімеж Любецький підкреслив значення цієї події для польської державності. На вечорі виступали академічний оркестр та хор “Полонії”, які виконували патріотичні композиції. У програмі також були декламації, що посилювали національний настрій заходу. Грюнвальдський вечір, що відбувся 25 червня 1910 року, був надзвичайно величним заходом. Він поєднав в собі святкування важливої історичної події – перемоги польсько-литовського війська під Грюнвальдом в 1410 році, а також другу річницю існування “Полонії”. Цей захід став кульмінацією року для Товариства, демонструючи його зрілість і спроможність організовувати значущі національно орієнтовані святкування. Програма вечора була насичена історичними та патріотичними акцентами, що зробило цей захід надзвичайно важливим для учасників (*Sprawozdanie, 1910:6*). Кожен з цих вечорів був важливою складовою частиною культурного життя “Полонії” і сприяв не лише відзначенню історичних подій, але й підтримці національної гідності та патріотизму серед молоді та студентів. Зібрання 16 липня 1910 року стало важливою подією для Товариства “Полонія”, оскільки в цей день організація урочисто приймала представників католицьких студентських товариств з інших слов’янських народів. Це зібрання стали виразом єдності між слов’янськими народами, особливо в контексті підтримки католицьких цінностей і культурних традицій, що мали велике значення для Товариства. З нагоди Грюнвальдських урочистостей, які відзначали важливу перемогу польсько-литовського війська над Тевтонським орденом у 1410 році, “Полонія” запросила до Кракова представників католицьких студентських товариств з різних слов’янських народів, що були членами «Ліги католицьких студентів слов’янських народів». Ця організація, що об’єднувала студентські товариства різних слов’янських країн, мала свою штаб-квартиру у Відні і діяла як важливий центр співпраці між слов’янськими народами в академічному середовищі. Запрошення Товариства було із задоволенням прийняте представниками молоді з Словенії, Чехії та Хорватії, які вже 14 липня прибули до Кракова, щоб взяти участь в урочистостях. Це свідчить про сильні зв’язки між студентськими організаціями різних слов’янських країн і про велике значення такого культурного обміну для зміцнення національної єдності і католицької солідарності серед молоді (*Sprawozdanie, 1910:8*). Зібрання 16 липня стало важливою платформою для культурного і наукового обміну, а також для

підвищення рівня патріотичної свідомості серед учасників. Це був не лише святковий захід, а й вираз прагнення слов’янських народів до співпраці, підтримки один одного та зміцнення спільних духовних і культурних цінностей.

Зібрання 25 квітня відбулося в контексті бойкоту російських шкіл у Царстві Польському, і Товариство “Полонія” також взяло в ньому активну участь. Це зібрання стало частиною широкого руху, спрямованого на протест проти русифікаційної політики, яка мала місце в польських землях, що перебували під контролем Російської імперії (*Sprawozdanie, 1910:10*). Бойкот російських шкіл був частиною національно-патріотичної боротьби за збереження польської ідентичності, мови та культури в умовах політичного і культурного гніту з боку Росії. Відмова від навчання в російських школах стала символом протесту проти знищення польської освіти і русифікації на всіх рівнях.

Згідно зі статутом Товариства “Полонія”, організація активно брала участь у різноманітних поза-міських проявах католицького життя, демонструючи свою глибоку прив’язаність до релігійних традицій і духовних цінностей, що були основою її діяльності. Одним з таких важливих моментів стала реакція Товариства на святотатство, скоєне в жовтні 1909 року на Ясній Горі – святому місці, яке є одним з основних католицьких центрів Польщі. У відповідь на цей акт святотатства, що спричинив обурення серед католиків, Товариство “Полонія” надіслало співчутливий лист, виражаючи свою підтримку і солідарність з католицькою громадськістю. Також, у рамках підтримки католицької віри, Товариство взяло участь у важливій релігійній події – коронації Чудотворного Образу Матері Божої Ченстоховської (М. Б. Ч.), що відбулася 22 травня 1910 р. З цієї нагоди Товариство відправило три делегати, які взяли участь у цьому важливому для всіх вірних католиків святкуванні. Коронація Образу на Ясній Горі мала величезне релігійне та культурне значення для польського народу, і присутність представників Товариства на цій події підтвердила його глибоке релігійне почуття та відданість католицьким цінностям (*Sprawozdanie, 1910:13*). Таким чином, активна участь Товариства “Полонія” в цих заходах була важливим виразом не лише релігійної відданості, але й патріотичної солідарності з польським народом і його духовним життям.

Протягом 1910 року фонд бібліотеки Товариства “Полонія” значно збільшився, і на цей момент бібліотека налічувала 270 творів, що включали літературні та наукові видання кількома мовами. Це свідчить про активний процес поповнення та роз-

ширення бібліотечних ресурсів, що стали важливою частиною культурного життя Товариства. Колекція бібліотеки охоплювала різні жанри та напрямки, зокрема апологетичну, суспільну та історичну літературу, що відповідало інтелектуальним інтересам членів Товариства (*Sprawozdanie, 1910:18*). Збірка книг відігравала важливу роль у підтримці освіти, культурних традицій та національної свідомості, надаючи можливість молоді ознайомлюватися з літературними, філософськими та науковими творами, що сприяли формуванню патріотичних ідей і підвищенню рівня інтелектуальної діяльності серед учасників Товариства.

Протягом зимового та літнього півріччя 1910–1911 рр. Товариство “Полонія” організувало 19 лекцій (*Sprawozdanie, 1911:9*). Ці лекції охоплювали широкий спектр тем, що стосувалися філософії, суспільних наук, історії та літератури, відображаючи інтелектуальні інтереси членів Товариства та їх прагнення до поглибленого пізнання різних наукових дисциплін. Організація таких лекцій стала важливою складовою культурно-освітньої діяльності Товариства, забезпечуючи можливість для членів обговорювати актуальні теми та ділитися знаннями з різних галузей науки. Це також сприяло формуванню активного інтелектуального середовища, де студенти могли взаємодіяти з видатними лекторами та професорами.

У 1911 році в Товаристві “Полонія” почала діяти екскурсійна секція, метою якої було ознайомлення з околицями Кракова та організація корисних і приємних розваг для членів Товариства. Екскурсії сприяли не лише пізнанню місцевої історії та природи, а й зближенню людей. Серед основних напрямків екскурсій були поїздки до Тинецького замку, Ойцова, Гродзіска, Пескової Скали, Неполомиць, Мнікова, Павликович та Велички (*Sprawozdanie, 1911:15*).

Історично-політична секція Товариства “Полонія” мала важливе завдання – через глибоке розуміння сучасних умов життя нації, вивчення і осмислення соціально-політичних процесів, що відбуваються в країні, виробити чітку орієнтацію в сучасних політичних і суспільних відносинах. Основною метою було не лише усвідомлення проблем, які виникають у результаті історичного розвитку, але й пошук можливих шляхів їх вирішення в контексті християнських цінностей (*Sprawozdanie, 1912:10*). Секція прагнула вказати способи, які допомогли б вирішувати ці проблеми, опираючись на ідеї Христових, що означало прагнення до соціальної справедливості, моральної відповідальності та духовної гідності. Цей підхід також мав на меті впливати на політичні й соці-

альні відносини в країні, сприяючи розвитку національної свідомості та морального піднесення серед членів Товариства.

Суспільна секція Товариства “Полонія” зосередилася на просвітницькій діяльності серед молоді ремісників, працюючи в межах місцевого «Польського Союзу Католицької Ремісничої Молоді». Секція організовувала курси з таких дисциплін, як польська, німецька та латинська мови, а також польська історія та література. Окрім того, проводились курси з арифметики. З метою поглиблення знань та розвитку інтелектуальних здібностей молоді, секція регулярно організовувала бесіди, наукові лекції та суспільні виступи на зборах Союзу, де члени мали можливість слухати доповіді та брати участь у дискусіях (*Sprawozdanie, 1912:24*). Така діяльність сприяла розвитку культурної і освітньої свідомості серед молоді ремісників, допомагаючи їм розширювати горизонти та отримувати важливі знання для особистісного і професійного росту.

Політично-історичний відділ Товариства “Полонія” займався глибоким критичним аналізом різних політичних напрямків та прагнень, що формувалися серед польської молоді в усіх трьох розділених частинах Польщі. Відділ досліджував сучасні політичні і суспільні процеси, що мали вплив на майбутнє польської нації, а також настрої і переконання молоді в кожній з окупованих територій.

Результати своїх досліджень і аналізів відділ регулярно публікував серед членів Товариства “Полонія”, тим самим поширюючи важливу інформацію та формуючи усвідомлену політичну позицію серед своїх учасників. Відділ постійно складався з 8 колег, які активно працювали над збором та аналізом даних, а також обговоренням майбутніх політичних стратегій для польського руху. Така діяльність дозволяла Товариству бути в курсі всіх важливих подій і процесів, що відбувалися в Польщі, а також сприяти формуванню сталих політичних поглядів серед молоді (*Sprawozdanie, 1912:27*).

Висновки. Дослідження діяльності Союзу католицької молоді “Полонія” за період 1908–1912 років дозволяє зробити низку важливих висновків щодо ролі цієї організації у формуванні релігійної, національної та громадянської свідомості польської молоді в Галичині напередодні Першої світової війни. Аналіз первинних джерел, зокрема звітів організації, свідчить про багатогранність її діяльності, яка охоплювала релігійне виховання, просвітницькі ініціативи, культурні заходи та соціальну активність. “Полонія” стала не лише осередком католицької та національної

ідентичності, але й важливим інститутом громадянського суспільства, що сприяв консолідації молоді навколо християнських і патріотичних цінностей у складних умовах багатонаціонального середовища Австро-Угорської монархії.

Одним із ключових аспектів діяльності “Полонії” було поєднання релігійного і національного вимірів у вихованні молоді. Організація розглядала католицьку віру як основу моральної та духовної стійкості, що мала стати запорукою відродження польської нації. Гасло “*Tibi Christe et Patriae*” (“Тобі, Христе, і Вітчизні”) відображало ідеологічну основу Союзу, де християнські принципи гармонійно поєднувалися з патріотичним обов’язком. Антиматеріалістична риторика “Полонії” підкреслювала її протистояння секулярним тенденціям, які, на думку організації, загрожували духовним і моральним цінностям. Академічні товариства, створені в рамках Союзу, відігравали роль осередків інтелектуального та морального розвитку, де молодь могла не лише засвоювати католицькі ідеали, але й активно їх захищати та пропагувати.

Організаційна структура “Полонії” демонструє її прагнення до інституційного зміцнення та диференціації діяльності. Створення секцій і гуртків, таких як лекційна секція, гурток преси, хор чи бібліотека, дозволило охопити різні аспекти життя молоді – від інтелектуального розвитку до культурного дозвілля. Лекційна діяльність, що включала 27 лекцій у перший рік існування, засвідчує високий рівень просвітницької роботи, спрямованої на поглиблення знань у філософії, історії та літературі. Культурні заходи, зокрема патріотичні вечори, присвячені Листопадовому повстанню, Конституції 3 травня чи перемозі під Грюнвальдом, відігравали важливу роль у формуванні національної свідомості та зміцненні історичної пам’яті. Участь у релігійних процесіях, таких як коронація Чудотворного Образу Матері Божої Ченстоховської, підкреслювала глибоку відданість католицьким традиціям.

Соціальна активність “Полонії” була спрямована на залучення різних верств молоді, зокрема ремісників, через організацію курсів із польської історії, літератури та мов. Це свідчить про прагнення організації не лише працювати з академічною молоддю, але й сприяти просвіті ширших кіл суспільства. Політично-історична секція, аналізуючи суспільні та політичні процеси в розділеній Польщі, відігравала важливу роль у формуванні свідомої громадянської позиції, що базувалася на християнських принципах і національній відповідальності.

Міжнародна співпраця “Полонії” з іншими слов’янськими католицькими організаціями, зокрема в рамках “Ліги католицьких студентів слов’янських народів”, підкреслює її прагнення до ширшої солідарності та культурного обміну. Участь у Грюнвальдських урочистостях 1910 року разом із представниками Словенії, Чехії та Хорватії стала прикладом такого діалогу, що зміцнював зв’язки між слов’янськими народами на основі спільних духовних цінностей.

Незважаючи на значні досягнення, діяльність “Полонії” стикалася з викликами, зокрема з розривом із частиною національно-демократичної молоді, яка відходила від релігійних принципів. Це підкреслює складність поєднання католицької та національної ідентичностей у контексті модернізації суспільства. Проте “Полонія” залишалася вірною своїм ідеалам, акцентуючи на духовному відродженні як основі для майбутнього процвітання Польщі.

Таким чином, Союз католицької молоді “Полонія” у 1908–1912 роках відігравав ключову роль у формуванні свідомої, морально стійкої та патріотично налаштованої молоді. Його діяльність мала не лише локальний, але й ширший суспільний вплив, сприяючи розвитку громадянського суспільства та зміцненню польської ідентичності в умовах політичного та культурного тиску. Подальші дослідження діяльності “Полонії” можуть зосередитися на аналізі її взаємодії з іншими молодіжними рухами, а також на вивченні впливу організації на довгострокові процеси формування польської національної свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kostrzevska M.E., *Marginesy pamięci. Uwagi wokół historii pisma „Prąd” (1909–1914)*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2019, R. XVIII, nr.1
2. *Fragmenty z dziejów polskiej młodzieży akademickiej w Kijowie 1834 – 1920*. Instytut Józefa Piłsudskiego, Warszawa, 1939.
3. *W kręgu badań nad Polonią i duszpasterstwem polonijnym. Istota i metodologia* (Biblioteka Polonii Ośrodka Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym KUL. Seria A: Studia, 39), red. ks. Sławomir Zych, Bartosz Walicki, Lublin Sokołów Małopolski: Ośrodek Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym KUL – Miejska i Gminna Biblioteka Publiczna w Sokołowie Małopolskim, 2015.
4. *Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok Pierwszy istnienia 1908/1909*, nakładem „Polonii”. Kraków, 1909.

5. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok Pierwszy istnienia 1909/1910. nakładem „Polonii”. Kraków, 1910, s.3
6. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok trzeci istnienia 1910/1911. nakładem „Polonii”. Kraków, 1911, s.7
7. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok czwarty istnienia 1911/1912. nakładem „Polonii”. Kraków, 1912, s.10

REFERENCES

1. Kostrzewska M.E., Marginesy pamięci. Uwagi wokół historii pisma „Prąd” (1909–1914) [Margins of memory. Notes on the history of the magazine «Prąd» (1909–1914)] „Przegląd Nauk Historycznych” 2019, R. XVIII, nr.1 [in Polish]
2. Fragmenty z dziejów polskiej młodzieży akademickiej w Kijowie 1834 – 1920. [Fragments from the history of Polish academic youth in Kiev 1834–1920.] Instytut Józefa Piłsudskiego, Warszawa, 1939. [in Polish]
3. W kręgu badań nad Polonią i duszpasterstwem polonijnym. Istota i metodologia [In the field of research on Polonia and Polish diaspora pastoral care. Essence and methodology] (Biblioteka Polonii Ośrodka Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym KUL. Seria A: Studia, 39), red. ks. Sławomir Zych, Bartosz Walicki, Lublin Sokołów Małopolski: Ośrodek Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym KUL – Miejska i Gminna Biblioteka Publiczna w Sokołowie Małopolskim, 2015. [in Polish]
4. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok Pierwszy istnienia 1908/1909, [Report of «Polonia» Union of Catholic University Youth in Kraków for the first year of its existence 1908/1909] nakładem „Polonii”. Kraków, 1909. [in Polish]
5. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok Pierwszy istnienia 1909/1910 [Report of the „Polonia” Association of Catholic University Youth in Krakow for the first year of its existence 1909/1910] . nakładem „Polonii”. Kraków, 1910, s.3 [in Polish]
6. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok trzeci istnienia 1910/1911 [Report of the „Polonia” Association of Catholic University Youth in Krakow for the third year of its existence, 1910/1911]. nakładem „Polonii”. Kraków, 1911, s.7 [in Polish]
7. Sprawozdanie „Polonii” Związku Katolickiej Młodzieży Uniwersyteckiej w Krakowie za rok czwarty istnienia 1911/1912 [Report of the „Polonia” Association of Catholic University Youth in Krakow for the fourth year of its existence, 1911/1912] .nakładem „Polonii”. Kraków, 1912, s.10 [in Polish]

Олександр ПЛОХОТНЮК,

orcid.org/0000-0003-0444-1615

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Державного закладу

«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Полтава, Україна) alexandr.plokhonuk@gmail.com

Ганна КОНДРАТЕНКО,

orcid.org/0000-0002-5035-4355

кандидат педагогічних наук, доцент,

декан факультету музичного мистецтва і хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) h.kondratenko@kubg.edu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

У статті розглядається еволюція джазового виконавства. Визначаються чинники, що вплинули на виникнення та розвиток певних стилів джазу, починаючи від традиційного періоду, до сучасності. Незважаючи на велику кількість досліджень із історії джазу та джазового виконавства, далеко не всі його аспекти знайшли належного висвітлення, а також спостерігаються деякі розбіжності в деталях його розвитку в зарубіжних та вітчизняних джерелах. Все вище зазначене призвело до сучасних культурологічних досліджень джазового виконавства.

Під час аналізу класичного періоду джазу було розглянуто його основоположні стилі (ново-орлеанський, чиказький та нью-йоркський «страйд»), а також уточнено специфіку їх виконання. Висвітлено особливості функціонування великих оркестрів – біг-бендів за участю музикантів з різним кольором шкіри, які набули особливого поширення в «еру свінгу». Особливе місце у подальшому розвитку джазового виконавства належить стилю бібоп. Розглянуто його виконавську специфіку та відмінності від традицій музикування різних стилів класичного періоду розвитку джазу. Подальший період розвитку джазового виконавства характеризується появою великої кількості нових стилів, течій та напрямів, серед яких: період модерн-джазу, окрім бібопу (хард боп, кубана-боп, фанки – джаз східного узбережжя; кул – джаз західного узбережжя; прогресив джаз, третя течія), джаз-авангард (фрі-джаз, модальний джаз, атональний джаз, мейнстрім, джаз-рок, фьюжн) та ін.

Охарактеризовано основні напрями джазового виконавства, які спостерігаються на сучасному етапі поміж багатьох джазових музикантів, серед яких: фьюжн, неопоп у різних його трансформаціях, старі традиційні джазові форми (біг-бенд і диксиленд), а також фрі-джаз на основі стилю, створеного Колтрейном.

Подальший розвиток джазового виконавства вбачаємо у синтезі різних стилів і жанрів, як з академічною музикою, так і з іншими її видами: фольклор, рок, поп, реп тощо.

Ключові слова: джаз, джазове виконавство, джазові музиканти.

Oleksandr PLOKHOTNIUK,

orcid.org/0000-0003-0444-1615

PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical Arts and Choreography

Educational and Scientific Institute of Culture and Arts

of the Luhansk Taras Shevchenko National University

(Poltava, Ukraine) alexandr.plokhonuk@gmail.com

Ganna KONDRATENKO,

orcid.org/0000-0002-5035-4355

PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor,

Dean of the Faculty of Musical Art and Choreography

Borys Grinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine) h.kondratenko@kubg.edu.ua

THE EVOLUTION OF JAZZ PERFORMANCE: FROM ORIGINS TO MODERN TIMES

The article examines the evolution of jazz performance. The factors that influenced the emergence and development of certain jazz styles, from the traditional period to the present day, are identified. Despite the large number of studies

on the history of jazz and jazz performance, not all its aspects have received adequate coverage, and there are also some discrepancies in the details of its development in foreign and domestic sources. All of the above has led to modern cultural studies of jazz performance.

During the analysis of the classical period of jazz, its fundamental styles (New Orleans, Chicago, and New York "stride") were considered, and the specifics of their performance were clarified. The peculiarities of the functioning of big orchestras – big bands with the participation of musicians of different skin colors, which became especially widespread in the "swing era", were highlighted. A special place in the further development of jazz performance belongs to the style of bebop. Its performance specificity and differences from the traditions of music making of various styles of the classical period of jazz development are considered. The subsequent period of jazz performance development is characterized by the emergence of a large number of new styles, trends and directions, including: the period of modern jazz, in addition to bebop (hard bop, Cuban bop, funky – East Coast jazz; cool – West Coast jazz; progressive jazz, third wave), jazz avant-garde (free jazz, modal jazz, atonal jazz, mainstream, jazz-rock, fusion), etc.

The main directions of jazz performance observed at the present stage among many jazz musicians are characterized, including: fusion, neo-bop in its various transformations, old traditional jazz forms (big band and Dixieland), as well as free jazz based on the style created by Coltrane.

We see the further development of jazz performance in the synthesis of various styles and genres, both with academic music and with other types of music: folklore, rock, pop, rap, etc.

Key words: jazz, jazz performance, jazz musicians.

Постановка проблеми. Джаз, будучи важливим елементом сучасної культури, зберігає свою самобутність. Виникнувши наприкінці XIX ст. на перехресті культур, джаз став зараз універсальною музичною мовою, що сприяє міжкультурному діалогу та об'єднує людей у всьому світі. Цей музичний феномен поєднав різні культурні традиції у результаті своєрідного культурного синтезу. В Україні джаз також пройшов свій еволюційний розвиток, ставши важливою складовою музичної культури.

Аналіз досліджень. В науковій вітчизняній літературі джаз як культурний феномен досліджувався в різних аспектах, а саме: виконавському, педагогічному, музикознавчому тощо. У вітчизняній науці проблеми джазового виконавства досліджували вчені (М. Булда, В. Дряпіка, В. Журба, В. Олендарьов, О. Павленко, В. Романко, Б. Стецюк, В. Тормахова та ін.).

Разом з тим, структура і типологія джазу в аспекті виконавської практики XIX – XXI ст. були досліджені не достатньо. Також спостерігаються розбіжності в дослідженнях розвитку джазового виконавства в зарубіжних та вітчизняних джерелах. Все це зумовлює актуальність подальших наукових досліджень джазового виконавства.

Мета статті – на підставі аналізу наукової літератури з проблеми дослідження розглянути еволюцію джазового виконавства, уточнити розбіжності, наявні в літературних джерелах, а також охарактеризувати подальші напрями розвитку, що намітилися у джазовому виконавстві на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Загальноприйняті та добре задокументовані факти про походження та сутність джазової музики свідчать, що музика джазу з'явилася в Америці. Вона народилася з мільйонів зустрічей, діалогів, комунікації між різними верствами населення Африки та Європи саме у Новому Світі. Слід зазначити, що джаз – це мистецтво імпро

ровізації. Воно отримало форму безпосередньо у процесі створення. Джаз постійно змінюється, але коріння його знаходяться у блюзі. У джазі є свої традиції та закони. Але, щовечора музика створюється заново. Справжня сила джазу, його новаторство міститься в невеликій групі людей, які зуміли створити нове мистецтво. Це мистецтво імпровізації, але імпровізації колективної. І головне – джаз це завжди свінг – особливе ритмічне відчуття, що створює відчуття руху та енергії.

Жодна нотна партитура не може відобразити темброве забарвлення та ритмічні відмінності, що виникають в процесі виконання та імпровізації, і які складають основну цінність та сенс джазу. Ця неповторність виконання джазових творів є наслідком творчої інтерпретації, емоційного стану виконавця під час гри.

Як зазначає В. Дряпіка, до класичного періоду розвитку джазового виконавства відноситься перший його базовий стиль – новоорлеанський. Він пов'язаний із виникненням розвинутих інструментально-ансамблевих форм афроамериканського музикування. На той час уже склався самостійний вид новоорлеанського джаз-бенду, з характерним поділом на ритмічну (ударні інструменти, бас, банджо) та мелодичну (труба, тромбон, кларнет) групи. Для цього стилю властива колективна імпровізація, в основі якої діалог ведучого голосу (труба або корнет) з контрапунктними (кларнет, тромбон). Ритмічній групі ансамблю відводилась роль переважно акомпанементу (Дряпіка, 1997: 27).

Характерною особливістю було акцентування першої та третьої долі такту, властиве маршовій музиці. Гармонія побудована здебільшого на тризвуках. Але створення специфічної поліфонії, «гарячої» манери виконання та використання різноманітних звукових ефектів зробило цю музику дуже цікавою і досить своєрідною.

Саме в новоорлеанському стилі подальшого розвитку набула і блюзова традиція. У період роз

квіту новоорлеанського джазу з'явилися перші колективи білих музикантів, які назвали «диксилендами». Виникнення цієї назви, перш за все, пов'язане з расовою дискримінацією того часу в США. Білі музиканти не хотіли, щоб їх колективи теж мали назву новоорлеанських, хоча спочатку ні за манерою гри, ні за інструментальним складом диксиленди не відрізнялись від новоорлеанських ансамблів. Однак згодом білі музиканти почали використовувати різні елементи європейської композиційної техніки, менше стали застосовувати вібрацію, глісандо, брейки, «брудні тони» та ін., мелодична лінія стала більш гнучкою, а також відбулося зміщення акцентів в ритм-групі з першої та третьої долей такту на другу та четверту.

Майже до 1917 р. джаз залишався виключно однією зі складових новоорлеанської музичної культури. Хоча, деякі музиканти переїжджали в інші міста Америки. Так, Ф. Кеппард, труба, один з найкращих музикантів Нового Орлеана, один з найвпливовіших музикантів раннього джазу, у 1914 р. виїхав до Лос-Анджелеса й організував там «The Original Creole Orchestra». Через чотири роки вони переїхали до Чикаго, де його назвали «король-Кеппард» через його винятковий талант та вплив на розвиток раннього джазу.

У зв'язку з політичною ситуацією в країні, переглядом урядом США питання про автономію Луїзіани, було вирішено назавжди покінчити з новоорлеанськими нічними клубами, розташованими у Сторівілі. Це призвело до втрати музикантами роботи. І в пошуках можливості заробітку, а також продовження професійної виконавської діяльності вони масово переселялись в інші міста, зокрема, у великий промисловий центр США – Чикаго, який надалі стає музичним центром країни.

Деякий час новоорлеанський стиль виконувався в Чикаго і залишався незмінним. Але, вже в 1920-х роках, під впливом трансформації місцевими білими музикантами новоорлеанського джазу, виник новий стиль, який назвали чиказьким. Він швидко набрав популярності у північних та центральних штатах, і мав свої характерні особливості: колективна імпровізація поступається сольній під гомофонний супровід ансамблю; розширюється роль сольних партій; сміливіше застосовується аранжування та оркестровка музичних творів; відчутнішою є опора на гармонію «по квадрату»; акценти ритм-групи перенесені з першої та третьої долі такту на другу і четверту; змін зазнав якісний склад ансамблів, де вводились фортепіано, саксофон, контрабас (замість туби) та труба (замість корнета) (Дряпіка, 1997: 29).

З 1917 р. джаз почав розповсюджуватися також і в країнах Західної Європи. Його популярність швидко зростала. Значна роль в цьому належить студіям грамплавання. 26 лютого 1917 р. студія грамплавання «Victor» записала відомі новоорлеанські твори: «Dixieland Jazz Band One Step» і «Livery Stable Blues» у виконанні оркестру «Original Dixieland Jazz Band» під керівництвом італійця за походженням, корнетиста, Ніка лаРокка. Платівка була випущена 7 березня і відразу стала хітом. Згодом вони виїхали на гастролі в Англію.

Слід зазначити, що в грудні 1915 р. студія грамплавання «Victor» запропонувала Ф. Кеппарду, корнетисту, записатися на платівку разом зі своїм оркестром, але він відмовився і тим самим утратив шанс бути першим джазовим музикантом, якого записали на платівку. В 1923 році був вперше записаний на диск «для проби» справжній «гарячий» афро-американський джаз «Creole band» Кінга Олівера, де другу трубу грав Луї Армстронг. За ними були зроблені записи сольних виступів піаніста Джеллі Ролл Мортон, ансамблю тромбоніста Кіда Опі та кількох блюзових вокалістів. Ці записи здобули значну популярність серед темношкірих слухачів, що призвело до масового виробництва так званих «расових платівок», які пропонувались виключно афроамериканцям.

Успіх «расових платівок» став причиною стрімкого піднесення джазу в середині 20-х років ХХ століття, періоду, який називають «золотою епоєю» цього жанру. Поєднання афроамериканського джазу з технологією запису стало знаменною подією, що вплинуло на розвиток джазу у подальшому. Це дало змогу долучитись до музичної культури мільйонів людей, до того ж джаз дав потужний імпульс розвитку індустрії звукозапису.

Важливо зазначити, що творчість багатьох джазових музикантів того часу не можна звести до розважальної музики для танців, популярних в той час. Навіть у рамках комерційних проєктів афроамериканські колективи демонстрували високий рівень артистизму, що вирізняло їх на тлі більшості білих гуртів. Серед небагатьох білих музикантів, які зробили вагомий внесок у розвиток джазу «золотої ери», можна назвати Бікса Байдербека (корнет), Джо Венуті (скрипка), Реда Ніколса (труба), Джека Тігардена (тромбон), Бена Поллака (ударні) та інших.

Расова сегрегація була основною причиною поділу джазової сцени на «білу» та «чорну». У 1920-х і першій половині 1930-х років спільні виступи музикантів різних рас були рідкісними навіть у студіях звукозапису. Наприклад, Ред Ніколз і Джо Венуті, які записали сотні композицій,

цій, жодного разу не співпрацювали з афроамериканськими музикантами. Нерівність у ставленні до чорношкірих музикантів була очевидною.

Справжньою сенсацією, яка порушила всі тогочасні правила, стала участь Джека Тігардена та двох інших білих музикантів, Едді Ланга та Джо Саллівана, в записі альбому Луї Армстронга «Knockin' a Jug».

Слід зазначити, що у 20-і роки ХХ століття джаз став майже невід'ємним від танцювально-розважальної естради і значною мірою спирався на засоби виразності європейського легкого жанру. Тому й створювалось багато так званих комерційних джазових колективів, характерною рисою яких була відсутність, за рідким виключенням, імпровізації. Одним з найвідоміших таких колективів того часу був оркестр П. Уайтмена. 12 лютого 1924 р. відбувся концерт його оркестру, де, зокрема, вперше виконувалася «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна. Це був академічний твір, проникнутий духом джазу (Дряпіка, 1997: 33). Чотири години елегантною музики без натяку на імпровізацію. Але відразу П. Уайтмена почали називати «королем джазу». Таким чином спотворювалася справжня сутність джазового мистецтва. Однак, і в імпровізаційному джазі, і в комерційному є свої позитивні риси. По-перше, він слугував поширенню цього виду мистецтва, а по-друге, сприяв підвищенню рівня виконавської майстерності музикантів. Джаз став вже не стільки жанр чи певний стиль, а різновид музично-імпровізаційного мистецтва, в якому синтезувалися традиції різних музичних культур.

У 1924 році почав виступати біг-бенд Флетчера Хендерсона в танцзалі лише для білих «Roseland» у Нью-Йорку. Був уже відомий і Дюк Елінгтон, який виступав зі своїм оркестром у «Kentucky club», а з 1927 року – в «Cotton club», з якого проводилися радіотрансляції на всю Америку. Так з'явилася «ера свінгу». Це були найкращі музичні колективи, що продовжували традиції афро-американського імпровізаційного джазу. У музиці, яку виконували ці та інші колективи, що з'явилися вже на початку 1930-х років, почали вимальовуватись риси, котрі в подальшому стали характерними для стилю свінг. Однак, донести цей стиль до всієї країни було призначено вихідцю із зовсім іншого середовища, сину єврейського емігранта з Чикаго, кларнетисту Бенні Гудмену з його оркестром, за що він і отримав почесний титул «Короля свінгу».

Восени 1934 року саме оркестр Бенні Гудмена було відібрано на конкурсній основі для радіопередачі «Давайте потанцюємо», яка повинна була виходити в етер щосуботи. Зазначимо, що конкурс відбувався лише серед білих музикантів. Але, на

той час у 22 річного Бенні Гудмена була велика проблема. В нього ще не було достатньої кількості аранжувань для багатогодинних виступів на радіо. І Бенні Гудмен почав використовувати аранжування Флетчера Хендерсона.

Для джазових музикантів 1925–1935 роки були періодом експериментів і набуття досвіду в розвитку біг-бендів. У цих колективах все частіше почали використовувати нотний запис, відповідно виконавцям було потрібно вміти читати ноти «з листа» та навчитись грати досить складні партії у джазовій манері (поряд з умінням імпровізувати). Ці проблеми були успішно розв'язані набуттям виконавського досвіду та наявністю в кожній групі оркестру свого лідера, який задавав колегам «тон» фразування і манери гри.

Зазначимо, що склад біг-бенду відрізнявся від попередніх джаз-бендів. Повний склад оркестру передбачав наявність мелодичної групи, яка складалася з 4–5 саксофонів (іноді додавався кларнет), 3–4 труб і 3–4 тромбонів, та ритмічної групи, в яку входили фортепіано, гітара, контрабас та ударні інструменти. Характерними особливостями стилю свінг було: попереднє аранжування творів, що виконувались оркестром; колективна імпровізація повністю замінюється сольною; сольна імпровізація найчастіше виконується на фоні рифу; у ритм-групі акцентуються всі чотири долі такту.

Музику в стилі свінг з великим успіхом виконували не тільки біг-бенди Чарлі Барнета, Леса Брауна, Каунта Бейсі, Вуді Германа, Чіка Вебба та ін., але й невеликі за інструментальним складом ансамблі Тедді Вілсона, Роя Елдріджа.

Уже наприкінці 1930-х, початку 1940-х років ХХ століття поряд з біг-бендами й ансамблями, що виконували свінгову музику, почали з'являтися невеличкі гурти, котрі надавали перевагу імпровізаційній джазовій музиці. Як зазначає В. Дряпіка, приводом до появи таких ансамблів слугувало кілька чинників. По-перше, в ті роки поновили свої виступи новоорлеанські ветерани, які познайомили молодих музикантів з майже невідомим для них імпровізаційним джазом. По-друге, стало очевидним те, що усталені на той час штами свінгової музики зводили нанівець творче начало і не давали змоги задовольнити все зростаюче прагнення музикантів до самовираження, більш повної свободи імпровізації (Дряпіка, 1997: 37).

Відомо, що ці ансамблі майже не з'являлися на концертній естраді. Збиралися вони переважно після роботи у вузьких колах, експериментуючи над виконавською манерою, ускладнюючи в роботі тем та імпровізації гармонічну мову, мелодичну лінію, ритміку, розширюючи інтонаційні та

ладові сфери. Саме завдяки творчим зусиллям цих молодих джазових музикантів (саксофоніст Чарлі Паркер, трубач Діззі Гіллеспі, піаніст Телоніус Монк, контрабасист Джиммі Блентон, гітарист Чарлі Крістіан, ударник Кенні Кларк та ін.) відкрились нові горизонти історії джазового виконавства, що й дозволило їм стати у витоків чергового етапу розвитку – періоду сучасного джазу.

Зазначимо, що джазовий музикант на той час став більш освіченим. Він уже досить глибоко цікавився проблемами світового мистецтва і свідомо відчував вплив на джаз європейської музики. Звертаючись до хронологічного переліку подій, що відбувалися в музичній культурі періоду 1940 – першої половини 1950-х рр., зокрема джазової, В. Журба вказує на певні зміни в 1930-х роках, що набули стратегічного значення. Цьому сприяла інтеграція афро-американського населення в міста, що призвела до розповсюдження джазової музики серед музикантів зі світлим кольором шкіри. Первинно виникнувши в афро-американському середовищі, яке було практично відокремленим від освіти, зокрема музичної, джаз торкнувся соціального шару населення США, який мав до неї доступ (Журба, 2021: 67).

Але, як відомо, впродовж першої половини ХХ ст. джаз не сприймався професійними академічними музикантами як вид професійного музичного мистецтва та трактувався ними суто як жанр легкої та розважальної музики. Необхідно зазначити, що певну роль у трансформаційних процесах у культурному середовищі, що призвели до появи нового музичного стилю, відіграла і специфіка етнічного самовизначення афро-американців. В. Журба підкреслює, що у цьому разі мова йде про співвідношення між громадянською та етнічною ідентичністю індивіда, що відноситься до афро-американської спільноти (Журба, 2021: 74). Тому, процес соціального самовизначення афро-американців періоду 1930-х років, що передував виникненню музичного стилю «бібоп», носив складний та неоднозначний характер.

Першим стилем, що відкрив період сучасного джазу, був «бібоп», або просто «боп». Він почав свій розвиток на початку 1940-х років і докорінно відрізнявся від попередніх стилів джазу. Для бопу характерне проведення теми в унісон спочатку та в кінці твору. В якості тем для імпровізацій були використані популярні пісні 20-х–30-х років ХХ століття. На гармонічну основу створювалися нові мелодії, а пізніше – оригінальні композиції, що відрізнялися достатньо складним ритмом, стрибками в мелодії та акцентами (Дряпіка, 1997: 38).

Джазові музиканти експериментували з ритмом, використовуючи синкопи, акценти на слаб-

ких долях такту, що суперечило традиційним уявленням з жорстким метром. Сольні імпровізації бібопу відрізнялися складними мелодіями, використанням альтерованих акордів та політональних структур.

Бібоп ознаменував кардинальну зміну в ролі ритмічної секції, яка стала виконавцем сольних партій нарівні з духовими інструментами. Особливо це стосувалася ударних: відмовившись від домінування великого барабана, бібоп вивів на передній план тарілки та хай-хет, а великий і малий барабани стали використовуватись для акцентування сольних імпровізацій.

Окрім цього, ритмічні й гармонічні новації, що почали застосовуватися у практиці сучасного джазу, спричинили до значних змін і в трактуванні ритмічного супроводу. Незабаром з'ясувалося, що виконавець на духовому інструменті, щоб використати звуки альтерованих акордів, повинен був звільнитися від стандартної манери фортепіанного супроводу, коли поспіль підкреслюється кожен акорд. До того ж у занадто швидких темпах піаністу, котрий намагається грати в манері страйд, може звести судомою руку (Дряпіка, 1997: 38). Внаслідок змін центром ритмічного супроводу став контрабас, який безпосередньо позначав метр. Солісти, які раніше орієнтувались перш за все на фортепіано, почали прислухатися до контрабаса, манера гри на якому теж почала змінюватися. З одного боку, контрабасисти почали виконувати цілісні мелодії, в той же час будучи базисом ансамблю.

Найхарактернішими зразками бібопу залишаються записи ансамблю Чарлі Паркера і Діззі Гіллеспі 1945 року, а його склад (саксофон, труба і ритмічна група) став характерним для всього стилю. Боп був пов'язаний з життєвою позицією музикантів, яка розкривалася в їх манері розмовляти, одягатись, поводити себе в соціумі. Епоха бопа стала часом для самовираження афро-американського «Я» у США. Також він назавжди пориває з танцювально-розважальною музикою, а тому, починаючи з цього періоду розвитку джазового мистецтва, воно стає більш елітарним. Це пояснюється не лише складністю виконання, а й сприйняття сучасних джазових стилів. Бібоп став першим стилем, де увага концентрувалася на одному виконавцеві, а не на групі музикантів. Спостерігається виділення виконавців як інструментів-солістів в ритм-секції – контрабаса та ударних інструментів, які зазвичай виконували акомпануючу функцію. Невеликий склад ансамблю став також характерною властивістю джазового колективу в стилі бібоп.

Новий склад з п'яти осіб започаткував Ч. Паркер, що стало у подальшому традицією бібопу, яка суперечила старій школі джазового виконавства. Для чорних музикантів та їх шанувальників боп став виявленням незалежності та самовираження. У середині 1950-х років із бібопа розвинувся новий стиль – хардбоп, що характеризується жорстким ритмом, опорою на блюз та експресивністю виконання. Він був яскраво використаний у творчості таких виконавців, як: Д. Колтрейн, С. Роллінс, Д. Еддерлі, Б. Тіммонс та ін.

Ще одна сфера експериментів музикантів-боперів – засвоєння латино-американських ритмів, фольклору народів Центральної та Південної Америки. Найзначніші досягнення в цьому належать афро-кубинському джазу.

У 1950-ті – 1960-ті роки з'явився ще один різновид стилю бібоп – фанки. Його характеризує підкреслено «африканське» інтонування, дещо спрощений, жорсткий ритм і експресивне безперервне нагнітання темпу. Така манера виконання вказує на спорідненість фанки з архаїчною культовою музикою африканців. Багато дослідників і музикознавців об'єднують ці джазові течії досить узагальненим поняттям «Іст коуст джаз» (East coast jazz). На противагу манері виконання афро-американських джазменів, на західному узбережжі штатів на початку 1950-х років з'явився новий напрям у джазовій музиці, що отримав назву «Вест коуст джаз» (West coast jazz). Він набув свого розвитку переважно серед білих музикантів Каліфорнії. Тут широко використовувались засоби виразності, притаманні академічній музиці. Виконання творів вест коуст джазу відрізнялось від хот-манери емоційною стриманістю, пристрасною до помірних темпів та округленістю кантиленної мелодики, використанням контрапунктичної техніки, м'яким звукодобуванням, вишуканими гармонічними та тембровими засобами, спокійною ритмікою, тенденцією до симетричного фразування. Пов'язує цей напрям з традиційними стилями джазу використання музикантами одночасної колективної імпровізації. Але витoki і подальший розвиток вест коуст джазу тісно пов'язаний зі стилем кул-джаз, який виник наприкінці 1940-х років (Воропаєва, 2009: 9).

Поліфонія застосовується значно ширше, порівняно з іншими джазовими стилями. На духових майже не використовується вібрато. Походження стилю кул музикознавці пов'язують з іменами Лестера Янга і відомого трубача Майлса Девіса. Поряд з емоційною стриманістю у кул-джазі простежується посилення інтелектуального начала, різних модуляцій, поліфонічної фактури, елементів політональності, атональності та доде-

кафонії, а головне – наближення до академічної музики. Джазовий стиль кул увів елемент романтизму в мистецтво, якому раніше такі риси ніколи не були притаманні.

Традиційно колективи, що грають у цьому стилі, складаються з 6–8 музикантів. У повоєнний період, поряд із функціонуванням невеликих інструментальних ансамблів «комбо» продовжували свій розвиток і великі джазові оркестри. Саме прогресив джаз (один із стилів концертного джазу) характеризується експериментами бігбендів у синтезі джазу і європейської композиторської техніки. Родоначальником цього стилю вважається Стен Кентон, який застосував в свій колектив нові засоби аранжування, виразності симфонічних творів та елементи латино-американського фольклору.

На виконавську манеру оркестру С. Кентона значний вплив мали європейські композитори К. Дебюссі, А. Онеггер, А. Шенберг та ін. Також цей стильовий напрям ґрунтується на традиціях класичного свінгу і бопу. Орієнтовно в цей час більшість джазових виконавців продовжують пошук шляхів ще більш тіснішого синтезу джазу з академічною музикою. Прибічники цього напрямку, названого третьою течією, звернулися до творчості відомих майстрів академічної музики і творів сучасників. Типові представники цього напрямку – Дж. Льюїс, який зміг поєднати джаз із класичною поліфонією та Г. Шуллер, який працював у жанрі сучасної музики. Разом з тим, частина музикантів продовжувала пошуки нових виконавських стилів джазового мистецтва.

Так виник джаз – авангард, де посилювалось значення індивідуального стилю виконання. Він включає у себе низку течій. Так, фрі-джаз, який був пов'язаний з суттєвими змінами в гармонії, формі, виконавській техніці. Музика з зовсім іншою філософією та художніми принципами включала поліметрію та поліритмію, атональність і політональність. Яскравими представниками фрі-джазу є: О. Коулмен, Дж. Рассел, Е. Джонсон та багато інших.

З фрі-джазом тісно пов'язаний так званий модальний джаз, що теж виник на основі ладового принципу завдяки творчості М. Девіса та Дж. Колтрейна у 1960-х роках. Відмінністю стало використання ладів народної музики та інших звукорядів. Популярності набула система, розроблена піаністом Дж. Расселом з дев'яти хроматичних варіантів лідійського ладу, що призначена для використання у практиці блюзової імпровізації.

Основним напрямом другої половини ХХ століття стає мейнстрім – стиль, для якого характерні

незмінність, сталість корінних джазових традицій на противагу вільному і модальному джазу. Яскравими представниками цього напрямку були С. Роллінс, Б. Еванс та ін.

З другої половини 1960-х років джазове виконавство зазнало значного впливу рок-музики, внаслідок чого виник новий стильовий напрям – джаз-рок. Привнесення елементів рок-музики розширило і збагатило звукову палітру джазу, в першу чергу за рахунок різноманітних електроакустичних ефектів. У процесі дальшої еволюції джаз-рок трансформується в стильовий напрям фьюжн, де тісно переплелися елементи джазу, рок-музики, риси сучасної європейської композиторської техніки й особливості фольклору багатьох країн світу. Усі ці тенденції найяскравіше проявились у творчості ансамблів «Чикаго», «Везер Ріпорт», а також відомого трубача М. Девіса.

Слід зазначити, що під впливом «школи» М. Девіса було багато сучасних джазових музикантів. Зокрема під його безпосереднім керівництвом тривало творче становлення та розвиток відомого піаніста, «полістиліста» та «енциклопедиста» стилю Ч. Корія, котрий разом із своїми колегами – Х. Хенкок, Дж. Маклафлін, У. Шортер, Д. Джонетт, Т. Уільямс, брав участь у запису популярних аудіоальбомів «In A Silent Way» в 1969-му році, «Bitches Brew» в 1970-му році.

На початку 70-х років XX століття відбувається подальший розвиток джазового стилю, обґрунтовуються засади джазового виконавства, зростає популярність джазу через доступність для широкого кола глядачів та імпровізаційний стиль виконання віртуозних музикантів. До категорії таких виконавців джазового мистецтва і належить Ч. Корія, У. Марсалис, А. Сандоваль та ін., які стали уособленням сучасного джазу.

У 70–80-х рр. у джазі з'являються мотиви народної музики різних країн – бразильські мотиви, польські, інтонації українських протяжних пісень, македонські ритми, багата орнаментика індійської або арабської музики. В цей період джаз збагачується етнокультурою тієї країни, в яку він інтегрується.

Таким чином, джаз, розпочавши своє існування у Новому Орлеані, був активно популяризований спочатку в США, а потім у всьому світі. У XX столітті почали з'являтися багато його стилів, течій та напрямів, серед яких: новоорлеанський стиль,

стиль страйд, чиказький стиль, «ера свінгу», період модерн-джазу (бібоп, хардбоп, кубанабоп, фанки – джаз східного узбережжя; кул – джаз західного узбережжя; прогресив джаз, третя течія), джаз-авангард (фрі-джаз, модальний джаз, атональний джаз, мейнстрім, джаз-рок, фьюжн).

Сучасний розвиток джазового виконавства триває в декількох напрямках. Передусім, це музика фьюжн, якій властиві метр від року і джазових гармоній, та імпровізація з елементами джазу і сучасної академічної музики.

Інший напрям у сучасному джазі походить від бібопу з елементами трансформації стилю, котрий можна охарактеризувати як необоп, до якого приєдналися виконавці, виховані на рок-музиці, але потім, відійшли від неї, знайшовши джерело свого натхнення в бопі (Паркер, Пауелл) та перебуваючи під впливом Девіса та Колтрейна. Цей стиль – не чистий боп. Його виконавці, в тій чи іншій мірі, засвоїли і використовують риси нових музичних напрямів.

Наступний напрям – продовжує лінію вільного джазу насамперед на основі стилю, створеного Колтрейном. Багато джазменів різного віку (Ф. Сандерс Е. Джонс та багато ін.) експериментують з недіатонічними звукорядами, а також з різноманітними інструментальними новоутвореннями. Ця форма й сьогодні справляє неабиякий вплив на молодих музикантів. Іноді до цього напрямку долучаються прибічники необопу та музики фьюжн.

Ще один напрям, поєднує музикантів, які залишилися прибічниками старих джазових форм (бігбенди, диксиленди тощо), також зустрічаються музиканти, які грають у манері Джо (Кінга) Олівера і навіть виконують регтайми.

Висновки. Джаз як музичний та культурний феномен, впливає та трансформує різні аспекти життя. За всю історію свого існування джаз, весь час перебуває у розвитку та залишається в авангарді музичних стилів. На сучасному етапі джаз характеризується постійним оновленням й адаптацією до стрімких культурних і технологічних змін. Джаз продовжує бути засобом встановлення міжкультурної взаємодії, відіграє важливу роль у соціальному та культурному житті суспільства. Подальший розвиток джазового виконавства вбачаємо у синтезі різних стилів і жанрів, як з академічною музикою, так і з іншими її видами: фольклор, рок, поп, реп тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків. 2009. 19 с.
2. Дряліка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики. Київ-Кіровоград: ТРЕЛАКС, 1997. 184 с.

3. Журба В. В. Стиль бекор у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 262 с.
4. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 22 с.
5. Berendt J.-E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 6th, 1992. 541 p.
6. Kelly R. D. G. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original Robin D. G. Kelly. New York : Simon sand Schuster, 2009. 608 p.

REFERENCES

1. Voropaieva O. V. (2009) Dzhazzinh yak forma vzaiemodii akademichnoho ta «tretoho» plastiv u dzhazi [Jazzing as a form of interaction between academic and 'third' layers in jazz] : avtoref. dys. kand. mystetstvoznnavstva. Kharkiv. 19 [in Ukrainian].
2. Driapika V. I. (1997) Rozkryvaiuchy svit dzhazu, rok i pop-muzyky [Revealing the world of jazz, rock and pop music] Kyiv-Kirovohrad: TRELAKS, 184 [in Ukrainian].
3. Zhurba V. B. (2021) Styl bebop u dzhazovii muzychnii kulturi SSHA 1940 – pershoi polovyny 1950-kh rokiv [Bebop Style in the Jazz Music Culture of the United States in the 1940s and the First Half of the 1950s] : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv, 262 [in Ukrainian].
4. Olendarov V. M. (1995). Vitchyzniani dzhaz ta problema styliu [Domestic jazz and the problem of style] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv, 22. [in Ukrainian].
5. Berendt J.-E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 6th, 1992. 541.
6. Kelly R. D. G. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original Robin D. G. Kelly. New York : Simon sand Schuster, 2009. 608

УДК 791.43:004.9.031.42:001.891](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-6>

Олександр ПОБЕРАЙЛО,
orcid.org/0009-0003-8259-4921
аспірант кафедри мистецтвознавства
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) *poberailo@gmail.com*

ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО: МОДЕЛЬ АНАЛІЗУ У КОНТЕКСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ФОРМАТУ

Мета статті – розробка моделі аналізу інтерактивного кіно, що враховує його специфіку як аудіовізуального твору. Результати дослідження. На основі аналізу існуючих підходів до інтерпретації інтерактивного нарративу (К. Строхекер, Х. Кьоніц, Н. Сзілас, А. Рамірес, К. Шванеке) розроблено концептуальну модель аналізу інтерактивного фільму, що включає три взаємопов'язані етапи: аналіз нарративної структури та інтерактивності, аналіз аудіовізуальної специфіки, синтез та інтерпретація. Кожен етап містить детальні критерії та інструменти аналізу, що дозволяють системно досліджувати інтерактивне кіно як гібридний аудіовізуальний твір, враховуючи його унікальні характеристики, зумовлені поєднанням кінематографічних традицій та інтерактивних можливостей. Наукова новизна полягає у створенні комплексної моделі аналізу інтерактивного кіно, що інтегрує нарративний та аудіовізуальний підходи, дозволяючи оцінити як структуру та інтерактивність, так і художньо-виражальні засоби цього виду мистецтва. Вперше запропоновано системне поєднання методів аналізу нарративних векторів Х. Кьоніца та концепції зв'язків Н. Сзіласа для глибшого розуміння як загальної структури, так і локальних взаємозв'язків у інтерактивному нарративі. Висновки. Розроблена модель аналізу інтерактивного кіно має значну практичну цінність для дослідників та практиків у галузі кіно, медіа та інтерактивних технологій. Вона забезпечує структурований методологічний підхід, що дозволяє проводити порівняльні дослідження різних творів, оцінювати ефективність інтерактивних рішень та глибше розуміти взаємозв'язок між нарративними структурами, механізмами інтерактивності та аудіовізуальною специфікою інтерактивного кіно. Застосування моделі сприятиме розвитку теорії, практики створення та аналізу інтерактивних фільмів.

***Ключові слова:** інтерактивне кіно, інтерактивний фільм, інтерактивне оповідання, інтерактивний нарратив, аудіовізуальне мистецтво, відеогра, нелінійність.*

Olexander POBERAILO,
orcid.org/0009-0003-8259-4921
PhD student at the Department of Art
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) *poberailo@gmail.com*

INTERACTIVE CINEMA: THE ANALYSIS MODEL IN THE CONTEXT OF AUDIOVISUAL FORMAT

The aim of the article is to develop a model of analysis of interactive cinema, which takes into account its specificity as an audiovisual work. Results. Based on the analysis of existing approaches to the interpretation of interactive narrative (K. Strohecker, H. Könitz, N. Szilas, A. Ramirez, K. Schwaneke), a conceptual model for analyzing interactive film has been developed, which includes three interrelated stages: analysis of narrative structure and interactivity, analysis of audiovisual specificity, synthesis and interpretation. Each stage contains detailed criteria and analysis tools that allow for a systematic study of interactive cinema as a hybrid audiovisual work, taking into account its unique characteristics, determined by the combination of cinematic traditions and interactive capabilities. Scientific novelty lies in the creation of a comprehensive model for the analysis of interactive cinema, which integrates narrative and audiovisual approaches, allowing to assess both the structure and interactivity, as well as the artistic and expressive means of this art form. For the first time, a systematic combination of the methods of analysis of narrative vectors by H. Könitz and the concept of connections by N. Szilas is proposed for a deeper understanding of both the general structure and local relationships in the interactive narrative. Conclusions. The developed model for the analysis of interactive cinema has significant practical value for researchers and practitioners in the field of cinema, media and interactive technologies. It provides a structured methodological approach that allows to conduct comparative studies of different works, assess the effectiveness of interactive solutions and to understand more deeply the relationship between narrative structures, mechanisms of interactivity and audiovisual specifics of interactive cinema. The application of the model will contribute to the development of the theory and practice of creating and analyzing interactive films.

***Key words:** interactive cinema, interactive film, interactive narrative, interactive storytelling, audiovisual art, video game, non-linearity.*

Постановка проблеми. Інтерактивне кіно, з його розгалуженою структурою та механізмами взаємодії з глядачем, набуло значного розвитку в медіапросторі останніх двох десятиліть. Цей формат виступає одночасно як мистецьке явище та об'єкт наукових досліджень, привертаючи увагу завдяки здатності поглиблювати глядацьке занурення та формувати персоналізований досвід перегляду. Проте, незважаючи на зростаючу популярність, інтерактивне кіно залишається недостатньо вивченим – насамперед через відсутність чітких методологічних підходів до його аналізу. Це ускладнює об'єктивну оцінку таких творів та визначення їхньої художньої цінності, що підкреслює актуальність розробки ефективної моделі аналізу, яка враховувала б специфіку інтерактивного кіно як аудіовізуального твору.

Для розробки такої моделі необхідно дотримуватись трьох основних критеріїв: опора на існуючі підходи до аналізу інтерактивних наративів, що розкривають специфіку інтерактивного кіно; забезпечення комплексного дослідження як структури, так і виражальних засобів та особливостей взаємодії з глядачем; теоретична обґрунтованість щодо застосування до різноманітних зразків інтерактивних фільмів.

Аналіз досліджень. Інтерактивне кіно як новий формат аудіовізуального мистецтва є предметом багатьох наукових розвідок. К. Хейліс (Hales, 2015) визначає його, як форму аудіовізуального мистецтва та підкреслює гібридну природу цього феномену як синтезу технології, мистецтва та соціальної взаємодії. Водночас, звертає увагу на виклики, пов'язані з відсутністю єдиної термінології та швидкою зміною технологій, що ускладнює стандартизацію інтерактивних фільмів. На основі аналізу наукового дискурсу доцільно диференціювати три основні вектори дослідження інтерактивного кіно: технологічний, соціокультурний та мистецький.

Дослідження технологічного аспекту інтерактивного кіно які зосереджують увагу на технологіях створення цього виду аудіовізуального продукту та є найчисельнішими в науковому дискурсі. М. Восмер та Б. Шаутен (Vosmeer and Schouten, 2014) підкреслюють, що технології формують наративну структуру, відіграють важливу роль в художньо-виражальній складовій та безпосередньо впливають на ступінь залученості аудиторії. Таким чином використання віртуальної реальності та хмарних технологій дозволяє впроваджувати нові підходи до кіновиробництва (Priadko and Sirenko, 2021; Bezruchko and etc., 2022). Динамічний розвиток ігрових рушіїв розширив творчі

можливості розробників наративних відеоігор та надав творцям інтерактивних фільмів сучасний інструментарій для створення цифрового медіа-продукту (Печеранський, 2023).

Дослідження Х. Кьоніца відіграють визначальну роль у формуванні теоретичного підґрунтя для аналізу інтерактивного кіно. Його концепція інтерактивного цифрового наративу (ІЦН) та модель мультимедійного аналізу (ММА), розроблена спільно з М. Еладарі, надають дослідникам системний підхід до вивчення взаємозв'язків між технологією, наративом і досвідом користувача в інтерактивних медіа (Koenitz, 2015; Eladhari and Koenitz, 2020; Koenitz and Eladhari, 2023). Попри універсальність теоретичного інструментарію, його імплементація в аналіз інтерактивного кіно вимагає методологічної адаптації з фокусуванням на художньо-виражальних засобах – кінематографічних техніках, естетичних рішеннях та наративній драматургії, що суттєво розширює аналітичну перспективу за межі суто технологічних аспектів та алгоритмічних компонентів.

Можна сказати, що для аналізу інтерактивного кіно як аудіовізуального твору, зосередження виключно на технічних характеристиках є недостатнім. Технологічний аспект формує загальну рамку для виробництва інтерактивного контенту та впливає на його художні особливості, проте, власне інтерпретація такого кіно потребує врахування також мистецьких та соціокультурних чинників. Тому інтеграція досліджень цього аспекту в ширшу модель дозволить перейти від простого опису технологій та їх функцій до комплексного розуміння інтерактивного кіно.

Соціокультурний аналіз інтерактивного кіно фокусується на вивченні впливу інтерактивних компонентів на сприйняття, емоційну відповідь та залученість глядача, а також на реалізації діалогу з автором. Дослідження О. Безручка і О. Анікіної (Bezruchko and Anikina, 2021) підтверджують, що інтерактивні технології перетворюють роль глядача з пасивного споживача в активного учасника творчого процесу, змінюючи характер взаємодії митця і аудиторії. О. Красненко (2023) увів типологію інтерактивного документального кіно, яка може бути адаптована для аналізу художніх інтерактивних фільмів, використовуючи інтерактивні культурні практики як основи.

У статті «Interactive Narrative» М.-Л. Раян (Ryan, 2014) визначила три ключові параметри інтерактивних систем: агентність користувача у наративному просторі, причинно-наслідкові зв'язки дій користувача і сюжетних подій, та емергентність наративних структур. Ці параметри

дозволяють систематизувати аналіз взаємодії глядача з фільмом, включаючи ступінь його впливу, природу наслідків його дій та адаптивні можливості нарративу. Н. Сзілас (Szilas, 2004) запропонував фокусуватися на аналізі зв'язків між діями в інтерактивному оповіданні замість станів, що дозволяє оцінювати структуру нарративу та механізми сприйняття.

Діалог автора та аудиторії є ключовою теоретичною складовою аналізу інтерактивного фільму, оскільки він дозволяє оцінити вплив інтерактивних засобів (візуальних, звукових, нарративних) на сприйняття та залученість, а також адаптацію художніх рішень автора від активної участі аудиторії. Це змінює структуру та зміст фільму, відображаючи нелінійність та адаптивні можливості формату.

Стосовно мистецького аспекту вивчення інтерактивного кіно варто зупинитися на розвідці Н. Шаролапової, В. Данилюка та О. Красненка (Sharolapova and ect., 2021), де аналізуються художні особливості феномену «екранного життя» (screenlife), що використовувався при створенні інтерактивного фільму «Who Pressed Mute on Uncle Marcus» (2022). Витоки аналізу інтерактивного кіно як формату аудіовізуального мистецтва представлено в дисертаційній роботі дослідниці К. Строхекер (Strohecker, 1986), яка є однією з перших робіт, що системно вивчає інтерактивні аудіовізуальні твори. Строхекер аналізує вплив інтерактивних елементів на сприйняття глядача, відокремлюючи взаємодію традиційних кінематографічних прийомів з новими технологіями, і запропонувала метод створення інтерактивних фільмів, який поєднує лінійну основну сюжетну лінію з опціональними «додатковими сценами».

М.-Л. Раян (Ryan, 2001) визначає інтерактивні нарративи як системи, де користувач впливає на розвиток історії через взаємодію, що здійснюється, наприклад, в фільмі «The Isle Tide Hotel» (2023), де глядач стає співавтором. Для забезпечення нарративної когерентності вона запропонувала графові моделі, які структурують зв'язки між сюжетними елементами (Ryan, 2014, с. 212–215). За її думкою, простір в цифрових медіа є динамічним нарративним елементом, адаптуваним до користувацьких дій, що в кіно втілюється через семіотичні простори з символічним значенням (Ryan, 2011). Трансфікціональність описує зв'язки нарративних світів у різних медіа, позиціонуючи інтерактивні фільми як частину трансмедійних всесвітів, де кожен медіум доповнює загальну історію (Ryan, 2008). Дослідження також аналізує «інтерактивний парадокс» – напругу між авторським контр-

оєм та автономією користувача, що відображає виклики для творців (Ryan, 2014, с. 252–256), а її класифікація сюжетів, адаптованих до інтерактивності, є фундаментом для розробки нарративних структур (Ryan, 2014, с. 389–392).

Її акцент на інтерактивності, як ключовій характеристиці цифрових медіа, доповнює технологічний і мистецький аспекти, надаючи глибше розуміння інтерактивного кіно як гібридного медіа. Хоча М.-Л. Раян торкається нарративних та інтерактивних аспектів, недостатньо уваги приділено специфіці режисерських і монтажних рішень, які є унікальними для інтерактивного кіно як аудіовізуального мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень показує, що інтерактивне кіно, як новий формат аудіовізуального мистецтва, активно вивчається в технологічному, соціокультурному та мистецькому вимірах. Можна виділити основні аспекти, що формують основу аналізу інтерактивного кіно: інструменти й технології, які визначають структуру та виражальні можливості твору; вплив інтерактивності на сприйняття й залученість глядача, а також діалог між автором і аудиторією; художні рішення, що формують естетичну цінність і трансформують традиційні нарративні моделі. Проте варто зазначити, що існуючі підходи мають суттєві прогалини, щодо урахування аудіовізуальної природи інтерактивного кіно. Недостатньо уваги приділено адаптації до інтерактивного формату режисерських і монтажних технік, та впливу її на естетику твору. Мало досліджено, як інтерактивність змінює традиційні засоби (камеру, монтаж, звук, освітлення), що є ключовими для аудіовізуального мистецтва. Відсутній аналіз того, як аудіовізуальні елементи формують унікальний художній досвід глядача з урахуванням його дій.

Мета статті – розробка моделі аналізу інтерактивного кіно, що враховує його специфіку як аудіовізуального твору.

Виклад основного матеріалу. Проблема сприйняття інтерактивного художнього кіно глядачами актуалізується в умовах сучасного суспільства, характерного активним використанням інформаційних технологій у аудіовізуальних мистецтвах та виробництві. Поточний науково-мистецький дискурс ускладнює його інтерпретацію, розглядаючи його в контексті відеоігор та акцентуючи на технологічних аспектах виробництва. Це обмежує уявлення про його сутність як мистецького твору, де інтерактивність є ключовим художнім елементом, що визначає унікальні естетичні та нарративні характеристики, розриваючи з традиційними формами екранного мистецтва.

Еволюція інтерактивного кіно, за словами К. Дейлі (Daly, 2010), відображає перехід від класичних наративних структур до формату, де глядач стає співтворцем аудіовізуального результату, що підтверджує його статус самобутнього типу мистецтва. М. Гасапопулос (Hassapopoulos, 2024) зазначає, що саме поєднання кінематографічного, наративного та етичного аспектів з інтерактивністю, вирізняють інтерактивне кіно серед інших форм мистецтва. Існування взаємозв'язку між цими аспектами та взаємодією підтверджує результатами свого дослідження А. Кірке (Kirke et al., 2018), де реакція аудиторії, під впливом цих аспектів безпосередньо впливають на формування сюжету.

Інтерес до інтерактивного кіно зростає з середини 1980-х років через розвиток технологій у кіновиробництві. Експерименти митців з інтерактивністю стимулювали наукові дослідження, які зосереджувалися на впливі інтерактивних технологій на кінематографічну структуру та нові можливості художнього вираження. Перші публікації (Strohecker, 1986; Laurel, 1986; Hanson, 1990; Murray, 1998) аналізували експериментальні інтерактивні фільми й реакцію аудиторії, наголошуючи на адаптації традиційного наративу до інтерактивних форматів. Ці погляди є важливими для методичного аналізу інтерактивного кіно як аудіовізуального мистецтва.

На думку К. Стрехекер (Strohecker, 1986), інтерактивний фільм поєднує традиційні кінематографічні методи художнього втілення екранних образів з новачіями інтерактивними елементами. Дослідниця пропонує під час створення фільму використовувати лінійний сюжет, який є фундаментом розповіді, та доповнювати його «додатковими сценами», що розширюють історію фільму та дозволяють глядачеві глибше зануритися в його події. Взаємодія глядача з фільмом відбувається через так звані «ініціатори», тобто певні моменти в основній сюжетній лінії, які пропонують глядачеві зробити вибір та перейти до перегляду «додаткових сцен». Після цього глядач знову повертається до основної сюжетної лінії. Сучасні дослідження, зокрема Х. Рена (Ren et al., 2024), показують, що ілюзія свободи вибору в інтерактивних фільмах, про що насправді зазначає К. Стрехекер (Strohecker, 1986), підсилює залученість аудиторії, навіть якщо цей вибір обмежений заздалегідь заданим сценарієм.

Актуальним видається врахувати напрацювання А. Раміреса (Ramirez and Blat, 2002), який пропонує кінематографічний підхід до інтерпретації інтерактивного оповідання, що передбачає використання таких засобів створення аудіовізуального продукту,

як контроль камери, монтаж, контроль світла та звук. На думку іспанського дослідника, акцент саме на кінематографічному аспекті дозволить, збільшити залученість взгляда та активізувати його до дії, що допоможе глядачам отримати більше емоцій під час перегляду. Також А. Рамірес (Ramirez and Blat, 2002) зазначає, що грамотне застосування кінематографічних прийомів може допомогти впоратися з викликами нелінійного оповідання, таким як підтримка узгодженості сюжету, а також створити для глядача відчуття свободи вибору та контролю над історією, навіть якщо ця свобода обмежена дизайном твору.

Для більш повного аналізу інтерактивного фільму як твору аудіовізуального мистецтва важливо також враховувати напрацювання К. Шванекке (Schwanecke, 2022) щодо драматургічної складової інтерактивного продукту. Дослідниця стверджує, що для інтерпретації інтерактивних наративів використовуються ті ж підходи, що й для розгляду драматургічних творів. Це дозволяє більш глибоко зрозуміти структуру, художнє значення таких наративів та з'ясувати їх вплив на глядацьку аудиторію. Науковиця підкреслює, що драматургія інтерактивного наративу формується в процесі взаємодії з глядачем, який, завдяки активному включення в сюжет, конструює власний наративний досвід.

Для глибшого аналізу інтерактивних фільмів варто врахувати підхід Н. Сзіласа (Szilas, 2004), який акцентує на зв'язках між діями, виділяючи типи зв'язків дозволу, заборони, релевантності та пояснення для моделювання наративних ситуацій і створення реалістичних персонажів. Дослідник пропонує використовувати графічне представлення таких зв'язків між діями, що дозволяє авторам інтерактивного фільму більш чітко візуалізувати його наративну структуру та контролювати розвиток сюжету.

Спільність підходів Н. Сзіласа (Szilas, 2004) та Х. Кьоніца (Koenitz, 2015) полягає у фокусі на взаємозв'язках елементів наративу як інструментах управління сюжетом, але вони різняться: Х. Кьоніц зосереджується на загальних наративних векторах, що визначають напрямок сюжету, а Н. Сзілас – на локальних зв'язках між діями. Поєднання наративних векторів Х. Кьоніца та зв'язків Н. Сзіласа сприяє глибшому розумінню наративної структури та інтерактивності, дозволяючи визначити ключові сюжетні точки й детально проаналізувати взаємозв'язки між діями персонажів і глядача.

На підставі проведеного аналізу існуючих наукових досліджень, зокрема досліджень К. Стрехе-

кер (Strohecker, 1986), Х. Кьоніца (Koenitz, 2015), Н. Сзіласа (Szilas, 2004), А. Раміреса (Ramirez and Blat, 2002) та К. Шванеке (Schwanecke, 2022), в даній роботі пропонується концептуальна модель аналізу інтерактивного фільму (рис. 1).

Вибір концептуальної моделі для дослідження інтерактивного кіно зумовлений її здатністю системно аналізувати складні явища через виокремлення ключових компонентів та їхніх взаємозв'язків (Olivé, 2007), що дозволяє інтегрувати різноманітні теоретичні підходи та сформулювати цілісне уявлення про наративну структуру, механізми інтерактивності й аудіовізуальну специфіку цього виду мистецтва.

Запропонована модель пропонує структурований підхід до аналізу інтерактивних фільмів, зосереджуючись на наративній структурі, інтерактивності та аудіовізуальних елементах. Вона складається з трьох взаємопов'язаних етапів: аналіз наративної структури та інтерактивності, аналіз аудіовізуальної специфіки та синтез і інтерпретація. Для практичного застосування потрібна безпосередня взаємодія з фільмом і поетапне виконання дій.

Етап 1: Аналіз наративної структури та інтерактивності.

Синтез етапу: Цей етап синтезовано на основі фундаментальних положень К. Строкер (Strohecker, 1986) щодо лінійної основи та розгалужень інтерактивного наративу. Мультимедійного аналізу Х. Кьоніца та М. Елдарі (Eladhari and Koenitz, 2020), для глибшого розуміння наративних механізмів інтерактивності. Для детального аналізу внутрішньої логіки та зв'язків між елементами наративу, інтегровано підхід Н. Сзіласа (Szilas, 2004) щодо графічного представлення та аналізу різних типів зв'язків між діями. Поєднання цих підходів дозволяє спочатку ідентифікувати базову структуру, потім дослідити механізми інтерактивності, проаналізувати глибинні наративні зв'язки, що формують інтерактивний досвід.

1. Визначення основної сюжетної лінії та додаткових сцен: ідентифікуйте основну лінійну сюжетну канву фільму; визначте всі наявні «додаткові сцени» та їхнє розташування відносно основної лінії; проаналізуйте, як «додаткові сцени» розширюють основну історію та поглиблюють

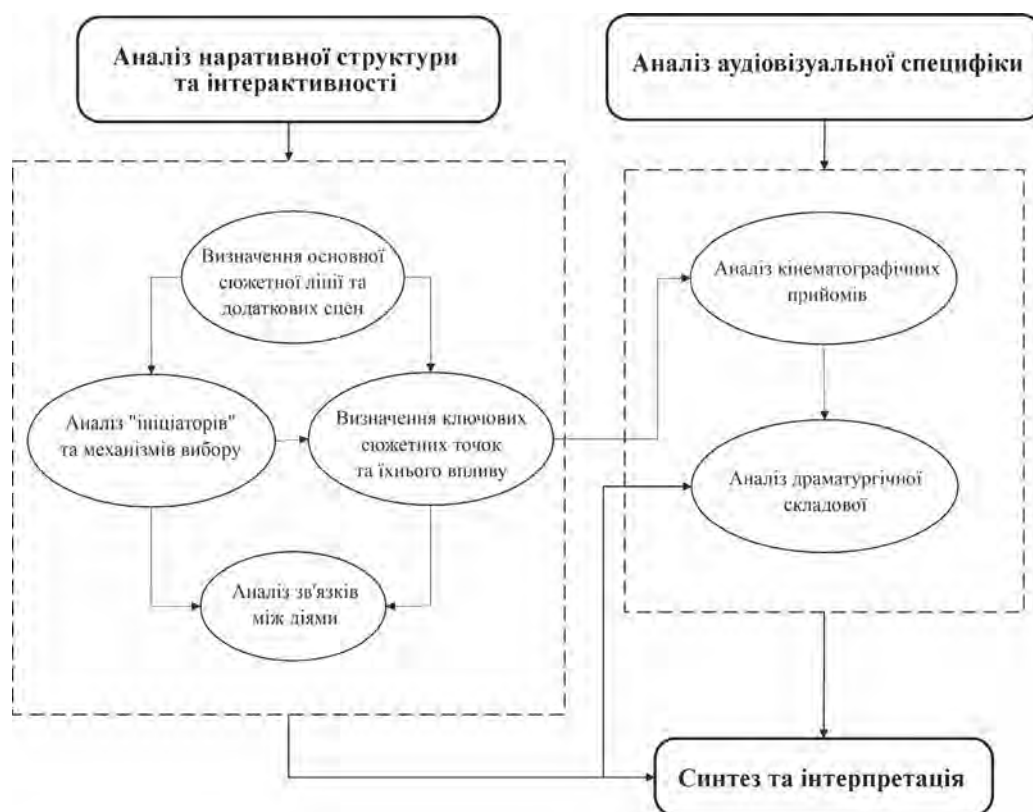


Рис. 1. Модель аналізу у контексті аудіовізуального формату Розроблено автором на основі (Strohecker, 1986; Koenitz, 2015; Eladhari and Koenitz, 2020; Szilas, 2004; Ramirez and Blat, 2002; Schwanecke, 2022)

розуміння персонажів чи подій; оцініть вплив «додаткових сцен» на загальну цілісність сюжету.

Вихідні дані: Опис основної лінійної сюжетної канви фільму, перелік та опис усіх наявних «додаткових сцен» та їх кореляція відносно основної лінії.

2. Аналіз «ініціаторів» та механізмів вибору: визначте всі точки в основній сюжетній лінії, де глядачеві пропонується зробити вибір («ініціатори»); опишіть механізми вибору (наприклад, натискання на певний елемент, вибір опції в меню); проаналізуйте, які «додаткові сцени» стають доступними після кожного вибору; оцініть рівень свободи вибору, наданий глядачеві, та його вплив на відчуття залученості.

Вихідні дані: Перелік усіх точок вибору («ініціаторів») в основній сюжетній лінії з описом механізмів здійснення вибору. Схема, що відображає, які «додаткові сцени» стають доступними після кожного вибору. Оцінка рівня свободи вибору та його потенційного впливу на залученість глядача.

3. Визначення ключових сюжетних точок та їхнього впливу: використання наративних векторів Х. Кьоніца (Koenitz, 2015) для визначення загального напрямку розвитку сюжету та ключових поворотних моментів.

Вихідні дані: Визначені ключові сюжетні точки на основі наративних векторів Х. Кьоніца.

4. Аналіз зв'язків між діями: використовуйте графічне представлення для візуалізації зв'язків між діями в інтерактивному фільмі; ідентифікуйте різні типи зв'язків:

Зв'язки дозволу: Які дії роблять можливими інші дії?

Зв'язки заборони: Які дії унеможливають інші дії?

Зв'язки релевантності: Які дії є важливими для розуміння інших дій?

Зв'язки пояснення: Які дії пояснюють причини або наслідки інших дій?

Вихідні дані: Графічне представлення зв'язків між діями в інтерактивному фільмі у вигляді діаграми. Перелік та опис ідентифікованих типів зв'язків для ключових епізодів. Детальний аналіз локальних взаємозв'язків між діями в ключових сюжетних.

Етап 2: Аналіз аудіовізуальної специфіки.

Синтез етапу: Цей етап синтезовано шляхом інтеграції кінематографічного підходу до інтерпретації інтерактивного оповідання, запропонованого А. Раміресом (Ramirez and Blat, 2002), з дослідженнями К. Шванеке (Schwanecke, 2022) щодо драматургічної складової інтерактивних продуктів. Зауважимо, що А. Рамірес спирається

на теоретичні дослідження в галузі кінематографії та використання художньо-виражальних засобів в аудіовізуальному мистецтві, а також враховує практичні напрацювання у сфері кінематографу стосовно цієї проблеми, при цьому він посиляється, зокрема, на «Граматика кіномови» Д. Аріжона та «П'ять Сі кінематографії» Ж. Машеллі (Arijon, 1991; Mascelli, 1998).

1. Аналіз кінематографічних прийомів:

Контроль камери: Аналіз типів планів, ракурси, рухи камери в основній сюжетній лінії та «додаткових сценах». Як вони впливають на сприйняття подій та емоційний стан глядача? Чи змінюються кінематографічні рішення залежно від вибору глядача?

Монтаж: Досліджуються принципи монтажу в різних частинах фільму. Як склеюються кадри в основній лінії та в «додаткових сценах»? Чи є відмінності в монтажі залежно від вибору глядача? Як монтаж впливає на темп та ритм оповіді

Контроль світла: Аналізується використання світла для створення атмосфери, виділення важливих елементів та передачі емоцій. Чи змінюється освітлення в залежності від вибору глядача?

Звук: Досліджується звуковий ряд фільму (діалоги, музика, звукові ефекти). Як звук використовується для підсилення емоцій, створення атмосфери та надання інформації? Чи змінюється звуковий супровід залежно від вибору глядача?

Вихідні дані: Детальний опис та аналіз використання кінематографічних прийомів (контроль камери, монтаж, світло, звук) в основній сюжетній лінії та «додаткових сценах». Виявлення можливих змін у кінематографічних рішеннях залежно від вибору глядача.

2. Аналіз драматургічної складової: застосовуються підходи до аналізу драматургічних творів для розуміння структури інтерактивного наративу; проаналізуйте, як взаємодія глядача з сюжетом формує його власний наративний досвід; оцініть, як аудіовізуальні елементи сприяють розвитку драматургії в контексті інтерактивності; визначте ключові конфлікти, кульмінаційні моменти та розв'язки в різних можливих сюжетних лініях.

Вихідні дані: Опис драматургічної структури інтерактивного наративу з виділенням основних елементів (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка) в різних можливих сюжетних лініях. Аналіз того, як взаємодія глядача формує його наративний досвід. Оцінка ролі аудіовізуальних елементів у розвитку драматургії в контексті інтерактивності.

Етап 3: Синтез та інтерпретація.

Синтез етапу: Цей етап передбачає інтеграцію висновків, отриманих на попередніх етапах.

Він синтезує розуміння наративної структури та механізмів інтерактивності з особливостями аудіовізуальної реалізації. Основна мета цього етапу – виявити, яким чином поєднання наративних та аудіовізуальних елементів в контексті інтерактивності формує унікальний глядацький досвід, впливає на відчуття свободи вибору та рівень залученості. Цей етап спирається на розуміння взаємозв'язку між усіма розглянутими теоретичними підходами, дозволяючи сформувати цілісну та обґрунтовану інтерпретацію досліджуваного інтерактивного фільму.

1. Взаємозв'язок наративної структури та аудіовізуальної специфіки: проаналізуйте, як наративна структура (основна лінія, «додаткові сцени», «ініціатори») взаємодіє з аудіовізуальними елементами для створення унікального досвіду інтерактивного кіно.

Вихідні дані: Опис та аналіз взаємодії між наративною структурою (основна лінія, «додаткові сцени», «ініціатори») та аудіовізуальними елементами у створенні унікального досвіду інтерактивного кіно.

2. Вплив інтерактивності на аудіовізуальне сприйняття: оцініть, як можливість вибору впливає на те, як глядач сприймає та інтерпретує аудіовізуальні образи. Чи змінюється емоційний вплив певних сцен залежно від того, як глядач до них прийшов?

Вихідні дані: Оцінка того, як можливість вибору впливає на сприйняття та інтерпретацію аудіовізуальних образів глядачем. Виявлення можливих змін в емоційному впливі сцен залежно від шляху їхнього перегляду.

3. Відчуття свободи вибору та контролю: проаналізуйте, як кінематографічні прийоми та драматургічні рішення використовуються для створення у глядача відчуття свободи вибору та контролю над історією, навіть якщо ця свобода є обмеженою.

Вихідні дані: Аналіз того, як кінематографічні прийоми та драматургічні рішення використовуються для створення у глядача відчуття свободи вибору та контролю над історією.

4. Залученість глядача та емоційний вплив: оцініть, як поєднання наративних та аудіовізуальних елементів в контексті інтерактивності впливає на залученість глядача та його емоційний досвід.

Вихідні дані: Загальна оцінка впливу поєднання наративних та аудіовізуальних елементів в контексті інтерактивності на рівень залученості глядача та його емоційний досвід. Висновки щодо ефективності використання інтерактивних елементів для посилення емоційного впливу.

Висновки. У результаті проведеного дослідження розроблено та теоретично обґрунтовано модель аналізу інтерактивного кіно, що враховує його специфіку як аудіовізуального твору. Комплексний аналіз існуючих підходів до інтерпретації інтерактивного наративу дозволив інтегрувати концепції різних дослідників (К. Строхекер, Х. Кьоніц, Н. Сзілас, А. Рамірес, К. Шванеке) та створити трирівневу модель аналізу, що включає вивчення наративної структури та інтерактивності, аналіз аудіовізуальної специфіки, а також їх синтез та інтерпретацію. Перший етап забезпечує дослідження наративної структури та механізмів інтерактивності через визначення основної сюжетної лінії та додаткових сцен, аналіз «ініціаторів» та механізмів вибору, застосування концепції інтерактивного цифрового наративу та аналіз зв'язків між діями. Другий етап фокусується на аудіовізуальній специфіці через аналіз кінематографічних прийомів та драматургічної складової. Третій етап забезпечує інтеграцію результатів для визначення взаємозв'язку між наративною структурою та аудіовізуальною специфікою, впливу інтерактивності на аудіовізуальне сприйняття та загальної ефективності інтерактивних елементів.

Таким чином запропонована модель демонструє методологічну гнучкість та адаптивність до різних типологічних зразків інтерактивного кіно, забезпечуючи системний підхід до аналізу цього феномену. Структурований методологічний інструментарій уможливорює компаративні дослідження різноманітних творів із виявленням як універсальних закономірностей, так і специфічних характеристик даного медіаформату. Імплементация моделі сприяє експлікації взаємозв'язків між наративними структурами, механізмами інтерактивності та аудіовізуальною специфікою, розширюючи теоретичний базис дослідження інтерактивних наративів та їхньої рецепції. Отримані дані можуть бути екстрапольовані на розвиток методології аналізу інтерактивних медіа, включаючи формування нових аналітичних інструментів. У прикладному аспекті модель забезпечує інструментарій для розробників на етапах проектування та створення контенту, уможливорює оцінку ефективності існуючих проектів з ідентифікацією їхніх сильних і слабких сторін, а також сприяє розумінню особливостей сприйняття інтерактивних фільмів аудиторією.

Наукова новизна дослідження полягає в розробці комплексної моделі аналізу інтерактивного кіно, яка вирізняється своєю унікальністю та методологічною глибиною. На відміну від попередніх технологічно орієнтованих підходів, модель

вперше інтегрує аналіз наративних векторів і аудіовізуальних технік, що дозволяє розширити розуміння інтерактивного кіно не лише як технічного феномену, а й як повноцінного виду мистецтва. Цей підхід долає обмеження традиційних досліджень, зосереджених переважно на технологічних аспектах, і відкриває нові перспективи для системного аналізу цього гібридного формату. Модель вперше поєднує аналіз наративних векторів Х. Кьоніца (Koenitz, 2015) та концепцію зв'язків Н. Сзіласа (Szilas, 2004) для вивчення структурно-наративних особливостей інтерактивного кіно. Одночасно імплементуючи кінематографічний підхід А. Раміреса (Ramirez and Blat, 2002) та драматургічну методологію К. Шванеке (Schwanenke, 2022) для аналізу його аудіовізуальної специфіки. Удосконалено теоретичний інструментарій дослідження інтерактивних аудіовізуальних творів, що включає вивчення наративної структури та інтерактивності, аудіовізуальної специфіки, а також їх синтезу й інтерпретації. Запропонована модель розширює наукове розуміння інтерактивного кіно як феномену, що поєднує кінематографічні традиції з інтерактивними можливостями, та створює

підґрунтя для подальших компаративних досліджень різних зразків цього формату.

Перспективами подальших досліджень є апробація розробленої теоретичної моделі аналізу на інтерактивних фільмах різних жанрів, таких як «The Isle Tide Hotel» (2023) і «Who Pressed Mute on Uncle Marcus» (2022), що дасть можливість оцінити її аналітичний потенціал та удосконалити критерії та інструменти аналізу відповідно до реальних потреб дослідницької практики. Зокрема, може виникнути необхідність розробки додаткових аналітичних інструментів для окремих типів інтерактивних фільмів або доповнення моделі специфічними критеріями оцінки для різних жанрів.

Перспективним також є створення на основі апробованої моделі методичних рекомендацій для розробників інтерактивних фільмів, що сприятиме підвищенню якості цього формату аудіовізуального мистецтва та розширенню його мистецького потенціалу. Запропонована модель може стати базою для розробки конкретних проектних рішень під час створення інтерактивних фільмів, що матиме значну практичну цінність для кінематографістів, які працюють у цьому напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Красенко О. Л. Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2023. 187 с. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/krasnenko/krasnenko_diser.pdf (дата звернення: 02.05.2025).
2. Печеранський І. П. Технічні особливості наративних екшн-ігор 1990–2010х рр. як чинник їхнього розвитку в контексті цифрового мистецтва. *Культура України*. 2023. Вип. 81. С. 13–21. DOI: 10.31516/2410-5325.081.02.
3. Arijon D. Grammar of Film Language. Silman-James Press, 1991. 623 p. URL: [https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Grammar%20of%20the%20film%20language_UPLOAD\(1\).pdf](https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Grammar%20of%20the%20film%20language_UPLOAD(1).pdf) (дата звернення: 02.05.2025).
4. Bezruchko O., Anikina O. Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*. 2021. Vol. 4(1). P. 43–51. DOI: 10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076.
5. Bezruchko O., Shevchuk Y., Andriievskiy D. The role of the latest technologies in the media production development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Productio**. 2022. Vol. 5(2). P. 166–172. DOI: 10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505.
6. Daly K. Cinema 3.0: The Interactive-Image. *Cinema Journal*. 2010. Vol. 50(1). P. 81–98. URL: <https://muse.jhu.edu/article/405349/summary> (дата звернення: 02.05.2025).
7. Eladhari M., Koenitz H. MMAJams – Multi-Method Analysis of Games in Research and Education. *Digital Games Research Association DiGRA*. 2020. URL: <https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/1199/1199> (дата звернення: 02.05.2025).
8. Hanson L. Producing the Video for Interactive Video: Guidelines for Video Producers and Directors. *Journal of Educational Technology Systems*. 1990. Vol. 19(1). P. 33–40. DOI: 10.2190/4BBU-736D-RPKX-6GMW.
9. Hassapopoulos M. Interactive Cinema. University of Minnesota Press, 2024. 328 p. URL: <https://www.upress.umn.edu/9781517915223/interactive-cinema/> (дата звернення: 02.05.2025).
10. Hales C. Interactive cinema in the digital age. *Interactive digital narrative: History, theory and practice*. Routledge, 2015. P. 36–50. DOI: 10.4324/9781315769189.
11. Late Shift. CtrlMovie, 2017. веб-сайт. URL: https://store.steampowered.com/app/584980/Late_Shift/ (дата звернення: 02.05.2025).
12. Laurel B. K. Toward the design of a computer-based interactive fantasy system: PhD diss. Ohio State University, 1986. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1240408469 (дата звернення: 02.05.2025).
13. Koenitz H. Towards a specific theory of interactive digital narrative. *Interactive digital narrative*. 2015. P. 91–102. DOI: 10.4324/9781315769189-8. URL: https://www.academia.edu/29944611/Towards_a_Specific_Theory_of_Interactive_Digital_Narrative (дата звернення: 02.05.2025).
14. Koenitz H., Eladhari M. Understanding interactive digital narrative. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yA4r6pHGk3g> (дата звернення: 02.05.2025).

15. Koenitz H., Eladhari M. Multi-method analysis of interactive narrative. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D7nrSXZzq6E> (дата звернення: 02.05.2025).
16. Kirke A. et al. Unconsciously interactive Films in a cinema environment—a demonstrative case study. *Digital Creativity*. 2018. Vol. 29(4). P. 124–138. DOI: 10.1080/14626268.2017.1407344.
17. Mascelli J.V. The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques. Silman-James Press, 1998. 251 p. URL: <https://cmc.marmot.org/Record/.b26023404> (дата звернення: 02.05.2025).
18. Murray J. H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. The MIT Press, 1998. 324 p. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.5555/551862> (дата звернення: 02.05.2025).
19. Olivé A. Conceptual Modeling of Information Systems. Springer Berlin, Heidelberg, 2007. 493 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/220691699_Conceptual_Modeling_of_Information_Systems (дата звернення: 02.05.2025).
20. Ramirez A.J., Blat J. A Cinematographic Approach in Interactive Storytelling. *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment: Second International Conference, TIDSE 2004, Darmstadt, Germany, June 24-26, 2004. Proceedings*. Universitat Pompeu Fabra, 2002. P. 50–57. URL: <https://drive.google.com/file/d/1xt-xKZls6IFX-m4rbrrx-AIE3mwrUCr/view?usp=sharing> (дата звернення: 02.05.2025).
21. Ren H., Xu F., Lin G. Interactive Movies: Narrative and Immersive Experience. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*. 2024. Vol. 7(3). P. 132–136. DOI: 10.25236/AJHSS.2024.070320.
22. Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 400 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/240744891_Narrative_as_Virtual_Reality_Immersion_and_Interactivity_in_Literature_and_Electronic_Media_and_How_We_Became_Posthuman_Virtual_Bodies_in_Cybernetics_Literature_and_Informatics_review (дата звернення: 02.05.2025).
23. Ryan M.-L. Transfictionality across Media. *Theorizing Narrativity*. Berlin : Walter de Gruyter, 2008. P. 385–418. URL: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2612120> (дата звернення: 02.05.2025).
24. Ryan M.-L. From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. 2009. Vol. 1(1). P. 43–59. URL: <https://www.marilaur.info/poetics.pdf> (дата звернення: 02.05.2025).
25. Ryan M.-L. Peeling the Interactive Onion: Levels of User Participation in the Narrative Text. *New Narratives: Theory and Practice*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2011. P. 35–62. URL: <https://www.marilaur.info/onion.htm> (дата звернення: 02.05.2025).
26. Ryan M.-L. Immersion. *The Johns Hopkins guide to digital media*. Johns Hopkins University Press, 2014. URL: <https://www.marilaur.info/immersion.pdf> (дата звернення: 02.05.2025).
27. The Johns Hopkins Guide to Digital Media / M.-L. Ryan, L. Emerson, B. J. Robertson (eds.). Johns Hopkins University Press, 2014. 592 p. URL: https://textinart.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/emerson-lori_-robertson-benjamin-j_-ryan-marie-laure-the-johns-hopkins-guide-to-digital-media-2014-johns-hopkins-university-press.pdf (дата звернення: 02.05.2025).
28. Priadko O., Sirenko M. Virtual production: a new approach to filmmaking. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*. 2021. Vol. 4(1). P. 52–58. DOI: 10.31866/2617-2674.4.1.2021.235079.
29. The Isle Tide Hotel. Interflix Media, Wales Interactive, 2023: веб-сайт. URL: https://store.steampowered.com/app/2000090/The_Isle_Tide_Hotel/ (дата звернення: 02.05.2025).
30. Schwanecke C. A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century. De Gruyter Mouton, 2022. P. 22–25. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110724110/html> (дата звернення: 02.05.2025).
31. Sharolapova N., Danyliuk V., Krasnenko O. Innovative Way of Cinema Development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*. 2021. Vol. 4(2). P. 233–243. DOI: 10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696.
32. Strohecker C. Electronic Collage: The Videodisc and Interactive Narrative: MS thesis. Massachusetts Institute of Technology, 1986. URL: https://www.academia.edu/67510369/Electronic_collage_the_videodisc_and_interactive_narrative (дата звернення: 02.05.2025).
33. Szilas N. Stepping into the Interactive Drama. *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment: Second International Conference, TIDSE 2004, Darmstadt, Germany, June 24-26, 2004. Proceedings*. Springer, 2004. P. 14–26. URL: www.researchgate.net/publication/221274345_Stepping_into_the_Interactive_Drama (дата звернення: 02.05.2025).
34. Vosmeer M., Schouten B. Interactive Cinema: Engagement and Interaction. *Interactive Storytelling. ICIDS 2014. Lecture Notes in Computer Science*. Springer, Cham, 2014. Vol. 8832. P. 128–136. URL: https://www.researchgate.net/publication/290303470_Interactive_Cinema_Engagement_and_Interaction (дата звернення: 02.05.2025).
35. Who Pressed Mute on Uncle Marcus? Good Gate Media, Wales Interactive, 2022: веб-сайт. URL: https://store.steampowered.com/app/1628130/Who_Pressed_Mute_on_Uncle_Marcus/ (дата звернення: 02.05.2025).

REFERENCES

1. Arijon D. (1991). Grammar of Film Language. Silman-James Press. URL: [https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Grammar%20of%20the%20film%20language_UPLOAD\(1\).pdf](https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Grammar%20of%20the%20film%20language_UPLOAD(1).pdf) (date of access: 02.05.2025)
2. Bezruchko, O. and Anikina, O. (2021). Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 4(1), (pp.43-51). DOI:10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076

3. Bezruchko, O., Shevchuk, Y. and Andriievskiy, D. (2022). The role of the latest technologies in the media production development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 5(2), (pp.166-172). DOI: 10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505
4. Daly, K. (2010). Cinema 3.0: The Interactive-Image. *Cinema Journal*, 50(1), (pp.81-98). URL: <https://muse.jhu.edu/article/405349/summary> (date of access: 02.05.2025)
5. Eladhari, M. and Koenitz, H. (2020). MMAJams – Multi-Method Analysis of Games in Research and Education. *Digital Games Research Association DiGRA*. URL: <https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/1199/1199> (date of access: 02.05.2025).
6. Hanson, L. (1990). Producing the Video for Interactive Video: Guidelines for Video Producers and Directors. *Journal of Educational Technology Systems*, 19(1), (pp. 33-40). <https://doi.org/10.2190/4BBU-736D-RPKX-6GMW>
7. Hassapopoulos, M. (2024). *Interactive Cinema*. University of Minnesota Press. URL: <https://www.upress.umn.edu/9781517915223/interactive-cinema/>
8. Hales, C. (2015). Interactive cinema in the digital age. *Interactive digital narrative: History, theory and practice* (pp. 36–50). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315769189>
9. Late Shift. (2017). CtrlMovie. [Online]. URL: https://store.steampowered.com/app/584980/Late_Shift/ (date of access: 02.05.2025).
10. Laurel, B. K. (1986). Toward the design of a computer-based interactive fantasy system [Doctoral dissertation, Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/viewacc_num=osu1240408469 (date of access: 02.05.2025).
11. Koenitz, H. (2015). Towards a specific theory of interactive digital narrative. In *Interactive digital narrative*, (pp. 91-102). DOI: 10.4324/9781315769189-8 URL: https://www.academia.edu/29944611/Towards_a_Specific_Theory_of_Interactive_Digital_Narrative
12. Koenitz, H. and Eladhari, M. (2023). *Understanding interactive digital narrative*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yA4r6pHGk3g> (date of access: 02.05.2025).
13. Koenitz, H. and Eladhari, M. (2023). *Multi-method analysis of interactive narrative*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D7nrSXZzq6E> (date of access: 02.05.2025).
14. Kirke, A., & etc. (2018). Unconsciously interactive Films in a cinema environment—a demonstrative case study. *Digital Creativity*, 29(4), (pp. 124-138). URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14626268.2017.1407344> (date of access: 02.05.2025).
15. Krasenko O. (2023). Interaktyvnist yak fenomen suchasnoho kulturnoho prostoru: osoblyvosti stanovlennia i tendentsii rozvytku [Interactivity as a phenomenon of modern cultural space: features of formation and trend of development]. *Dissertation: Kyiv National University of Culture and Arts*. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/krasnenko/krasnenko_diser.pdf (date of access: 02.05.2025). [Ukrainian]
16. Mascelli, J.V. (1998). *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Silman-James Press. URL: <https://cmc.marmot.org/Record/.b26023404>
17. Murray, J. H. (1998). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. The MIT Press. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.5555/551862> (date of access: 02.05.2025).
18. Olivé, A. (2007). *Conceptual Modeling of Information Systems*. Springer Berlin, Heidelberg. https://www.researchgate.net/publication/220691699_Conceptual_Modeling_of_Information_Systems (date of access: 02.05.2025).
19. Ramirez, A.J., & Blat, J. (2002). A Cinematographic Approach in Interactive Storytelling. 2002. *A Cinematographic Approach in Interactive Storytelling*. Universitat Pompeu Fabra. (pp. 50-57). URL: <https://drive.google.com/file/d/1xt-xKZls6IFX-m4rbrrx-AIE3mwrUCr/view?usp=sharing> (date of access: 02.05.2025).
20. Ren H., Xu F., Lin G. Interactive Movies: Narrative and Immersive Experience. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences* (2024) Vol. 7, Issue 3, (pp.132-136). <https://doi.org/10.25236/AJHSS.2024.070320>
21. Ryan, M.-L. 2001. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press. URL: https://www.researchgate.net/publication/240744891_Narrative_as_Virtual_Reality_Immersion_and_Interactivity_in_Literature_and_Electronic_Media_and_How_We_Became_Posthuman_Virtual_Bodies_in_Cybernetics_Literature_and_Informatics_review (date of access: 02.05.2025).
22. Ryan, M.-L. 2008. Transfictionality across Media. In *Theorizing Narrativity*, edited by John Pier and José Ángel García Landa. Berlin: Walter de Gruyter. (pp. 385–418). URL: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2612120> (date of access: 02.05.2025).
23. Ryan, M.-L. 2009. From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 1 (1). (pp 43–59). URL: <https://www.marilaur.info/poetics.pdf> (date of access: 02.05.2025).
24. Ryan, M.-L. 2011. Peeling the Interactive Onion: Levels of User Participation in the Narrative Text. In *New Narratives: Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press., (pp. 35–62). <https://www.marilaur.info/onion.htm> (date of access: 02.05.2025).
25. Ryan, M.-L. (2014). Immersion. *The Johns Hopkins guide to digital media*. Johns Hopkins University Press. URL: <https://www.marilaur.info/immersion.pdf> (date of access: 02.05.2025).
26. Ryan, M.-L. (2014). *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Johns Hopkins University Press. URL: https://textinart.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/emerson-lori_-robertson-benjamin-j_-ryan-marie-laure-the-johns-hopkins-guide-to-digital-media-2014-johns-hopkins-university-press.pdf (date of access: 02.05.2025).
27. Pecheranskyi, I. (2023). Tekhnichni osoblyvosti naratyvnykh ekshn-ihor 1990–2010kh rr. yak chynnyk yikhnoho rozvytku v konteksti tsyfrovoho mystetstva. [Technical features of 1990-2010th Narrative Action Games as a factor of their development in the context of digital art] *Culture of Ukraine*, 81, (pp.13-21). DOI: 10.31516/2410-5325.081.02 [Ukrainian]

28. Priadko, O. and Sirenko, M. (2021). Virtual production: a new approach to filmmaking. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 4(1), (pp.52-58). DOI:10.31866/2617-2674.4.1.2 021.235079
29. The Isle Tide Hotel. (2023). Interflix Media, Wales Interactive URL: https://store.steampowered.com/app/2000090/The_Isle_Tide_Hotel/ (date of access: 02.05.2025).
30. Schwanecke, C. (2022). A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century. De Gruyter Mouton. (pp. 22-25). URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110724110/html> (date of access: 02.05.2025).
31. Sharolapova, N., Danyliuk, V. and Krasnenko, O. (2021). Innovative Way of Cinema Development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4(2), (pp. 233-243). DOI:10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696
32. Strohecker, C. (1986). Electronic Collage: The Videodisc and Interactive Narrative [Dissertation, Massachusetts Technology Institute]. MIT Libraries. URL: https://www.academia.edu/67510369/Electronic_collage_the_videodisc_and_interactive_narrative (date of access: 02.05.2025).
33. Szilas, N. (2004). Stepping into the Interactive Drama. *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment, Second International Conference, TIDSE 2004*. Proceedings Springer, Germany, (pp. 14 – 26). URL: https://www.researchgate.net/publication/221274345_Stepping_into_the_Interactive_Drama (date of access: 02.05.2025).
34. Vosmeer, M., Schouten, B. (2014). Interactive Cinema: Engagement and Interaction. *Interactive Storytelling. ICIDS 2014*. Springer, Cham. URL: https://www.researchgate.net/publication/290303470_Interactive_Cinema_Engagement_and_Interaction (date of access: 02.05.2025).
35. Who Pressed Mute on Uncle Marcus. (2022). Good Gate Media, Wales Interactive URL: https://store.steampowered.com/app/1628130/Who_Pressed_Mute_on_Uncle_Marcus/ (date of access: 02.05.2025).

УДК 766:656.835.91(477)»1918/1921»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-7>

Ольга ПОБЕРІЙ,

orcid.org/0009-0007-9579-5879

аспірантка кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) o.poberiy@gmail.com

Катерина ГАМАЛІЯ,

orcid.org/0000-0002-8982-2005

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) gamaleya@ukr.net

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОШТОВИХ МАРОК ПЕРІОДУ УНР

У статті розглянуто художньо-стилістичні особливості в дизайні перших українських поштових марок періоду Української Народної Республіки (1918–1921), що становлять унікальний пласт національної культурно-мистецької спадщини. Виявлено основні принципи формування візуальної мови та стилістичних прийомів у поштової мініатюрі України початку ХХ ст. на основі архівних матеріалів. Висвітлено історичний контекст та етапи створення перших українських поштових марок: організація конкурсу та відбір робіт; особливості технологічного процесу виготовлення; художня реалізація обраних проєктів. Досліджено творчий доробок провідних художників означеного періоду, Георгія Нарбута та Антіна Середи, виявлено особливості їхнього творчого методу та характерні стилістичні ознаки. Проаналізовано технічні аспекти виготовлення марок у техніці літографії, що здійснювалось у друкарнях В. Кульженка в Києві та Ю. Фесенка в Одесі. На основі формально-стилістичного, іконографічного та семіотичного методів здійснено спробу провести комплексний аналіз композиційної структури, графічних засобів, колористичних рішень та символіки зображень поштових марок. Встановлено, що у дизайні українських марок простежується синтез модерну з елементами українського народного декоративного мистецтва, використання національної символіки та орнаментики. Доведено, що поштові марки періоду УНР не лише виконували утилітарну функцію поштового засобу оплати, але й відігравали важливу комунікативну роль як носії державної символіки та національної ідентичності. Обґрунтовано вплив художніх рішень перших українських поштових марок на формування національної візуальної культури та подальший розвиток українського графічного дизайну початку ХХ століття. Результати дослідження розширюють наукове розуміння процесів становлення української візуальної ідентичності та можуть бути використані у подальших мистецтвознавчих студіях, присвячених українському графічному дизайну.

Ключові слова: поштові марки, графічний дизайн, філателія, Українська Народна Республіка, українське мистецтво, історія дизайну, поштова графіка.

Olha POBERII,

orcid.org/0009-0007-9579-5879

Graduate student at the Department of Desing

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) o.poberiy@gmail.com

Kateryna GAMALIYA,

orcid.org/0000-0002-8982-2005

Doctor of Art History, Professor,

Professor at the Department of Design and Technology

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) gamaleya@ukr.net

ARTISTIC STYLE OF THE FIRST UKRAINIAN POSTAL STAMPS

This article examines the artistic and stylistic features in the design of the first Ukrainian postage stamps from the Ukrainian People's Republic period (1918–1921), which constitute a unique layer of national cultural and artistic

heritage. Based on archival materials, the fundamental principles of visual language formation and stylistic techniques in Ukrainian postal miniatures of the early 20th century are identified. The historical context and stages of creating the first Ukrainian postage stamps are highlighted: organization of the competition and selection of works; peculiarities of the technological production process; and artistic implementation of selected projects.

The creative contributions of leading artists of this period, Heorhiy Narbut and Antin Sereda, are investigated, revealing the distinctive characteristics of their creative methods and stylistic features. Technical aspects of stamp production using lithography, carried out in the printing houses of V. Kulzhenko in Kyiv and Y. Fesenko in Odesa, are analyzed. Using formal-stylistic, iconographic, and semiotic methods, a comprehensive analysis of compositional structure, graphic techniques, color solutions, and symbolic imagery of the postage stamps is conducted.

The research establishes that Ukrainian stamp design demonstrates a synthesis of Art Nouveau with elements of Ukrainian folk decorative art, incorporating national symbols and ornamentation. The study proves that the postage stamps of the Ukrainian People's Republic period not only served the utilitarian function of postal payment but also played an important communicative role as carriers of state symbols and national identity. The influence of artistic decisions in the first Ukrainian postage stamps on the formation of national visual culture and the subsequent development of Ukrainian graphic design in the early 20th century is substantiated.

The research findings expand the scholarly understanding of Ukrainian visual identity formation processes and can be utilized in further art historical studies dedicated to Ukrainian graphic design.

Key words: postal stamps, graphic design, philately, Ukrainian People's Republic, Ukrainian art, design history, postal graphics.

Постановка проблеми. Період Української Народної Республіки (УНР) став визначальним етапом у формуванні національної державності та культурної ідентичності України. Серед важливих атрибутів державності того часу особливе місце посідають поштові марки, які виконували подвійну функцію – слугували засобом поштової оплати та водночас виступали елементами державної символіки. Хоча історичні аспекти створення та обігу українських марок першої чверті XX ст. досліджувалися науковцями, їхні художні та стилістичні особливості досі залишаються недостатньо вивченими. Важливість такого дослідження полягає в розумінні процесу формування національної візуальної мови, де художні тенденції, органічно поєдналися з елементами українського народного мистецтва та національною символікою.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічне підґрунтя досліджень української марки бере свій початок із наукових праць відомих філателістів: Ю. Вирового (1925), Й. Левітаса, В. Басюка (1985). Саме їхні доробки заклали концептуальну основу для системного вивчення українських поштових марок як культурно-мистецького феномену та історичного джерела. Перший український посібник із колекціонування поштових марок колекціонера-філателіста В. Чередніченка вийшов друком у 2015 році. Художня цінність філателістичних мініатюр України поступово завойовувала своє місце на мистецькій ниві, та сьогодні є предметом аналізу дослідників: О. Івахненко (1995) розглядає естетичні аспекти поштових марок, В. Бехтір, В. Дворник (1995) зосереджуються на іконографічних особливостях філателістичних випусків. Історіографія проблеми представлена працями

дослідників: Р. Бишкевич (2004), Л. Пиріг (2012), О. Потильчак (2018), С. Орехова (2020), які розглядають поштові марки як специфічне історичне джерело, що відображає процеси державотворення та формування національної ідентичності. Філателіст Іван Булат зробив значний внесок у дослідження поштових марок УНР та ЗУНР. Результати його досліджень були видані у США: «Ілюстрована історія поштових марок Західно-Української Народної Республіки 1918–1919» (1973). Додатковий внесок у розвиток цього напрямку внесла Ю. Бокарева (2007), розширивши методологію дослідження. Творчість та життєвий шлях Г. Нарбута, видатного графіка-творця перших українських марок, висвітлена науковцями: В. Січинським, С. Білокінь, І. Мозалевським, Ю. Вировим. Джерельну базу дослідження складають: каталоги українських поштових марок 1920-х – 1930-х рр., сайти та каталоги філателістичних спільнот, музейні експозиції, приватні філателістичні зібрання. Комплексне застосування зазначених методів та джерел дозволило здійснити аналіз художньо-стилістичних особливостей українських поштових марок як елементу графічного дизайну.

Мета статті – розглянути перші українські поштові марки періоду УНР (1918–1921) з точки зору їхньої ролі у формуванні національної візуальної мови та впливу на розвиток українського графічного дизайну.

Виклад основного матеріалу. Історія створення перших українських поштових марок тісно пов'язана з процесом державотворення. Як зазначає дослідник С. Білокінь у статті «Георгій Нарбут і українська поштова марка» (1996), використання старих загальноросійських поштових

марок мало припинитися як з національних, так і з прагматичних міркувань. Перший конкурс на проєкт поштових марок УНР було оголошено 23 грудня 1917 року в газеті «Народна воля». За даними В. Фурмана (2003), початково планувалося використати єдиний малюнок для випуску полібарвної серії з 11 марок різної вартості. Філателіст В. Анголенко виявив документи, які свідчать, що вже 17 січня 1918 року на засіданні Ради пластичних мистецтв розглядався проєкт марки Г. Нарбута. Згідно з архівними джерелами, до конкурсу також були запрошені художники М. Козік, В. Кричевський, Л. Обозненко, А. Середа та В. Ковальський. У березні 1918 року Рада пластичних мистецтв остаточно схвалила малюнки Г. Нарбута для марок вартістю 30, 40 і 50 шагів, а 27 березня – проєкти А. Середи для марок номіналом 10 і 20 шагів. Через складні економічні обставини виробництво металевих монет викликало труднощі. Було впроваджено альтернативне платіжне рішення – паперові грошові-знаки, які отримали офіційну назву «розмінні марки», в побуті їх називали «марки-гроші». Використання цих грошових знаків для поштових відправлень заборонялося. Однак після запровадження поштових «шагівок» траплялися випадки, коли через неухважність працівників пошти або в філателістичних цілях «марки-гроші» все ж використовувалися як поштові (В. Чередніченко, 2015).

Технологічний процес виготовлення передбачав друк на великоформатних аркушах, кожен з яких містив 400 одиниць, організованих у чотири сектори по 100 знаків (у конфігурації 10x10). На той період марки друкувалися пласким друком у одній з найскладніших друкованих технік – літографія. Літографія (з грецької: «літос» – камінь, «графо» – пишу) – поліграфічний спосіб друку, розроблений А. Зенефельдером у 1796–1798 роках, основою якого слугував спеціальний вапняковий камінь замість металевих друкарських форм. Технологія передбачала нанесення зображення жирною тушшю або спеціальним олівцем, після чого пробіли оброблялися розчином азотної кислоти та колоїдною речовиною, щоб не зафарбовувати їх при друці. Цей метод, який згодом був удосконалений і трансформувався в офсетний друк, широко використовувався для виготовлення плакатів та репродукцій художніх картин. В Україні літографія з'явилася спочатку в Одесі у 1820-х роках, згодом у львівській ставропігійській друкарні (1846) та Київському університеті Св. Володимира (1838). Значні літографічні майстерні були засновані Л. Буяльським у Києві (1852) та при друкарні Києво-Печерської лаври (1866) під керівництвом

Г. Шенгальда та І. Гаупта. Сировина для літографії – спеціальний камінь, видобувалася на Поділлі (Літературознавча енциклопедія, 2007). Техніка літографії, була економічно вигіднішою порівняно з офортом, дозволяла також забезпечити випуск марок значно більшим тиражем. Виробничий процес поштових мініатюр відбувався у двох поліграфічних центрах: друкарні В. Кульженка в Києві та поліграфічному підприємстві Ю. Фесенка в Одесі. Друкарні використовували папір різних сортів так у київській друкарні марки друкувалися на жовтуватому картоні, одеська друкарня використовувала картон сірувато-білого відтінку. Технологічні можливості друкарень мали обмежену кольорову палітру: світло-коричневий (10 шагів), коричневий (20 шагів), синій (30 шагів), зелений (40 шагів) та червоний (50 шагів). Було розроблено спеціальну систему контролю якості, що включала: перевірку чіткості відтворення найдрібніших елементів дизайну; контроль насиченості та рівномірності кольору; оцінку якості перфорації; перевірку міцності паперу та стійкості фарб. На звороті кожної шагівки чорним чорнилом був нанесений символ тризуба та супровідний напис, який засвідчував автентичність банкноти. Текст «Ходить нарівні з дзвінкою монетою» розташовувався під зображенням тризуба і знаходився всередині обрамлення: для номіналів 10, 20, 30 шагів – у подвійному контурі, а для 40, 50 шагів – в одинарному. Варіативність дизайну проявлялася по-різному: банкноти з подвійним контуром мали два різновиди за товщиною ліній рамки та написів, тоді як версії з одинарним контуром існували в трьох модифікаціях, що відрізнялися масштабом шрифту, габаритами національного символу та вертикальним розміром обрамлення. Тираж 12 000 000 шагів (60 000 крб. = 120 000 грн.) (Я. Мулик, 2024).

Поштові знаки номіналами 10 і 20 шагів були розроблені графіком Антіном Середою (рис. 1), який належав до мистецького кола Георгія Нарбута. Творча манера Середи, зазнала впливу нарбутівської школи в аспектах шрифтового оформлення та орнаментики, проте мала більш стриманий характер. Його роботам притаманні чіткість композиційної будови, симетричність, збалансоване співвідношення графічних елементів та виразний контраст чорно-білої гами (Шевченківська енциклопедія, 2015). Марки оформлені у вертикальному форматі, детально пророблені та насичені елементами. У верхній частині розміщено напис «УКРАЇНСЬКА НАРОДНА РЕСПУБЛІКА». Внизу вказано цифрове позначення номіналу в лівому та правому кутках, між якими зазначено назву грошової одиниці. Шагівка номі-

налу 10 (рис. 1) має симетричну композицію з центральним розташуванням державного символу – тризуба, який зображено на тлі стилізованого неба з хмарами та сонця промені якого спрямовані до землі, що надають композиції динамічності. Припускаємо що використання образу сонця з променями інтерпретується як символ світла, відродження молодого держави. Композиція обрамлена декоративним орнаментом, що поєднує геометричні та рослинні мотиви. Квіти вірогідно натхнені мотивами «дерево життя», традиційним символом українського народного мистецтва, що зустрічається у візерунках вишитих рушників, декоративних писанок, ткацьких виробів та хатніх розписів. Такий висновок можна зробити з того що Середа досліджував українське образотворче мистецтво, пізніше викладав книжкову графіку та шрифт в кількох університетах. Його наукові та художні напрацювання перебувають на зберіганні в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (ф. 70 1115 од.). Тризуб, як ключовий знак-символ, репрезентує державну владу та суверенітет. Загальна композиція, з використанням сонця та променів, звучить як символічне відображення історичного моменту, початку нового етапу розвитку після тривалого періоду відсутності власної державності. Марка номіналу 20 шагів (рис. 1) має схожу стилістику. Композиція по кутах обрамлена декоративним рослинним орнаментом, головним зображенням є селянин-хлібороб з косою у національному вбранні поруч з гербом-тризубом, в зв'язку з чим марка отримала назву «Косар». Композиція виглядає більш об'ємною ніж 10 шагів за рахунок тіней на номіналі та зображенні косаря. Стилiстично роботи Антона Середи поєднують елементи модерну та українського народного декоративного мистецтва, що відображає загальні тенденції українського мистецтва початку XX століття.

Поштові марки номіналом 30, 40 і 50 шагів створив Георгій Нарбут (Рис. 1), видатний український графік, один із засновників Української академії мистецтв. Вивчаючи творчість Нарбути, мистецтвознавець Володимир Січинський у французькому журналі «Ль'амур де ль'ар» (1929) відзначав високу мистецьку цінність цих марок, зазначаючи, що «державні знаки, створені Нарбутом, мають непересічне культурне значення та демонструють зрілість українського мистецтва того періоду» (Січинський, 1929).

На поштовій марці номіналом 30 шагів зображена молода дівчина у вінку, алегорія Молодого України. Композиція вертикальна побудована на основі восьмикутника з сітчастим тлом у синьому

кольорі, має чіткі виражені лінії. Синій традиційно асоціюється з духовністю. У верхніх кутах шагівки вказаний номінал 30 між ними напис «ШАГІВ». Автор використовує принцип повторення тризуба та рослинного орнаменту. У нижній частині марки розміщено напис у два рядки «УКРАЇНСЬКА НАРОДНЯ РЕСПУБЛІКА» використовуючи два варіанти накреслення жирне (bold) та курсивне (italic) різного кегеля. Шрифт підпорядкований загальному декоративному рішенню. Нарбут майстерно балансує між декоративністю та функціональністю шрифту, створюючи гармонійне поєднання зображення та тексту. У профільному зображенні дівчини в національному вінку прослідковуються паралелі з першою у світі поштовою маркою – британським «чорним пенні». Дослідник В. Фурман підкреслює, що художник не просто запозичив композиційне рішення британського «чорного пенні», але творчо переосмислив його, надавши глибокого національного змісту: замість імператорської корони на голові монарха він зобразив традиційний український вінок, створивши тим самим не просто поштовий знак, а символічний образ молодого української державності з виразним національним характером. Символічним продовженням цієї традиції стало використання нарбутівського малюнка для створення першої стандартної серії марок незалежної України 1992 року, що містила 6 номіналів у карбованцях (Oriekhova, 2019).

Марка номіналом 40 шагів виконана у зеленому кольорі вертикальної побудови з об'ємним тризубом, вписаним у коло, обрамлене картушем з рослинним орнаментом. У верхній частині марки розміщено напис у два рядки «УКРАЇНСЬКА НАРОДНЯ РЕСПУБЛІКА». Номінал 40 розміщений у нижньому лівому куті, поруч напис «ШАГІВ» та два схрещені поштові ріжки.

Нарбут був справжнім маестро у геральдичному мистецтві, що відобразилось на марках, кожна з яких має картуш та центральний елемент композиції. Особливо це прослідковується на шагівці номіналом 50, де центральним елементом є сам номінал 50, а напис «ШАГІВ» обрамлений у квітковий орнамент з двома схрещеними поштовими ріжками у верхній частині, в червоному кольорі. Напис у два рядки «УКРАЇНСЬКА НАРОДНЯ РЕСПУБЛІКА» розміщено в нижній частині.

Висновки. Проведений аналіз художньо-стилістичних особливостей перших українських поштових марок періоду УНР демонструє, що «шагівки» становлять унікальний зразок українського графічного мистецтва. В оформленні та



Рис. 1. Розмінні марки шаги. 10, 20 (А. Середя) 30,40,50 (Г. Нарбут)

Джерело: фото з The National Museum of American History

художньо-образному рішенні простежується органічний синтез модерну з елементами народного декоративного мистецтва. Стилістичний аналіз шагівок виявив композиційну лаконічну довершеність, попри насиченість художніми елементами, та гармонійне поєднання шрифтової частини із головним зображенням. Мистецьке трактування національної символіки й орнаментики в дизайні марок стало підґрунтям візуальної репрезентації УНР на міжнародній арені. Образний ряд: дівчина у вінку, державний тризуб, селянин-хлібороб, формували цілісну систему художніх кодів, що створили базу для подальшого розвитку ідентичного українського графічного дизайну.

Технологічні особливості літографського друку вплинули на художні рішення митців. Варто зауважити, що обмежена кольорова палітра спонукала Г. Нарбута і А. Середу до пошуку виразних стилістичних прийомів. На нашу думку, саме це

зумовило особливу лаконічність і водночас експресивність графічної мови розглянутих марок.

Наукова новизна нашого дослідження полягає у здійсненні системного мистецтвознавчого аналізу художньо-стилістичних особливостей та символічного наповнення марок із застосуванням для аналізу комплексу формально-стилістичного, іконографічного та семіотичного методів. Такий підхід дав змогу розкрити механізми творення візуальної ідентичності молодій українській державі через малі графічні форми.

Таким чином, перші українські поштові марки мали не лише функціональне навантаження, але й являлись важливим етапом у формуванні національної графічної візуальної мови. Марки відігравали ключову комунікативну роль як носії державної символіки та національної ідентичності, а також заклали основи українського поштового дизайну ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берlach О. П., Лелик Я. Р. Поштова марка і листівка – світовий тренд репродуктивних творів живопису та графічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 60, том 1. С. 35–40.
2. Бехтір В. Каталог поштових марок України. Київ: Українське державне підприємство поштового зв'язку «Укрпошта», 1997.
3. Білокінь С. Георгій Нарбут і українська поштова марка. Пошта і філателія України. 1996. Вип. № 1. 19.
4. Бишкевич Р. Начерк історії української філателії. Класичний період. Львів. Спеціальний випуск часопису «Галфілвісник». 2004.
5. Бокарева Ю.С. Огляд художньо-образних якостей поштових марок України. Вісник ХДАДМ. Харків. 2007. № 11. С. 3–6.
6. Дворник В. Від задуму – до його художнього втілення. Пошта і філателія України. К., 1995. № 3. С. 4.
7. Івахненко О. Перші марки незалежної України / О. Івахненко // Пошта і філателія України. – К., 1995. – № 1. – С. 10–11.
8. Кулікова А.Ю., Андрейканіч А.І «Українська поштова марка 1918–1983 рр.». Альбом.-Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2019. – 96 с.; іл.
9. Потальняк О. Філателістичні матеріали як історичне джерело: інформаційний потенціал, класифікаційні ознаки та критерії систематизації. Колективна монографія. Вінниця: ТОВ «Твори», 2018. С. 82.
10. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. – Т.5: Пе-С / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол. : М.Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. – К., 2015. 1040 с. : [904] іл. – кольор. вклейка.
11. Каталог поштових марок України (1918 – 2023) [Текст] / Ярослав Мулик [ред. і уклад.]. – Вид. 6-те, перероб., допов. – Дрогобич : Коло, 2024. – 349, [3] с. : іл. – 600 прим.
12. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
13. Harford T. 50 Things That Made the Modern Economy. The Penny Post revolutionary who transformed how we send letters. NEWS BBC. 14 August 2019
14. Oriekhova S. Ukrainian postage at the time of the Liberation Struggles in 1918–1920: historical narrative of national stamp publishing. SKHID No. 6 (164) November-December 2019

15. Sholohon, L. Philately as a special historical discipline (on the examples production and use of stamps during the ukrainian revolution of 1917–1921). *Grail of Science*, 2022, (14–15), 621–626.
16. Bulat J. *Illustrated Postage Stamp History of Western Ukrainian Republic 1918–1919*. Yonkers: Philatelic Publications, 1973.

REFERENCES

1. Berlach O. P., Lelyk Ya. R. (2023) Poshtova marka i lystivka – svitovyi trend reproduktyvnykh tvoriv zhyvopysu ta hrafichnoho mystetstva. [Postage stamp and postcard – a global trend of reproductive works of painting and graphic art] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanities*, 60(1), 35–40. [in Ukrainian].
2. Bekhtir V. (1997) *Kataloh poshtovykh marok Ukrainy*. [Catalogue of postage stamps of Ukraine] Kyiv: Ukrainske derzhavne pidpriemstvo poshtovoho zviazku «Ukrposhta». [in Ukrainian].
3. Bilokin S. (1996) Heorhii Narbut i ukrainska poshtova marka. [Georgiy Narbut and Ukrainian postage stamp] *Poshta i filateliia Ukrainy – Post and philately of Ukraine*, 1, 19. [in Ukrainian].
4. Byshkevych R. (2004) *Nacherk istorii ukrainskoi filatelii. Klasychnyi period*. [Outline of the history of Ukrainian philately. Classical period] Lviv: Spetsialnyi vypusk chasopysu «Halfilvisnyk». [in Ukrainian].
5. Bokarieva Yu. S. (2007) *Ohliad khudozhno-obraznykh yakosti poshtovykh marok Ukrainy*. [Review of artistic and figurative qualities of Ukrainian postage stamps] *Visnyk KhDADM – Bulletin of KhDADM*, 11, 3–6. [in Ukrainian].
6. Dvornyk V. (1995) *Vid zadumu – do yoho khudozhnoho vtilennia*. [From concept to its artistic implementation] *Poshta i filateliia Ukrainy – Post and philately of Ukraine*, 3, 4. [in Ukrainian].
7. Ivakhnenko O. (1995) *Pershi marky nezalezhnoi Ukrainy*. [First stamps of independent Ukraine] *Poshta i filateliia Ukrainy – Post and philately of Ukraine*, 1, 10–11. [in Ukrainian].
8. Kulikova A. Yu., Andreikanich A. I. (2019) *Ukrainska poshtova marka 1918–1983 rr.* [Ukrainian postage stamp 1918–1983] Album. Kosiv: Vydavnychiy dim «Dovbush». [in Ukrainian].
9. Potalchak O. (2018) *Filatelistychni materialy yak istorychne dzherelo: informatsiinyi potentsial, klasyfikatsiini oznaky ta kryterii systematyzatsii*. [Philatelic materials as a historical source: information potential, classification features and systematization criteria] *Kolektyvna monohrafiia – Collective monograph*. Vinnytsia: TOV «Tvory», 82. [in Ukrainian].
10. *Shevchenkivska entsyklopediia: v 6 t. – T.5: Pe-S.* [Shevchenko Encyclopedia: in 6 volumes – Vol. 5: Pe-S] (2015) NAN Ukrainy, In-t l-ry im. T. H. Shevchenka; redkol.: M.H. Zhulynskyi (hol.) [ta in.]. Kyiv. [in Ukrainian].
11. Mulyk Ya. (Ed.). (2024) *Kataloh poshtovykh marok Ukrainy (1918–2023)*. [Catalogue of postage stamps of Ukraine (1918–2023)] 6th ed., revised and supplemented. Drohobych: Kolo. [in Ukrainian].
12. Kovaliv Yu. I. (2007) *Literaturoznachna entsyklopediia: U dvokh tomakh. T.1.* [Literary Encyclopedia: In two volumes. Vol. 1] Kyiv: VTs «Akademii». [in Ukrainian].
13. Harford T. (2019) 50 Things That Made the Modern Economy. The Penny Post revolutionary who transformed how we send letters. *NEWS BBC*. 14 August 2019.
14. Oriekhova S. (2019) *Ukrainian postage at the time of the Liberation Struggles in 1918–1920: historical narrative of national stamp publishing*. *SKHID*, 6(164).
15. Sholohon L. (2022) Philately as a special historical discipline (on the examples production and use of stamps during the ukrainian revolution of 1917–1921). *Grail of Science*, (14–15), 621–626.
16. Bulat J. (1973) *Illustrated Postage Stamp History of Western Ukrainian Republic 1918–1919*. Yonkers: Philatelic Publications.

УДК 37.013.73

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-8>

Артем ПОЗНЯК,

orcid.org/0009-0009-3510-8402

*доктор філософії в галузі культурології,
викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) licum@ukr.net*

Олександр МАТУЗКО,

orcid.org/0000-0002-5972-8560

*старший викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) ma-16@i.ua*

РЕЦЕПЦІЯ АЗІАТСЬКОГО ТЕАТРУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття присвячена дослідженню особливостей рецепції азійського театру провідними представниками європейського сценічного мистецтва в історичній ретроспективі. Констатовано, що вплив азійського театру на європейське сценічне мистецтво, що розпочався наприкінці XIX ст. і триває донині позначився на багатьох аспектах теорії та практики акторської підготовки і режисерської практики. Наголошено на тому, що можливості інтегрування різноманітних аспектів японського, китайського, індійського, балійського та ін. театрів століття тому на сучасному етапі, завдяки тенденції міжкультурної взаємодії та розвитку інформаційно-комунікаційних технологій набувають нових форм, репрезентуючи рецепцію азійського театру західними митцями цифрового суспільства. Виявлено перспективні напрями використання елементів традиційних азійських театральних практик на сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва як в театральній педагогіці (процесі акторської підготовки), так і в режисерській практиці. З'ясовано, що методи підготовки актора, розроблені на основі традиційних азійських театральних практик відповідно до розуміння та осмислення провідними представниками театральної педагогіки специфіки акторської майстерності, спрямовані на посилення концентрації, усвідомлення себе самого, акумулювання та грамотного розподілу енергії, присутності актора на сцені як у фізичному, так і у ментальному плані. Дослідження виявило, що у контексті режисерської діяльності мова йде в першу чергу про відтворення естетики азійського театру, джерелами якої є філософські ідеї, унікальний естетичний підхід до мистецтва, що характеризується цілісним синкретичним процесом, підкреслює радість, гармонію та динамічну взаємодію. Синтезуючи ідеї, включаючи форму та вираження, емоції і символізм, ідея та тематика вистави отримують художнє символічне та метафоричне виявлення.

Ключові слова: азійський театр, європейське сценічне мистецтво, рецепція, режисерська практика, східна естетика, підготовка актора.

Artem POZNYAK,

orcid.org/0009-0009-3510-8402

*Doctor of Philosophy in Cultural Studies,
Lecturer at the Department of Directing and Actor's Skill
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) licum@ukr.net*

Oleksandr MATUZKO,

orcid.org/0000-0002-5972-8560

*Senior Lecturer at the Department of Directing and Actor's Skill
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) ma-16@i.ua*

RECEPTION OF ASIAN THEATRE IN EUROPEAN STAGE ART

The article is devoted to the study of the peculiarities of the reception of Asian theatre by leading representatives of European stage art in a historical retrospective. It is stated that the influence of Asian theater on European stage art, which began at the end of the 19th century and continues to this day, has affected many aspects of the theory and practice

of actor training and directorial practice. It is emphasized that the possibilities of integrating various aspects of Japanese, Chinese, Hindu, Balinese, etc. theaters of a century ago at the present stage, thanks to the trend of intercultural interaction and the development of information and communication technologies, are taking on new forms, representing the reception of Asian theater by Western artists of the digital society. Promising directions for using elements of traditional Asian theater practices at the present stage of development of stage art are identified, both in theater pedagogy (the process of actor training) and in directorial practice. It was found that the methods of training an actor, developed on the basis of traditional Asian theatrical practices in accordance with the understanding and comprehension by leading representatives of theatrical pedagogy of the specifics of acting, are aimed at enhancing concentration, self-awareness, accumulation and competent distribution of energy, and the actor's presence on stage both physically and mentally. The study revealed that in the context of directing, it is primarily about recreating the aesthetics of Asian theater, the sources of which are philosophical ideas, a unique aesthetic approach to art, characterized by a holistic syncretic process, emphasizing joy, harmony, and dynamic interaction. By synthesizing ideas, including form and expression, emotions, and symbolism, the idea and theme of the performance receive artistic symbolic and metaphorical expression.

Key words: Asian theater, European stage art, reception, directing practice, Eastern aesthetics, actor training.

Постановка проблеми. На сучасному етапі однією з провідних тенденцій театрального мистецтва є мультикультуралізм, в рамках якого активно відбуваються запозичення та переосмислення елементів традиційних театрів різних народів, що, з одного боку, дозволяє розширити межі усвідомлення розмаїття сценічного мистецтва, варіативність його художньо-естетичних принципів, а з іншого – збагатити режисерський, акторський та сценографічний інструментарій інокультурними техніками. У цьому контексті актуалізується дослідження проблематики сприйняття та адаптації різноманітних елементів азійського театру в європейському сценічному мистецтві.

Аналіз досліджень. До питання використання східних практик в сценічному мистецтві зверталися такі вітчизняні дослідники як В. Штефюк (2021) – авторкою розглянуто проблематику адаптації східних театральних, фізичних та духовних практик Є. Готовським та Е. Барбою в процесі розробки методик підготовки актора; розгляду однієї з найбільш популярних на Заході методик акторського тренінгу, розробленого японським режисером Тадаші Сузукі присвячено публікацію О. Хлистун (2017); окремі аспекти висвітлено в статтях українських науковців Н. Донченко та А. Єрмуханової (2022), Д. Будяченко (2022), Б. Куліш (2021) присвячених висвітленню творчої діяльності провідних європейських режисерів П. Брука, Ж. Копо, А. Арто та ін. Проте цілісного дослідження означеного питання проведено не було.

Мета статті – виявити особливості рецепції азійського театру провідними представниками європейського сценічного мистецтва в історичній ретроспективі і окреслити перспективні напрями використання елементів традиційних азійських театральних практик на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Рецепція є одним із важливих явищ сценічного мистецтва, що великою мірою формує та визначає напрям його розвитку. Традиційно поняття рецепція роз-

глядається як епізодичне, свідоме запозичення ідей, матеріалів та мотивів, що стають взірцем, з метою використання їх для власних художньо-естетичних, етичних та інших інтересів. У контексті теми дослідження все ж вбачається більш доцільним звернутися до такого трактування рецепції як актуальне звернення до визнаного класичного спадку з метою художнього опанування, сприйняття.

Творчість «батьків-засновників сучасного західного театру» кінця XIX – початку XX ст., на думку дослідників, перебувала під впливом азійських практик. Мін Тіан стверджує, що, «дивлячись у зміщене та викривлене дзеркало азійського театру» (Tian, 2019: 45), батьки-засновники сучасного західного театру бачили у своїй уяві «примарного» Іншого не що інше, як (само)рефлексію або, точніше, (само)проекцію та розміщення своїх конкуруючих ідей та теорій, упереджених для побудови та майбутнього розвитку сучасного західного театру.

Варто зазначити, що перші записи про Схід дослідники відносять до XIV ст. – трактат венеціанського мореплавця і купця Марко Поло, який відвідав Китай під час правління династії Юань (1206–1368 рр.) або Монгольської династії є одним із перших «східних» текстів, за допомогою яких на заході могли скласти перші враження про Китай. У 1735 р. священник-єзуїт Дж. Б. Дю Гальде включив до свого «Географічного, історичного, хронологічного, політичного та фізичного опису китайської імперії та китайської Тартарії» переклад китайської п'єси, зроблений його колегою, отцем Жозефом Анрі Премаром, китайської п'єси епохи Юань, яка також стала періодом особливого процвітання для мистецтва та культури. П'єса під назвою «Сирота Чжао» розповідає історію про єдиного спадкоємця дому Чжао, який залишився, і який помститься за свою родину, вбивши генерала, відповідального за розправу над усім своїм кланом. Ця історія захопила європейських мисли-

телів і письменників, від Вольтера до А. Мерфі. В багатьох країнах Європи в цей час зростала популярність творів з Китаю, а мода на шинуазрі була в розпалі у Франції, де багато відомих художників збирали китайські артефакти, намагаючись писати в китайському стилі поезії та навіть драматургії в китайському стилі. Дипломати повернулися з Китаю і писали романи, вірші та драми, натхненні китайською культурою, і їхня підвищена обізнаність і знання культури надали цим текстам ауру «автентичності», якої бракувало попередній літературі про Китай. Азійські театральні трупі були привезені до Європи для виступів на Великих європейських виставках кінця дев'ятнадцятого та початку XX ст., що прискорило інтерес європейських практиків, які вважали, що західний театр зайшов у глухий кут із натуралістичним театром. Вони бачили в цих іноземних театральних стилях примітивне, чистіше естетичне вираження, що нагадувало давньоєвропейські театри, наближені до ритуальних вистав (Lee, 2012).

Японський театр, від ранніх ритуальних жанрів до постмодерністського перформансу, привертає увагу європейських режисерів з кінця XIX ст. Значною мірою підґрунтям для цього стало налагодження торгівлі між Японією та Заходом, що зумовило різке зростання інтересу до японського мистецтва і формування явища «японізму». Е. Фішер-Ліхте зазначає, що європейський авангард прийняв японські театральні прийоми у відповідь на «текстову культуру» театру XIX ст.: «уроки японського театру були використані Рейнхардтом, Арто та Брехтом головним чином для того, щоб експериментувати з «новими способами використання тіла актора» (Fischer-Lichte, 2001: 36), створюючи чистіші, більш театральні форми видовища та відчуття або переосмислюючи стосунки між акторами.

Особливості теоретико-практичних підходів до використання різноманітних аспектів азіатського театру провідними діячами сценічного мистецтва XX ст. – А. Аппія, Г. Крег, Ж. Копо, Ш. Дюллена, А. Арто, Б. Брехта та ін. полягають у їхніх транснаціональних та міжкультурних стосунках із азіатськими театральними традиціями, а також специфіці інтерпретації та присвоєння азіатських традицій у їхній реакційній боротьбі проти домінування комерції та натуралізму. Звернення до театру іноземних культур надало можливість знайти «те, що збагатило їхню творчість і вивело її з обмежень європейського психологічного реалізму» (Martin, 2004: 43).

А. Аппія та Г. Крег, які сформували основи сучасного європейського театру, мали багато спіль-

ного в своїх ідеях щодо театрального мистецтва, зокрема гострий інтерес до японського театру. Не знаючи нічого про японську виставу, А. Аппія мав стимулюючий досвід справжнього, але зрештою відкинув його. Здобувши знання практично про всі аспекти азіатського театру, Г. Крег, однак, мав жажливий досвід реального й відкинув його з самого початку: «свідомо неприхильно ставлячись до реальності, Г. Крег міг лише насолоджуватися у своїй уяві традицією азіатського театру, яку для нього було непізнано та небезпечно пізнати та засвоїти» (Tian, 2019: 102). На думку С.-К. Лі, концепція театру Едварда Гордона Крейга була стимульована не лише європейським минулим, а й Далеким Сходом, особливо японським театром. Цей вплив можна стверджувати, зокрема, через його спроби розробити естетику, в якій усі мистецтва поєднувалися на сцені, щоб створити «тотальний» театр, а також у його наголосі на танці та кольоровій символіці (Lee, 2000: 215).

Ж. Копо, французький режисер, продюсер і актор, який провів свою ранню кар'єру, намагаючись протистояти реалізму в театрі усвідомлював потенціал східних театральних стилів для вдосконалення власної практики. Вивчаючи японський театр Но, Ж. Копо розвинув ідею нейтральної маски. Цю ідею повністю реалізував Ж. Лекок, який представляє нейтральну маску як маску спокою, без минулого чи майбутнього, вона існує лише в сьогоденні. Варто зазначити, що нейтральна маска зараз використовується в підготовці акторів у всьому світі, щоб практикувати ідею присутності в просторі вистави. Дихання зосереджується на тілі, створюючи енергію, яка дозволяє виконавцю контролювати свої почуття та дозволяє тілу бути готовим реагувати на нову ситуацію чи персонажа (Martin, 2004: 47).

Вплив, який азіатські театральні стилі мали на західний театр з кінця XIX ст., на думку дослідників, мав значний просвітницький характер, а Дж. Мартін стверджує, що вплив «настільки значний... що без нього не відбулося б розвитку режисерського театру XX–XXI ст.» (Martin, 2004: 102). Багато великих теоретиків драми 19-го та 20-го століть використовували традиції та прийоми традиційних театральних форм Японії, Індії, Китаю, Малайзії та інших країн як спосіб розвитку акторської майстерності та навчання акторів. Ці нові системи стали способом відокремлення від традиційного західного погляду на реалізм і натуралізм і дозволяють створити простір вистави, присвячений розробці нових способів структурування театру, щоб ми могли відображати й оцінювати аспекти людського буття через мистецтво.

Традиційні азіатські стилі виконання часто сприймаються як дуже жорсткі, актори мають мало місця для руху в рамках своєї майстерності. Але уважне вивчення традиційного азіатського театру покаже, що хоча актори завжди повинні відповідати параметрам своєї підготовки, вони повинні використовувати імпрровізацію в кожній виставі, як відповідь на тип аудиторії та навіть на атмосферу і настрій вистави. Традиційна західна підготовка виконавства часто вважала голос і тіло окремими одиницями, і актор опановував те чи інше. Актори в театрі потрапляли б у сферу голосу, тоді як виконавці, такі як танцюристи та міми, вдосконалювали б тіло. Навчання в азіатських театральних стилях відкидає поняття окремого тіла та голосу. Вся істота працює разом, щоб створити повноцінний характер. Поняття фізичного тіла, яке працює з голосом для створення символіки та значення, використовувалося багатьма європейськими акторами та режисерами, зокрема Б. Брехтом та Є. Гротовським, і сприяло поширенню популярного жанру фізичного театру, до якого звертаються провідні сучасні режисери.

Водночас дослідники наголошують на тому, що у випадку західних практиків, дуже небагато виявили інтерес до ширшої культури, що оточує китайський театр. Так, наприклад, Б. Брехт, на його думку, був задоволений запозиченням концептуальних і стилістичних елементів для покращення власного дослідження значення та створення театру на Заході, брав до уваги ідеї та прийоми, але перекладав їх на власні терміни (Lee, 2012). Проте історія адаптації азіатських театральних форм не завжди була виключно тріумфом змісту над формою. Один із найвідоміших театральних практиків ХХ – початку ХХІ ст., відомий розробкою напрямку «театральної антропології», Е. Барба, італійський режисер і теоретик, який провів більшу частину своєї професійної кар'єри в Норвегії, спробував вивчити світові техніки виконання, щоб досягти підвищеної та вдосконаленої форми вистави. Е. Барба пропагував те, що він назвав «євразійським театром», театром, у якому «зустріч Сходу та Заходу, зваблення, наслідування та обмін були взаємними» і який мав призвести до єдиного «профілю», де «кордони між «європейським театром» та «азіатським театром» не існують» (Barba, Savarese, 1991: 53). Його широка робота над акторськими стилями різних культур та епох наводить аргументи на користь «євразійського» театру та схожості між театральними формами з усього світу. Він вірив у «передвиразність», присутню в усіх формах театру. Можна сказати, що цей термін, який Барба повністю описав у своїй роботі,

відображає настрій кожного без винятку актора на порозі виконання ролі. У своїй історії театального обміну між Сходом і Заходом Е. Барба пояснює, як колись такі форми, як *Commedia dell'arte*, мали подібні техніки, але тепер їх можна було знайти лише в азіатських театральних формах. Таким чином він обґрунтував необхідність звернення до останнього, щоб сприяти переоцінці європейського театального минулого. Е. Барба стверджував, що зараз євразійський театр нарешті стає реальністю в плані міжкультурного обміну, пройшовши стадію «непорозуміння», породжених взаємодією між східним і західним театрами з ХVIII ст. до середини ХХ ст., яку він вважав у деяких випадках плідною. Євразійський театр міг би збагатити досвід і роботи обох типів митців по обидва боки європейсько-азіатського вододілу. У 1966 р. він заснував Міжнародну школу театральної антропології, де систематично досліджував азіатські техніки, теорії та практики. Вивчення Е. Барби міжнародного театру дозволило йому розпізнати два елементи, які захоплювали глядачів по всій Азії протягом століть. По-перше, це використання тіла виконавця, щоб відійти від типових рухів повсякденного життя, і те, як тіло виконавця здатне розподілити канали використання енергії як у розумі, так і в тілі. Навчання акторів на Сході – це спосіб вивести актора з поведінки повсякденного життя на поведінку у виконанні, і ця поведінка піддається присутності на сцені. Е. Барба є прихильником переваг вивчення елементів азійської практики для збагачення ідей і ефективності на Заході.

Важливим аспектом питання рецепції азіатського театру є міжкультурні театральні постановки, або інсценізація літературного твору з одного культурного середовища в інше, – це процес, що зазвичай передбачає зміну культурних кодів першоджерела. Наприклад, вистава «Махабарата» П. Брука, постановку якої режисер здійснив у 1985 р. – одна з найвідоміших новаторських спроб майстра, що стала знаковою в контексті пошуку синтетичного театру. Основою постановки став індуїстський міф про Крішну, в якому розкрито проблематику співвідношення індивідуальної долі людини та законів Карми, що поширюються далеко за межі буденного розуміння моралі (The Mahabharata, 1987: 14).

На думку окремих дослідників, звернення до практик азіатського театру європейськими режисерами зумовлено пошуком нових джерел засобами «імпорту омолоджувальної речовини» (Bharucha, 1996: 199), а Дж. Петерс наголошує, що «нібито міжкультурні перформанси, які є її спадкоємцями – від галюцинаторної етнографії Арто, через

«ритуальний» театр, як у Жені, через дослідження антропологів, таких як Віктор Тернер, і теоретиків і практиків театру, таких як Річард Шехнер і Еудженіо Барба, через експерименти з виставами з 1960-х рр., наприклад, Гротовський, Лі Брейер чи Брук – це частина моделі західного імперіалістичного привласнення» (Peters, 1995: 112).

Отже, вплив азійського театру на західне сценічне мистецтво, що активізувався наприкінці XIX – на початку XX ст. за сприяння провідних діячів європейського режисерського театру, здійснив на різноманітні аспекти, від розширення теоретичних підходів театральної режисури та розробки нових методів акторської підготовки, до створення специфічної східної естетики в постановках, особливості якої вирізняються відповідно до авторської режисерських рецепції японських, китайських, індійських, балійських театральних традицій.

Аналізуючи сучасний теоретико-практичний дискурс сценічного мистецтва, можна констатувати, що різноманітні елементи азійського театру продовжують відігравати важливу роль в його розвитку. Зокрема одним з аспектів є поступове зміщення акцентів з репрезентативності на презентаційність. Якщо раніше фундаментальні відмінності між азійськими та західними драматичними виставами полягали у специфічній комунікації між актором і глядачем, наразі помітною тенденцією є спроба європейських театральних компаній інтегрувати та розвивати нову взаємодію в межах єдиного театального простору. Репрезентативний театр, в якому актори поводять себе так, ніби глядач відсутній, з метою «уявляти»

реальність більш точно, поступається презентаційному, в якому актори визнають глядача і не прикидаються, що уявляють «реальність».

Висновки. Вплив азійського театру на європейське сценічне мистецтво, що розпочався наприкінці XIX ст. і триває донині позначився на багатьох аспектах теорії та практики акторської підготовки і режисерської практики. Можливості інтегрування різноманітних аспектів японського, китайського, індійського, балійського та ін. театрів століття тому на сучасному етапі, завдяки тенденції міжкультурної взаємодії та розвитку інформаційно-комунікаційних технологій набувають нових форм, репрезентуючи рецепцію азійського театру західними митцями цифрового суспільства. Методи підготовки актора, розроблені на основі традиційних азійських театральних практик відповідно до розуміння та осмислення провідними представниками театральної педагогіки специфіки акторської майстерності, спрямовані на посилення концентрації, усвідомлення себе самого, акумулювання та грамотного розподілу енергії, присутності актора на сцені як у фізичному, так і у ментальному плані. У контексті режисерської діяльності мова йде в першу чергу про відтворення естетики азійського театру, джерелами якої є філософські ідеї, унікальний естетичний підхід до мистецтва, що характеризується цілісним синкретичним процесом, підкреслює радість, гармонію та динамічну взаємодію. Синтезуючи ідеї, включаючи форму та вираження, емоції і символізм, ідея та тематика вистави отримують художнє символічне та метафоричне виявлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будяченко Д. С. Формування режисерської індивідуальності та становлення художньо-естетичних принципів Жака Копо. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 10–14.
2. Донченко Н. П., Єрмуханова А. А. Сценічний універсалізм режисерського театру Пітера Брука. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 2. С. 206–211.
3. Куліш Б. В., Доненко Н. П. Крютичний театр Антонена Арто: пошуки метафізичних перетворень. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 145–150.
4. Штефюк В. Д. Специфіка інтерпретації традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 3. С. 273–278.
5. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. Актуальні питання культурології. 2017. Вип. 17. С. 208–215.
6. Barba E., Savarese N. Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. Routledge, 1991. 232 p.
7. Bharucha R. Somebody's Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times. In: P. Pavis, ed. The Intercultural Performance Reader. London: Routledge, 1996. pp. 196–216.
8. Fischer-Lichte E. The Reception of Japanese theatre by the European Avant-Garde 1900–1930. Stanca Scholz-Cionca and Samuel L. Leiter, eds.: Japanese theatre and the International Stage. Leiden: Brill, 2001. pp. 27–43.
9. Lee S.-K. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre. Asian Theatre Journal. 2000. Vol. 17 (2). pp. 215–235.
10. Lee V. "In Search of the Orphan": Intercultural Theatre, Multi-Ethnic Casting, and the Representation of Chineseness on European and North American Stages. Transcultural Identity and Circulation of Imaginaries. 2012. Vol. 7. URL : <https://journals.openedition.org/transtexts/455?lang=en> (дата звернення : 17.04.2025).

11. Martin J. *The Intercultural Performance Handbook*. New York, USA: Routledge, 2004.
12. Peters J.S. *Intercultural Performance. Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Dram*, 1995. 264 p.
13. Tian M. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. Displaced Mirror*. Palgrave Macmillan, 2019. 324 p.
14. *The Mahabharata. A Play Based Upon the Indian Classic Epic* by Jean-Claude Carrière. Translated from the French by Peter Brook. Harper and Row Publishes, NY, 1987.

REFERENCES

1. Budiachenko, D. S. (2022). Formuvannia rezhyserskoi individualnosti ta stanovlennia khudozhno-etsteyianych pryntsyviv Zhaka Kopo [Formation of directorial individuality and the formation of artistic and theatrical principles of Jacques Copeau]. *Aktualni dyskursy mystetstva estrady: tradytsii ta yevropeiska intehtatsiia: materialy vseukrainskoi naukovo konferentsii naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv, doktorantiv, aspirantiv, zdobuvachiv, mahistrantiv ta studentiv*. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, pp. 10–14 [in Ukrainian].
2. Donchenko, N. P., Yermukanova, A. A. (2022). Stsenichniy universalizm rezhyserskoho teatru Pitera Bruka [Stage universalism of the director's theater of Peter Brook.]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2. pp. 206–211 [in Ukrainian].
3. Kulish, B. V., Donenko, N. P. (2021). Kriuotychnyi teatr Antonena Arto: poshuky metafizychnykh peretvoren [The Cryo-Theatre of Antonin Artaud: the search for metaphysical transformations]. *Stsenichne mystetstvo: dominuiuchi problemy khudozhno-tvorchykh protsesiv: materialy Vseukrainskoi naukovo konferentsii naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv, doktorantiv, aspirantiv ta mahistrantiv*. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM. pp. 145–150 [in Ukrainian].
4. Shtefiuk, V. D. (2021). Spetsyfika interpretatsii tradytsiinykh skhidnykh praktyk v yevropeiskykh aktorskykh treninhakh [Specifics of the interpretation of traditional Eastern practices in European acting training]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 3. pp. 273–278 [in Ukrainian].
5. Khlystun, O. S. (2017). Fenomen metodyky aktorskoho treninhu Tadashi Suzuki [The phenomenon of Tadashi Suzuki's acting training methodology]. *Aktualni pytannia kulturolohi*. 2017. Vyp. 17. pp. 208–215 [in Ukrainian].
6. Barba, E., Savarese, N. (1991). *Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Routledge
7. Bharucha, R. (1996). *Somebody's Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times*. In: P. Pavis, ed. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, pp. 196–216
8. Fischer-Lichte, E. (2001). *The Reception of Japanese theatre by the European Avant-Garde 1900–1930*. Stanca Scholzcionca and Samuel L. Leiter, eds.: *Japanese theatre and the International Stage*. Leiden: Brill. pp. 27–43
9. Lee, S.-K. (2000). *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. 17 (2). pp. 215–235
10. Lee, V. (2012). "In Search of the Orphan": Intercultural Theatre, Multi-Ethnic Casting, and the Representation of Chineseness on European and North American Stages. *Transcultural Identity and Circulation of Imaginaries*. 7. URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/455?lang=en>
11. Martin, J. (2004). *The Intercultural Performance Handbook*. New York, USA: Routledge
12. Peters, J. S. (1995). *Intercultural Performance. Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Dram*
13. Tian, M. (2019). *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. Displaced Mirror*. Palgrave Macmillan
14. *The Mahabharata*. (1987). *A Play Based Upon the Indian Classic Epic* by Jean-Claude Carrière. Translated from the French by Peter Brook. Harper and Row Publishes, NY

Юлія ПОПЕНЮК,

orcid.org/0000-0002-0219-0886

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) yuliya.popenyuk@pnu.edu.ua

ІКОНОГРАФІЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XV–XVIII СТОЛІТЬ: ТРАДИЦІЇ, НОВАЦІЇ ТА СИМВОЛІКА

Стаття присвячена аналізу іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII ст. Розглядаються особливості формування композиційних моделей, символічної мови та змістових акцентів цього біблійного сюжету у візантійській традиції та їхня подальша еволюція під впливом місцевих художніх шкіл, літургійної практики та західноєвропейських мистецьких тенденцій. Автор простежує трансформацію образного ладу від канонічних візантійських зразків до складних багатофігурних композицій «Різдва Христового з історією дитинства» та виявляє формування самобутньої національної інтерпретації різдвяної тематики. Визначено основні іконографічні типи – священно-історичне «Різдво Христове», в якому використовувалася канонічна схема, сформована в X–XI ст. у візантійському мистецтві та «Поклоніння волхвів». Особлива увага приділена появі «акафістних» ікон, що поєднують сцени з життя Богородиці, а також семіотичному аналізу жестів і композиційній організації простору. Аналізуючи пам'ятки українського іконопису, автор виокремлює ознаки локальної стилістики, що виявляється у варіативності деталей, акцентах на емоційній експресії, а також у поєднанні сакрального та побутового начал. Розкрито символіку земного і небесного топосів, значення архітектурних і природних елементів у художньому наповненні ікон. Автор акцентує на поступовому переході від середньовічної символічної перспективи до прагнення реалістичності в іконописі XVIII ст., з одночасним збереженням богословської глибини змісту. Аналізуються зміни у відтворенні персонажів, зокрема Богородиці, Ісуса, Йосипа і профанних персонажів, а також особливості ракурсу та масштабу зображень. Вказується на те, що різдвяна тематика в Україні вийшла за межі релігійного мистецтва і стала важливою складовою народної культури. Стаття демонструє, як упродовж кількох століть ікона Різдва Христового на українських землях стала не лише виразником християнської доктрини, а й засобом культурної ідентифікації, у якому відображено духовний досвід народу та взаємодію Сходу і Заходу. Стаття підкреслює, що українські майстри, інтегруючи запозичені елементи з глибоким релігійним і народним світовідчуттям, створили унікальні художні шедеври, гідні найкращих світових традицій.

Ключові слова: Різдво Христове, український іконопис, XV–XVIII ст., іконографія, акафістна ікона, символіка, сакральні образи, профанні персонажі.

Yuliya POPENYUK,

orcid.org/0000-0002-0219-0886

PhD in Art Studies,

Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts and Restoration

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) yuliya.popenyuk@pnu.edu.ua

ICONOGRAPHY OF THE NATIVITY OF CHRIST IN UKRAINIAN PAINTING OF THE 15th–18th CENTURIES: TRADITIONS, INNOVATIONS, AND SYMBOLISM

The article is devoted to the analysis of the iconography of the Nativity of Christ in Ukrainian iconography of the XV–XVIII centuries. The article examines the peculiarities of the formation of compositional models, symbolic language, and semantic accents of this biblical story in the Byzantine tradition and their further evolution under the influence of local art schools, liturgical practice, and Western European artistic trends. The author traces the transformation of the figurative system from canonical Byzantine models to complex multi-figure compositions of the Nativity with the Story of Childhood and reveals the formation of an original national interpretation of the Christmas theme. The author identifies the main iconographic types – the sacred-historical “Nativity of Christ”, which used the canonical scheme formed in the tenth – eleventh centuries in Byzantine art, and the “Adoration of the Magi”. Particular attention is paid to the emergence of “akathist” icons that combine scenes from the life of the Virgin Mary, as well as the semiotic analysis of gestures and the compositional organization of space. Analyzing the monuments of Ukrainian iconography, the author identifies signs of local stylistics, which is manifested in the variability of details, emphasis on emotional expression, as well as in the combination of sacred and everyday principles. The author reveals the symbolism of the earthly and heavenly topos, the importance

of architectural and natural elements in the artistic content of icons. The author emphasizes the gradual transition from the medieval symbolic perspective to the pursuit of realism in the iconography of the eighteenth century, while preserving the theological depth of content. Changes in the depiction of characters, including the Virgin, Jesus, Joseph, and profane characters, as well as the peculiarities of the angle and scale of the images are analyzed. It is pointed out that Christmas themes in Ukraine went beyond religious art and became an important component of folk culture. The article demonstrates how, over the course of several centuries, the Nativity icon in the Ukrainian lands became not only an expression of Christian doctrine, but also a means of cultural identification that reflects the spiritual experience of the people and the interaction between East and West. The article emphasizes that Ukrainian masters, integrating borrowed elements with a deep religious and folk worldview, created unique artistic masterpieces worthy of the best world traditions.

Key words: Nativity of Christ, Ukrainian icon painting, 15th–18th centuries, iconography, akathist icon, symbolism, sacred images, secular characters.

Постановка проблеми. Різдво Христове – одна з найвизначніших подій у християнській традиції, що поділила історію людства на періоди до і після народження Спасителя. Це свято не лише має глибоке релігійне значення, але й стало джерелом натхнення для багатьох митців, особливо в сфері іконопису. В українському мистецтві іконографія Різдва Христового формувалася під впливом візантійських традицій, згодом зазнаючи змін під впливом західноєвропейських художніх тенденцій, що призвело до виникнення унікального національного стилю.

У період XV–XVIII століть український іконопис переживав значні трансформації. Митці цього часу не лише дотримувалися усталених канонів, але й вносили нові елементи, що відображали актуальні культурні та духовні потреби суспільства. Особливо це помітно в зображеннях Різдва Христового, де традиційні композиції доповнювалися сценами поклоніння пастухів, волхвів, купання немовляти Ісуса та іншими деталями, що надавали іконам глибшого символічного змісту та емоційної виразності.

Актуальність дослідження іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть зумовлена необхідністю глибшого розуміння еволюції національного мистецтва, виявлення особливостей синтезу візантійських і західноєвропейських традицій, а також аналізу образно-символічного наповнення ікон цього періоду. Це дозволяє не лише відтворити художню картину епохи, але й осмислити духовні та культурні цінності, що формувалися в українському суспільстві того часу.

Тема іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть залишається недостатньо дослідженою в сучасному мистецтвознавстві. Потребує осмислення процес еволюції художніх засобів, іконографічних схем і символічного наповнення, а також виявлення національної специфіки візуальної інтерпретації цього сакрального сюжету.

Аналіз досліджень. Низка вчених досліджували іконографію Різдва Христового, зокрема:

В. Овсійчук і Д. Кравич «Оповідь про ікону» (2000), Я. Креховецький «Богослов'я та духовність ікони» (2000), І. Іванчо «Ікона та літургія» (2009). Дослідники зупинялися на аналізі дванадцяти празників церковного року, розкривали їхній богословський контекст, зокрема і Різдва Христового. І. Іванчо детально дослідив кожний елемент іконографічної композиції Господнього Народження, проаналізував канонічні Євангелія і апокрифічні тексти, прослідкував взаємодію літургії та ікономалярства, а також вплив церковних пісень на іконопис. Важливим для дослідження є праця О. Сидора «Во Вифлеємі нині новина...» (2001), у якій автор дослідив іконографію Різдва Христового від ранньохристиянського мистецтва до доби Бароко в українському мистецтві. Олег Сидор створив реєстр ікон Господнього Народження в колекції Національного музею у Львові (близько 70-ти одиниць), яка й була предметом розгляду в його праці.

Попередні дослідження іконопису переважно стосувалися загальних характеристик українського малярства або аналізували окремі пам'ятки без акценту на специфіці різдвяного сюжету. Візантійський канон і його трансформація в українському контексті були розглянуті в працях з історії українського мистецтва, однак цілісного вивчення розвитку різдвяної тематики з урахуванням акафістних ікон, символіки жестів, архітектурних елементів і композиційних змін досі бракує.

Мета статті – проаналізувати особливості розвитку іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть, виявити основні іконографічні типи, розкрити еволюцію символіки, композиційних рішень та формальних засобів у контексті національної художньої традиції.

Виклад основного матеріалу. Різдво Христове – одна з ключових подій світової історії, одне з найважливіших свят церковного календаря та глибинне таїнство християнської віри. Це свято супроводжує велика кількість обрядів, звичаїв та традицій. Особливо яскраво тема Різдва відображена в іконописі, який через художні засоби

передає символічну сутність євангельських подій. Українська іконографія Різдва Христового, що розвивалася під впливом візантійських і західноєвропейських традицій, набула унікальних національних рис. Оскільки в сучасному українському мистецтвознавстві ця тема ще недостатньо досліджена, доцільно проаналізувати українські ікони XV–XVIII століть саме з цього погляду.

Відображення сюжету Різдва Христового у візуальній формі та його ідейно-концептуальна основа мали різноманітні прояви в українському іконописі XV–XVIII століть. Іконографія цього сюжету в українському середньовічному мистецтві розвивалася на базі візантійського канону. Художники прагнули до лаконічності та схематичності композицій, акцентували виразність поз і жестів, дотримувалися канонічних норм художньої мови, що сприяло створенню єдиних за змістом і легко впізнаваних символічних образів, де важливу роль відігравали формальні засоби. Простір в іконі вибудовувався через плановість, застосування зворотної перспективи та нашарування композиційних елементів. Ієрархія персонажів підкреслювалася за допомогою різних масштабів та принципу ісокефалії. Серед основних прийомів іконописців були чіткий контур предметів, використання локальних кольорів, відсутність єдиного джерела світла, площинність композиції та експресивні деформації фігур. У другій половині XVI – першій половині XVII століття спостерігається поступове відходження від візантійських традицій та посилення впливу західноєвропейського мистецтва. У цей час активізується діяльність провінційних малярських осередків, які вносять у стилістику ікон свої характерні риси. Все частіше трапляються незвичні інтерпретації євангельського сюжету, поява світських мотивів, а святі набувають рис, близьких українській ментальності. Символіка ікон поступово наповнювалася образами рідної природи, що уособлювала земний рай, створений Богом. Українські іконописці, використовуючи усталену канонічну мову абстрактних понять, прагнули надати їй простих і зрозумілих форм, що робило ікону ближчою до народного сприйняття. Важливу роль у процесі збагачення традиційної іконографії відіграв вплив західноєвропейських гравюр. Проте йшлося не про буквальне копіювання композицій, а про творче переосмислення основних іконографічних принципів сцен «Поклоніння пастухів» і «Поклоніння волхвів». У другій половині XVII–XVIII століттях українські художники прагнули органічно поєднати православну іконографічну традицію з художніми принципами західноєвропейського

мистецтва. Вони вводили у свої твори елементи прямої та повітряної перспективи, портретний психологізм, динаміку другорядних персонажів, реалістичне зображення пейзажів і побутових сцен, а також застосовували драматичні світлотіньові ефекти.

Ікона «Різдво Христове» є унікальним художнім феноменом із розвиненою образною системою, що формувалася в межах іконографічної традиції та певної стилістики. Водночас, будучи іманентною складовою сакральної культури України, вона тісно пов'язана зі світоглядом і ментальністю українського народу. Стала інваріантна іконографія народження Ісуса втілює у собі відображення світоглядних орієнтирів, ідеології та переконань конкретної історичної епохи, в основі яких лежить синтез символу й образу.

Ікона «Різдво Христове», через об'єднання різних сюжетних мотивів, стає візуальним утіленням богословської ідеї втілення Другої Особи Пресвятої Трійці та символізує початок спокутної місії Сина Божого. У мистецтві Київської Русі поєднання зображення храму з сюжетом Різдва в єдиній композиції (як у мініатюрі «Різдво Христове» з Псалтиря Гертруди XI ст., що зберігається в місті Чівідале, Італія) передавало образ становлення Християнської Церкви (Ярема, 2005: 28). Структурований і фронтальний варіант композиції «Поклоніння волхвів» із Цевкова (Історичний музей Сянока) (Ks.Janocha, 2001: 235) уособлює ідею впорядкованої моделі сакрального всесвіту – Небесної Церкви.

Окреслений період в історії українського іконопису позначений змінами в іконографії, зумовленими смисловими акентами. Упродовж XV – першої половини XVI ст. у малярстві були поширені два типи іконографії Різдва Христового. Перший – священно-історичний тип «Різдва Христового», в якому використовувалася канонічна схема, сформована в X–XI ст. у візантійському мистецтві (Овсійчук, Кравич, 2000: 297). Характерне скорочення іконографії (відмова від сцен «Омивання», «Сумнівів», «Поклоніння пастухів» або «Поклоніння волхвів») та іконографічні варіанти з Богородицею, що сидить. Відомий іконографічний варіант з розширеним трактуванням сцени «Сумнівів», доповненої композицією «Сон Йосипа» (фреска «Різдво Христове» у каплиці Святого Хреста на Вавелі) (Ks.Janocha, 2001: 230).

Другий іконографічний тип – «Поклоніння волхвів». На основі порівняльного аналізу іконографічних особливостей пізньосередньовічних пам'яток, зображення волхвів у сцені Різдва має два варіанти. Група волхвів першого – втілює

сцену «Поклоніння», другий варіант показує волхвів, які дивляться на зірку або мандрують «за зіркою» та утворюють сцену «Подорожі» (Ks.Janocha, 2001: 227–228).

На початку XVII ст. з'являються зразки самостійного зображення епізоду «Поклоніння пастухів», який виокремлюється з традиційної композиції «Різдва Христового» в якості ікони для празничного ряду іконостаса. Відомі спрощені іконографічні варіанти «Поклоніння пастухів», в яких відмовляються від сцени «Благовіщення». Розширений варіант доповнений сюжетом «Від'їзду» волхвів, які залишили дари перед яслами (ікона з Нової Скваряви) (Свенціцька, Сидор, 1990: 89). Ікони відрізняються трактуванням місця народження Ісуса та архітектурних куліс.

До XVII ст. в українському іконописі формується священно-історичний тип «Різдва Христового з історією дитинства» в якому традиційну схему доповнюють сюжети «Втеча в Єгипет», «Поклоніння», «Явлення ангела волхвам», «Побиття немовлят» тощо (Косів, 2019: 313).

В українському малярстві XV–XVIII ст. можна виокремити так звані «акафістні» ікони «Різдва Христового». Серед них виділяються пам'ятки, що складаються з середника з зображенням «Різдва Христового», оточеного клеймами – історичними сюжетами з життя Богородиці («Різдво Христове зі сценами життя Марії» з Трушевич та «Різдво Христове з клеймами») (Гелитович, 2010: 30). З текстом Акафісту Пресвятої Богородиці пов'язані фрески нартексу церкви св. Онуфрія в Лаврові та ікона «Поклоніння волхвів» з Бусовиськ. Текст Акафісту спричинив сюжетне ускладнення іконографічного типу «Різдво Христове з історією дитинства» (Косів, 2019: 311).

У низці ікон різдвяний сюжет доповнений різними атрибутами Горного світу з зображенням Небесного Граду, ангелів та інших безтілесних сил, що можна трактувати як ілюстрацію епітету «Владичиця Раю». Також в іконах написаних на акафістну тему, можна побачити алегорії архітектури, природи та її стихій і явищ. Іконографічні схеми тут побудовані не на засадах богословського тексту, а за принципом ілюстрування того чи іншого епітету, яким Богородицю величають в Акафісті. Унікальним зразком догматичної різдвяної ікони, на нашу думку, є «Поклоніння волхвів з Цевкова», що ілюструє 13 кондак «О, Всехвальна Мати» (Ks.Janocha, 2001: 235).

У семантичній структурі ікони «Різдво Христове» чітко виокремлюються дві протилежні групи персонажів – сакральні й профанні. Сакральні образи (Марія, Ісус, Йосип, іноді Анна) мають

обмежене коло, німбовані та виділені масштабом. Хоча їхня стилістика й зазнавала змін упродовж століть, іконографічне та семантичне наповнення залишалося стабільним. Зокрема, образ немовляти Ісуса у XV–XVIII ст. має консервативне трактування, у вигляді сповитої дитини. Центральне місце у композиції займає Богородиця, чиє зображення поступово змінюється від емблематичного до більш стриманого, наближеного до реального жіночого образу. Йосип зазвичай постає у вигляді сивобородого старця. Натомість профанні персонажі (пастухи, волхви, повитухи) демонструють більшу варіативність, оскільки саме через них іконописці впроваджували нові художні засоби. Сакральні персонажі більш строго підпорядковані іконографічному канону.

В іконі «Різдво Христове» персонажі об'єднані в гармонійні групи, що діють як єдине ціле. Наприклад, попри різницю в колористиці одягу ангелів, індивідуалізацію міміки та жестів, їхні постаті сприймаються як сукупний, компактний образ ангельської присутності. Подібну цілісність мають і групи пастухів або волхвів, які прийшли вшанувати Спасителя. Сакральні образи на іконах другої половини XVI–XVIII століть об'єднані у композиційне рішення «Свята Родина». Такий підхід передбачає трактування однотипних фігур як єдиної композиційної структури – своєрідного узагальненого символу Божої присутності або акту поклоніння.

На основі семіотичного аналізу жестів персонажів було проведено їхню класифікацію. Виокремлено виразні жести (указування; «промовляюча» рука; рука, що підтримує обличчя; жест мовчання) та ритуальні жести (благословення, молитва, вручення дарів, прикриті руки, заступництво).

У композиціях ікон «Різдво Христове» виокремлюються два протилежні топоси. Земний топос, де відбулося народження Ісуса Христа, передано через багатий колорит і насичено ментальними символами – такими як гора, печера, кошара та образ Божого саду. Небесний простір, що у релігійній свідомості пов'язується з фізичною присутністю Бога, у художній інтерпретації зображений досить конкретно: це або гемісфера Вифлеємської зорі, або сегмент відкритого неба з ангелами. Топос Царства Небесного втілено за допомогою золотого тла або архітектурних декорацій Небесного Єрусалима.

Символіка образів у «Різдві Христовому» часто розкривається через використання характерних деталей або включення в композицію предметних елементів. Так, іконописці, опираючись на церковні гімни та Акафісти, вводили в пейзаж сцени

із зображенням храмів із високими банями, замків, островів, річок, мостів, широких водойм, гір, пустельної землі та скель, вкритих зеленню (як, наприклад, в іконі з села Гломча, Історичний музей Сянока). Іноді у композицію включали стилізовані відомі архітектурні об'єкти, як-от вежу Корнякта у Львові («Поклоніння пастухів», друга половина XVII ст., Історичний музей Сянока). Руїни класичних споруд, зламані колони чи пусті кам'яні постаменти символізували перемогу істинної віри над язичництвом. Таким чином, у змістовому наповненні архітектурних мотивів ікон «Різдво Христове» переплітаються образи Священного Граду (Небесного Єрусалима), Небесної Церкви (храму) та громади вірних (кошара).

Серед символів, пов'язаних із Богородицею, важливими є драбина (як метафора Діви Марії, через яку Бог сходить на землю, (Ікос 2) і трон (Богородиця як престол Господній, (Ікос 1). Атрибути Йосипа також мають глибоке символічне значення: пальма (знак духовної перемоги святого і очікування райського блаженства), рубанок і палиця з бруньками.

В іконі «Різдво Христове» послідовно підкреслюються дві основні ідеї: акт втілення Божого Сина і нерозривний зв'язок між Його народженням та майбутньою жертвовою місією. Це зумовлює використання спільної системи ментальних символів, характерної для христологічних іконографічних сюжетів, зокрема «Різдва», «Преображення» та «Зішестя в пекло», «Тайна вечеря», «Розп'яття», «Воскресіння», «Вознесіння» (відкрите небо, хмара, печера, потир, Голгофський хрест, ясла-саркофаг, гора, мандорла).

У іконах «Різдво Христове» XV–XVII століть простежується тісний взаємозв'язок між формальними художніми засобами та символічним змістом образів, сформованих у рамках тодішньої світоглядної системи. Іконописці сприймали живопис як еквівалент рукописного тексту, де кожне зображення предмета трактувалося як слово або знак. Щоб передати більше інформації про об'єкт, художники застосовували прийом кількох точок огляду, завдяки чому зображення ставало більш всебічним. Такий метод отримав назву «інформаційні розвороти». Прикладом є ікона «Поклоніння волхвів», де дія відбувається в будинку Назарету, і водночас передано як внутрішню, так і зовнішню архітектуру споруди для створення повнішого образу простору події. У цьому контексті хаотичність зображуваного світу слугувала своєрідним символом «погляду розумом».

Важливою особливістю є і визначення точки зору глядача. Попри наявність кількох точок спо-

стереження, завжди чітко окреслено місце умовного глядача стосовно центральних фігур – Богородиці та Немовляти Ісуса. Глядач традиційно розташовується навпроти Марії, погляд спрямований до неї, тоді як на немовля в яслах він дивиться зверху. Навіть у творах, де використано пряму та повітряну перспективу, ясла зазвичай подано у характерній для середньовічного мистецтва зворотній перспективі.

У композиціях «Різдво Христового» масштаб фігур визначався за принципами семантичного синтаксису ціннісної ієрархії в межах сюжету. Починаючи з XVI століття, спостерігається тенденція до уніфікації масштабів усіх зображень на іконі. Перший етап цього процесу полягав у встановленні пропорційної єдності фігуративних образів, майже одночасно досягнуто узгодження пропорцій і для предметів навколишнього середовища, що були пов'язані з певними персонажами. На завершальному етапі, у XVIII столітті, встановлюються реалістичні співвідношення між фігурами, архітектурними кулісами й елементами стафажу. Цей рух до реалістичнішого простору супроводжувався відмовою від символічної перспективи й прагненням до цілісності художнього середовища.

Ракурс персонажа є важливою складовою формальної побудови символічної системи іконопису. Фронтальне зображення обличчя було обов'язковою умовою для встановлення молитовного зв'язку між вірянином і святим образом. Натомість профільне зображення, яке перешкоджає безпосередньому зоровому контакту, традиційно використовувалося для негативних персонажів (наприклад, пастуха-спокусника) або другорядних фігур, розміщених на краях композиції. Так, у групі пастухів усі зображені у профіль або під кутом тричверті, тоді як пастух із ягням на плечах – алегорія Христа як Доброго Пастиря – завжди представлений у фас. У іконах «Різдво Христового» XV–XVIII століть спостерігаються зміни в зображенні святого Йосипа: якщо на ранніх середньовічних іконах його зазвичай показували у профіль, з підкресленням сумнівів щодо непорочності Марії, то пізніше, акцентуючи на духовному батьківстві святого, його обличчя почали відтворювати у фас або в легкому тричвертному розвороті. Скупчення профільних фігур на периферії ікон відігравало не тільки ціннісну, а й композиційну роль, розмежовуючи умовний сакральний простір і земний світ.

В Україні сюжет Різдва Христового вийшов за межі виключно церковного мистецтва і став важливою частиною національної художньої культури.

Крім іконопису, він знайшов своє відображення у фольклорі, літературі й театральному мистецтві. Візантійський риторичний і догматичний канон слугував основою для формування української іконографії Різдва у XV–XVIII століттях. Навіть тоді, коли художники намагалися відтворити сцену максимально близько до євангельського опису, вони збагачували її глибоким релігійним почуттям та національним світовідчуттям. Завдяки цьому в Україні створювалися оригінальні, справді самобутні ікони й художні твори великої мистецької цінності – такі, що могли б стати гордістю будь-якої світової культури й гідно конкурувати з найкращими зразками світового мистецтва.

Висновки. У статті проаналізовано іконографію Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть, висвітлено основні етапи її розвитку та виявлено характерні риси, притаманні кожному періоду. Дослідження показало, що українські майстри, спираючись на візантійську традицію, зуміли зберегти канонічну основу сюжету, водночас поступово вводили нові елементи, збагачуючи композиції національними особливостями та запозиченнями із західноєвропейського мистецтва.

Проаналізовано основні композиційні типи ікон Різдва: від ранніх строгих та символічних образів до більш розгорнутих, наративних сцен, що містили численні додаткові епізоди й персоніфікації.

Особливу увагу приділено вивченню художніх прийомів, таких як ускладнення просторової побудови, впровадження реалістичних деталей побуту та одягу, застосування світлотіні й пейзажного фону, що свідчить про прагнення іконописців наблизити біблійний сюжет до реальності сучасника.

У статті також розглянуто символічне навантаження окремих образів та мотивів: ясел, печери, присутності пастухів, волхвів, тварин, ангелів, Йосипа та Марії. Звернено увагу на теологічні смисли, які несли зображення в контексті православної догматики і народної побожності.

Доведено, що іконографія Різдва Христового в українському мистецтві XV–XVIII століть була не просто відображенням загальнохристиянської тематики, а важливим засобом вираження національної ідентичності, релігійного світогляду та культурних трансформацій українського суспільства.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що різдвяна тематика в іконописі виступає своєрідним дзеркалом, у якому відбиваються духовні запити епохи, мистецькі пошуки та процеси взаємодії традиційного і нового в українській культурі. Подальший аналіз іконографічних варіацій Різдва Христового має значення для глибшого розуміння історії українського сакрального мистецтва та його місця у європейському художньому контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів : Свічадо, 2010. – 240 с.
2. Іванчо І. Ікона та літургія / пер. з угорської о. Л. Пушкаш. – Львів : Свічадо, 2009. – 500 с.
3. Косів Р. Риботичський осередок церковного мистецтва, 1670–1760-х років : монографія. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. – 528 с. – Резюме англ.
4. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів : Свічадо, 2000. – 184 с.
5. Овсійчук В. Оповідь про ікону. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 297 с.
6. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.
7. Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) // У: Різдво Христове 2000: статті й матеріали. – Львів : Логос, 2001. – С. 137–147.
8. Патріарх Димитрій (Ярема В.). Іконопис західної України XI–XV ст. – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с.
9. Ks. Janocha M. Ukrainskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanony. W-wa : Neriston, 2001. 676 s.

REFERENCES

1. Helitovych M. (2010) Ikony Starosambirshchyny XIV–XVI stolittia zi zbirkky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho. [Icons of Starosambir Region of the 14th–16th Centuries from the Collection of the National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytskyi]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
2. Ivancho I. (2009) Ikona ta liturhiia / per. z uhorskoj o. L. Pushkash. [Icon and Liturgy / translated from Hungarian by Fr. L. Pushkash]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
3. Kosiv R. (2019) Rybotytskyi osередok tserkovnoho mystetstva, 1670–1760-kh rokiv: monohrafiia. [Rybotychi Center of Church Art, 1670s–1760s: monograph]. Lviv: National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytskyi. [in Ukrainian].
4. Krekhovetskyi Ya. (2000) Bohoslovnia ta dukhovnist ikony. [Theology and Spirituality of the Icon]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
5. Ovsiihchuk V. (2000) Opovid pro ikonu. [Story about the Icon]. Lviv: Institute of Ethnology of NAS of Ukraine. [in Ukrainian].
6. Svetsitska V., Sydor O. (1990) Spadshchyna vikiv. [Heritage of the Centuries]. Lviv: Kameniar. [in Ukrainian].
7. Sydor O. (2001) «Vo Vifleiemii nyny novyna...» (Do temy Rizdva Khrystovoho v ukrainskomu mystetstvi). [“In Bethlehem Today the News...” (On the Theme of Christmas in Ukrainian Art)]. In: Rizdvo Khrystove 2000: staty y materialy [Christmas 2000: Articles and Materials]. Lviv: Logos. pp. 137–147. [in Ukrainian].
8. Patriarkh Dymytrii (Iarema V.) (2005) Ikonopys zakhidnoi Ukrainy XI–XV st. [Icon Painting of Western Ukraine of the 11th–15th Centuries]. Lviv: Drukarski kunshty. [in Ukrainian].
9. Janocha M. (2001) Ukrainskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanony. [Ukrainian and Belarusian Festive Icons in the Former Polish-Lithuanian Commonwealth. The Problem of the Canon]. Warsaw: Neriston. [in Polish].

УДК 78:792.8:004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-10>

Наталiя САВАСТРУ,
orcid.org/0000-0002-0845-3763

*доцент кафедри теоретичних дисциплiн, заступник директора з науково-методичної роботи
Коледжу хореографiчного мистецтва «Київська мунiципальна академiя танцю iменi Сергiя Лифаря»
(Київ, Україна) nataliasavastru@gmail.com*

Юлiя БОБРОВНИК,
orcid.org/0009-0004-3194-3500

*старший викладач кафедри хореографiчних та мистецьких дисциплiн
Коледжу хореографiчного мистецтва «Київська мунiципальна академiя танцю iменi Сергiя Лифаря»
(Київ, Україна) ostrolyulia@gmail.com*

Володимир ПРЯНIЧНIКОВ,
orcid.org/0009-0009-4735-7780

*старший викладач кафедри хореографiчних та мистецьких дисциплiн
Коледжу хореографiчного мистецтва «Київська мунiципальна академiя танцю iменi Сергiя Лифаря»
(Київ, Україна) vladimirpryanik5@gmail.com*

МУЗИКА І ТАНЕЦЬ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Метою статті є дослідження трансформації музичного та хореографічного мистецтва під впливом цифрових технологій. З'ясовано, що однією з найбільш значущих змін у музичній індустрії стало цифрове створення та розповсюдження музики, що забезпечило її широке охоплення і доступність. Знаковим етапом у розвитку музичної індустрії в епоху цифрових технологій стало зростання ролі стримінгових сервісів (Spotify, YouTube тощо), змінивши способи доступу, споживання та монетизації музики. Сучасні технології дають змогу створювати якісні музичні твори з мінімальними витратами. Цифрові інструменти суттєво трансформували вокальне мистецтво, зокрема завдяки застосуванню AutoTune та інших ефектів, що змінюють звучання голосу і впливають на естетику сценічного образу, адаптуючи його до вимог слухачів. Танцювальне мистецтво, як і вокальне, зазнає суттєвих перетворень під впливом цифрових інструментів. Окрему увагу приділено феномену екранного танцю (screendance) як міждисциплінарному явищу, що поєднує хореографію, кіномистецтво та відеоарт. Розглянуто соціальні платформи (TikTok, Instagram і YouTube) як один із найефективніших інструментів популяризації стилів і тенденцій у мистецтві в сучасному світі. Акцентовано увагу на тому, що онлайн-сервіси відіграють важливу роль у збереженні культурної танцювальної спадщини, дозволяючи документувати всі аспекти сучасного танцю та передавати їх наступним поколінням. У статті також аналізуються зміни в композиційній структурі сценічного твору, зумовлені використанням цифрових інструментів, а також вплив нових технологій на естетичне сприйняття й участь глядача. Визначено, що такі технології як віртуальна та доповнена реальність стимулюють інновації у галузі сценічного мистецтва, забезпечуючи нові форми художньої виразності й емоційного впливу. Попри значний творчий потенціал, що його відкриває впровадження цифрових технологій у сферу музики та танцю, цей процес супроводжується низкою викликів та етичних питань: проблема автентичності, ризики надмірної технологізації і питання доступності, які вимагають комплексного культурного й інституційного осмислення. Загалом, трансформація музики та танцю в епоху цифрових технологій постає не лише як технічне оновлення, а як глибока культурна й естетична зміна, що формує нову якість сценічного мистецтва та вимагає подальшого міждисциплінарного дослідження.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, музична індустрія, цифрові платформи, інтерактивність, інноваційні технології.

Nataliia SAVASTRU,

orcid.org/0000-0002-0845-3763

*Associate Professor at the Department of Theoretical Disciplines, Deputy Director for Scientific and Methodological Work**College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"
(Kyiv, Ukraine) nataliasavastru@gmail.com***Yuliia BOBROVNYK,**

orcid.org/0009-0004-3194-3500

*Senior Lecturer at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines
College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"**(Kyiv, Ukraine) ostrolyulia@gmail.com***Volodymyr PRIANICHNIKOV,**

orcid.org/0009-0009-4735-7780

*Senior Lecturer at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines
College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"**(Kyiv, Ukraine) vladimirpryanik5@gmail.com*

MUSIC AND DANCE IN THE AGE OF DIGITAL TECHNOLOGIES: THE TRANSFORMATION OF PERFORMING ARTS

The article examines the transformation of musical and choreographic art under the influence of digital technologies. One of the most significant changes in the music industry has been the digital creation and distribution of music, which has ensured its wide coverage and accessibility. A significant stage in the development of the music industry in the era of digital technologies has been the growth of the role of streaming services (Spotify, YouTube, etc.), changing the methods of access, consumption and monetization of music. Modern technologies make it possible to create high-quality musical works with minimal costs. Digital tools have significantly transformed vocal art, in particular through the use of AutoTune and other effects that change the voice's sound and affect the stage image's aesthetics, adapting it to the listeners' requirements. Like vocal art, dance art is undergoing significant transformations under the influence of digital tools. Special attention is paid to screen dance (screendance) as an interdisciplinary phenomenon that combines choreography, cinema, and video art. Social platforms (TikTok, Instagram and YouTube) are considered one of the most effective tools for popularizing styles and trends in art in the modern world. Attention is focused on the fact that online services play an essential role in preserving the cultural dance heritage, allowing for documenting all aspects of modern dance and passing them on to future generations. The article also analyzes changes in the compositional structure of a stage work due to the use of digital tools and the impact of new technologies on the aesthetic perception and participation of the viewer. It is determined that technologies such as virtual and augmented reality stimulate innovations in performing arts, providing new forms of artistic expression and emotional impact. Despite the significant creative potential that the introduction of digital technologies into the field of music and dance opens up, this process is accompanied by several challenges and ethical issues: the problem of authenticity, the risks of excessive technologization, and issues of accessibility, which require a comprehensive cultural and institutional understanding. Overall, the transformation of music and dance in the digital age appears not only as a technical update but as a profound cultural and aesthetic change that shapes a new quality of performing arts and requires further interdisciplinary research.

Key words: choreographic arts, music industry, digital platforms, interactivity, innovative technologies.

Постановка проблеми. Сучасна культура та мистецтво зазнають значного впливу цифрових технологій, які відіграють ключову роль у процесі їхнього створення, відтворення та виконання. Різноманітні цифрові форми активно змінюють мистецький ландшафт, пропонуючи нові можливості для творчого самовираження та взаємодії з аудиторією. Музика і танець як одні з найдавніших форм художнього самовираження проходять процес глибокої трансформації: від створення й обробки музичних творів за допомогою штучного інтелекту – до віртуальних балетів та інтерактивних танцювальних інсталяцій. У цьому контексті

особливо актуальним стає дослідження впливу сучасних технологій на естетику, зміст, форми презентації і сприйняття музичного та хореографічного мистецтва.

Аналіз досліджень. У сучасному науковому дискурсі все більше уваги приділяється впливу цифровізації на різні види мистецтва. Так, М. Стаценко зауважив, що сучасне мистецтво набуло масового характеру, значною мірою завдяки процесам глобалізації суспільства та культури. Важливу роль у розвитку цієї глобалізації відіграли цифрові технології, які докорінно змінили людську свідомість і суттєво вплинули на специфіку її сприйняття (Стаценко, 2024).

Сучасні технології суттєво впливають на розвиток хореографії як мистецької дисципліни. З одного боку, вони сприяють новаторському поєднанню танцю з іншими видами мистецтва – музикою, вокалом, театральним мистецтвом тощо. З іншого боку, їхня інтеграція з передовими технологічними розробками створює унікальний синтез, який перетворює сучасний танець на потужний засіб хореографічного, мистецького та світоглядного вираження (Герц, 2023: 62). Зв'язок між танцем і технологіями в епоху цифровізації був предметом дослідження праці Doulov (2024). Науковець також підкреслив вплив платформ соціальних мереж на розповсюдження танцювальних вистав і те, як технології формують майбутнє хореографії.

Вплив цифровізації на традиційні форми мистецтва став об'єктом дослідження S. Tvrdišić. Авторка з'ясувала, що цифрові форми мистецтва мають нові виміри, але водночас втрачають деякі автентичні властивості: матеріальність, масштаб і тактильність. З одного боку, цифрові репліки роблять мистецтво доступнішим, а з іншого – підвищують цінність оригінального твору, адже він стає унікальнішим на тлі масових копій. Від того, як мистецтво буде представлено у цифрову епоху, залежить, як майбутні покоління його сприйматимуть, зберігатимуть культурну спадщину та створюватимуть нові форми цифрового мистецтва (Tvrdišić, 2022: 96–97).

Зростання популярності стримінгових сервісів у музичній індустрії ознаменувало собою справжню зміну парадигми – від володіння до доступу. Такі платформи, як Spotify, Apple Music та інші, революціонізували спосіб споживання музики, надаючи користувачам змогу слухати величезні бібліотеки композицій у будь-який час і з будь-якого місця за наявності підключення до Інтернету (Guo, 2023: 10). У свою чергу I. Cross (2023) здійснив глибокий аналіз трансформації музичного досвіду в цифрову епоху, акцентуючи увагу на процесах комодифікації музики, що відбуваються під впливом цифрових платформ та алгоритмічного управління споживанням контенту (Cross, 2023).

Мета статті – визначити вплив цифрових технологій на розвиток музичного і танцювального мистецтва, дослідити трансформацію сценічних форм, методів створення та презентації художніх творів, а також окреслити нові можливості і виклики, які постають перед митцями в умовах цифровізації культури.

Виклад основного матеріалу. Цифровізація культури та мистецтва в Україні набирає обертів щороку. Музика і танець як базові складові сценічного мистецтва зазнали найбільш помітних транс-

формацій у зв'язку із розвитком цифрових медіа, стримінгових платформ, віртуальної і доповненої реальності, а також штучного інтелекту (ШІ).

Однією з найбільш значущих змін у музичній індустрії стало цифрове створення та розповсюдження музики, що забезпечило її широке охоплення та доступність. Цифрова епоха стала поворотним моментом в історії музичного мистецтва, започаткувавши глибоку трансформацію всієї індустрії. Її основою стало впровадження цифрових аудіоформатів, таких як MP3 та AAC, які суттєво вплинули на способи створення, збереження, поширення та споживання музичного контенту. Перехід від фізичних носіїв до цифрових форматів відкрив нові можливості як для артистів, так і для слухачів (Guo, 2023: 9). Сьогодні виконавці мають змогу записувати свої альбоми у власних студіях і публікувати їх через стримінгові платформи, позбавляючись необхідності в масштабних фізичних ресурсах. Завдяки сучасним технологіям можна створювати повноцінні музичні твори без значних витрат. Автоматична обробка звуку аналізує мелодію, коригує її, виправляючи неточності та забезпечуючи гармонійність. Штучний інтелект тепер не тільки покращує існуючі композиції, але і здатний генерувати нові музичні твори без людського втручання. Окрім застосування ШІ, сучасні технології відкривають нові шляхи для просування та розповсюдження музики. Наприклад, стримінговий сервіс Spotify використовує алгоритми машинного навчання, щоб персоналізувати музичні рекомендації для своїх користувачів. Це дозволяє слухачам відкривати для себе нові композиції, які можуть їм сподобатися, а також збільшує ймовірність того, що вони залишатимуться на платформі та продовжуватимуть її використовувати. Ще однією потужною платформою для просування музики є YouTube, яка має алгоритми рекомендацій, що допомагають користувачам підбирати музичні композиції відповідно до їхніх уподобань. Окрім цього, платформа дає можливість артистам отримувати дохід через монетизацію контенту та партнерські програми, а функції, як-от прем'єри та трансляції, сприяють створенню інтерактивного досвіду для слухачів. Таким чином, стримінгові платформи забезпечили слухачам надзвичайну зручність і різноманітність. Вони дозволяють досліджувати музику різних жанрів і епох без необхідності купувати кожен композицію окремо. Персоналізовані рекомендації і тематичні плейлисти стали важливою частиною користувацького досвіду, сприяючи відкриттю нової музики та підвищенню зацікавленості слухачів.

Цифрова трансформація сприяла суттєвим змінам у програмному забезпеченні для запису

музичних творів, що дало можливість редагувати форму сигналу та вносити необхідні корективи (зокрема, за допомогою таких програм, як Logic, GarageBand, ProTools, Audacity тощо). Окрім того, активно впроваджуються мобільні застосунки, орієнтовані на вокальну підготовку, такі як VoCo Vocal Coach, Vocalist Lite, Vox Tools: Learn to Sing, Singing Lessons, Pocket Pitch, SoundCloud, Voice Training. Ці інструменти сприяють модернізації вокально-хорової освіти та виконання відповідно до актуальних цифрових тенденцій (Кириленко та ін., 2023: 52).

Одним із яскравих прикладів трансформації сценічного мистецтва під впливом цифрових технологій є вокальне виконання. У сучасній популярній музиці дедалі частіше застосовуються цифрові ефекти, які змінюють як звучання голосу, так і саму естетику сценічного образу. Більшість вокалістів нині застосовують AutoTune, навіть у незначній мірі чи дуже делікатно, щоб досягти бажаного звучання для форматів, наближених до «мейнстримного радіо». Для цього вокал обробляють, очищаючи та коригуючи звук відповідно до вимог слухачів (Auto-Tune, 2023). Отже, сучасне вокальне мистецтво практично неможливо уявити без цифрових інструментів, які сформувалися в епоху інтенсивної цифровізації і нині є важливими засобами досягнення високої якості звучання.

Танцювальне мистецтво, як і вокальне, зазнає суттєвих перетворень під впливом цифрових інструментів: від створення віртуальних сценічних просторів до застосування технологій доповненої реальності, motion capture та інтерактивної сценографії (Preciado-Azanza & Akinleye, 2020: 39). Одним із найвідоміших прикладів синтезу хореографії і цифрових технологій є «screendance» (екранний танець) – міждисциплінарна художня практика, що знаходиться на етапі активного теоретичного осмислення. Як зазначає V. A. Sălăjan-Morar, «screendance» сформувався в добу постмодернізму як колаборативна форма, що поєднує елементи кіномистецтва, відеоарту, візуального мистецтва і танцю (Sălăjan-Morar, 2023: 57). Йдеться про онлайн-танцювальні курси, цифрові сцени, створені театрами для трансляції архівних вистав, а також віртуальні зустрічі танцювальних спільнот у форматі Zoom. Глядачі можуть переглядати прямі трансляції вистав (активна участь) або переглядати їх пізніше у записі з можливістю призупинення, перемотування чи повторного перегляду (інтерактивність). У випадку Zoom-трансляцій або живих занять на інших платформах з'являється додаткова можливість комунікації з використанням камери, мікрофону, чату або реакції, що ще більше підсилює ефект залучення

(Anderson, 2021: 116). Таким чином, екранний танець виступає своєрідним містком між традиційною перформативністю та сучасною цифровою культурою, сприяючи появі нових, персоналізованих форм сприйняття мистецтва.

Цифрові технології надали танцювально-видовищним формам культури можливість існування в новому форматі – віртуальній електронній реальності. Розповсюдження відеоконтенту в соціальних мережах, таких як TikTok, Instagram чи YouTube, дало змогу танцювальним митцям оперативно ділитися своїми роботами, популяризувати нові стилі та тенденції. Онлайн-сервіси сприяють збереженню культурної танцювальної спадщини, усуваючи проблему її передачі майбутнім поколінням. Завдяки сучасним медіа-технологіям можна документувати всі аспекти сучасного танцю, забезпечуючи його доступність і збереження для прийдешніх поколінь (Герц, 2023: 61).

Технології віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) відкривають перед глядачами можливість повного занурення в штучно створені світи або інтеграції цифрових елементів у реальне середовище, що значно збагачує емоційне та сенсорне сприйняття видовищ. Такі інновації сприяють появі нових інтерактивних форматів масової культури (Стаценко, 2024: 92). Застосування AR також революціонізує сценічний простір шляхом інтеграції цифрових візуальних ефектів у реальному часі. Танець у поєднанні з віртуальними об'єктами та середовищами створює унікальний синтез фізичної і віртуальної реальностей. Використання AR у хореографії дозволяє виконавцям взаємодіяти з віртуальними декораціями, реквізитом і спецефектами, розширюючи художній простір сценічної дії. Завдяки цьому хореографи отримують можливість оперативно змінювати візуальне наповнення виступу, маніпулюючи світлом, текстурами та просторовими параметрами і формуючи естетично насичені й емоційно виразні середовища (Ji & Zhang, 2024: 69). Таким чином, інтерактивний характер AR сприяє більш глибокому залученню глядача, перетворюючи його на активного учасника мистецького процесу. Технології віртуальної реальності (VR) надає можливість глядачам «опинитися» серед виконавців, відчуваючи динаміку руху й емоційну напругу виступу ніби зсередини, як це демонструє проєкт VR Dance Project, що переносить користувача безпосередньо на сцену через VR-гарнітуру. Хореографи також використовують потенціал VR для експериментів із простором і гравітацією. Візуалізація танцювальних композицій у тривимірному середовищі дозволяє створювати унікальні

хореографiчнi структури, якi суперечать законам фiзики. Прикладом є дiяльнiсть Zero Gravity Dance Company, яка поєднує виртуальнi ландшафти з рухами, що виходять за межi фiзичних можливостей людського тiла. Окрiм того, VR-технологiї усувають географiчнi бар'єри, забезпечуючи демократичний доступ до танцювального мистецтва. Так, Global Dance VR Festival транслює живi виступи з рiзних країн свiту, надаючи змогу глядачам з будь-якого куточка планети долучитися до культурного процесу без необхідностi фiзичної присутностi (Dance VR experience, 2025). З огляду на стрiмкий розвиток VR-технологiй, потенцiал для подальших iнновацiй у танцювальнiй сферi залишається майже необмеженим. Виртуальна реальнiсть сприяє поступовому стиранню меж між фiзичним i цифровим досвiдом танцю, формуючи нову парадигму сценiчного мистецтва.

Попри значний творчий потенцiал, що його вiдкриває впровадження цифрових технологiй у сферу музики i танцю, цей процес супроводжується низкою викликiв та етичних питань (рис. 1).

Отже, iнтеграцiя технологiй у музику i танець вимагає не лише технiчної обiзнаностi, але i глибокого етичного осмислення з метою збереження гуманiстичної сутностi цих мистецтв (Sovhyra et al., 2023: 7). Як i в iнших видах мистецтва, тут вирiшальне значення має збереження балансу між iнновацiями та традицiєю.

Висновки. У контекстi стрiмкого розвитку цифрових технологiй сценiчне мистецтво зазнає суттєвих трансформацiй. Музика i танець у цифрову епоху стають бiльш мобiльними, багатовимiрними й iнтерактивними, дозволяючи артистам експериментувати з простором, часом i формою, а глядачам – занурюватися у мистецтво на глибшому емоцiйному рiвнi. Цифровi iнструменти спростили процес створення музичних творiв i суттєво змiнили естетику



Рис. 1. Виклики впровадження цифрових технологiй у музичне i хореографiчне мистецтво

вокального виконання завдяки таким ефектам, як-от AutoTune. У хореографiї такi технологiї сприяли появі нових форматiв, зокрема екранного танцю, що поєднує елементи вiдеоарту, кiно та сценiчного руху. Соцiальнi медiа та стрiмiнговi сервіси стали потужними каналами розповсюдження та збереження як музичного, так i хореографiчного контенту, розширивши доступ до мистецтва та вплинувши на способи його сприйняття. Проте, використання цифрових технологiй у сферi музики i танцю потребує зваженого пiдходу, який враховує етичнi аспекти автентичностi, ризики надмiрної технологiзацiї i питання доступностi.

Перспективи подальших дослiджень вбачаємо в поглибленому аналізі впливу конкретних iнновацiйних технологiй (AR, VR, AI) на структуру сценiчного твору, зокрема хореографiчного. Особливої уваги потребує також дослiдження ролi цифрових платформ у популяризацiї хореографiї i формуваннi глобального танцювального простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 43. С. 58–63. URL: <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=1253225> (дата звернення: 22.04.2025).
2. Кириленко Я. О., Ороновська Л. Д., Лан С. Цифрові трансформації вокально-хорового мистецтва: досвід та нові можливості. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 59 (2). С. 48–54. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/44598/> (дата звернення: 22.04.2025).
3. Стаценко М. О. Розвиток масової видовищної культури в парадигмі візуалізації та екранних форм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 89–93. URL: <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=1330526> (дата звернення: 22.04.2025).
4. Anderson C. Screendance in the wake of screened dance: moving forward through interactive video. *The International Journal of Screendance*. 2021. No. 12. P. 113–127. URL: <https://doi.org/10.18061/ijsd.v12i0.7810> (дата звернення: 22.04.2025).
5. Auto-Tune – The best vocal plug-ins available. *Auto-Tune*. 2023. URL: <https://www.antarestech.com/community/the-science-behind-auto-tune> (дата звернення: 22.04.2025).
6. Cross I. Music in the digital age: Commodity, community, communion. *AI & Society*. 2023. Vol. 38, No. 6. P. 2387–2400. URL: <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01670-9> (дата звернення: 22.04.2025).

7. Dance VR experience: Dancing into the future: How VR experiences are transforming the dance industry. *FasterCapital*. 2025. URL : <https://fastercapital.com/content/Dance-VR-experience--Dancing-into-the-Future--How-VR-Experiences-are-Transforming-the-Dance-Industry.html> (дата звернення: 22.04.2025).
8. Doulov U. Dance and technology: choreography in the digital age. *Multidisciplinary Journal of Science and Technology*. 2024. Vol. 4, No. 9. P. 63–66. URL: <https://www.mjstjournal.com/index.php/mjst/article/view/1841> (дата звернення: 22.04.2025).
9. Guo X. The evolution of the music industry in the digital age: From records to streaming. *Journal of Sociology and Ethnology*. 2023. Vol. 5, No. 10. P. 7–12. URL: http://166.62.7.99/assets/default/article/2023/11/27/article_1701102221.pdf (дата звернення: 22.04.2025).
10. Ji Q., Zhang S. Exploring augmented reality in dance: Transformative experiences and collaborative learning. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*. 2024. Vol. 56. P. 67–72. URL: <https://www.ewadirect.com/proceedings/Inep/article/view/13520> (дата звернення: 22.04.2025).
11. Preciado-Azanza G., Akinleye A. Dancing the digital age: A survey of the new technologies in the choreographic process. *Journal of Genius and Eminence*. 2020. Vol. 5, No. 1. P. 37–52. URL: <https://creativityjournals.com/dancing-the-digital-age-a-survey-of-the-new-technologies-in-the-choreographic-process/> (дата звернення: 22.04.2025).
12. Sălăjan-Morar V. A. The art of dance in a digital world. *Doctoral Horizons*. 2023. Vol. 4, No. 1. P. 50–61. URL: <https://doctoral-horizons.unatcpres.ro/index.php/Journal/article/view/52> (дата звернення: 22.04.2025).
13. The problem of introduction of digital technologies in the performing arts / T. Sovhyra et al. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. 2023. Vol. 16, No. 1. P. 1–8. URL: <https://doi.org/10.1145/3587169> (дата звернення: 22.04.2025).
14. Tvrdišić S. The impacts of digitalization on traditional forms of art. *AM Časopis za studije umetnosti i medija*. 2022. Vol. 27. P. 87–101. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1041328> (дата звернення: 22.04.2025).

REFERENCES

1. Herts, I. I. (2023). Suchasnyi tanets i novitni tekhnolohii: hrani vzaiemodii [Modern dance and new technologies: facets of interaction]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 43, 58–63. URL: <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=1253225> [in Ukrainian].
2. Kyrylenko, Ya. O., Oronovska, L. D., & Lan, S. (2023). Tsyfrovi transformatsii vokalno-khorovoho mystetstva: dosvid ta novi mozhlyvosti [Digital transformations of vocal and choral art: experience and new opportunities]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 59(2), 48–54. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/44598/> [in Ukrainian].
3. Statsenko, M. O. (2024). Rozvytok masovoi vydovyshchnoi kultury v paradyhmi vizualizatsii ta ekrannykh form [The development of mass entertainment culture in the paradigm of visualization and screen forms]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 89–93. URL: <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=1330526> [in Ukrainian].
4. Anderson, C. (2021). Screendance in the wake of screened dance: moving forward through interactive video. *The International Journal of Screendance*, 12, 113–127. URL: <https://doi.org/10.18061/ijsd.v12i0.7810>
5. Auto-Tune - The Best Vocal Plug-Ins Available. (2023). *Auto-Tune*. URL: <https://www.antarestech.com/community/the-science-behind-auto-tune>
6. Cross, I. (2023). Music in the digital age: Commodity, community, communion. *AI & Society*, 38(6), 2387–2400. <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01670-9>
7. Dance VR experience: Dancing into the Future: How VR Experiences are Transforming the Dance Industry. (2025). *FasterCapital*. URL: <https://fastercapital.com/content/Dance-VR-experience--Dancing-into-the-Future--How-VR-Experiences-are-Transforming-the-Dance-Industry.html>
8. Doulov, U. (2024). Dance and technology: choreography in the digital age. *Multidisciplinary Journal of Science and Technology*, 4(9), 63–66. URL: <https://www.mjstjournal.com/index.php/mjst/article/view/1841>
9. Guo, X. (2023). The evolution of the music industry in the digital age: From records to streaming. *Journal of Sociology and Ethnology*, 5(10), 7–12. URL: http://166.62.7.99/assets/default/article/2023/11/27/article_1701102221.pdf
10. Ji, Q., & Zhang, S. (2024). Exploring Augmented Reality in Dance: Transformative Experiences and Collaborative Learning. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 56, 67–72. URL: <https://www.ewadirect.com/proceedings/Inep/article/view/13520>
11. Preciado-Azanza, G., & Akinleye, A. (2020). Dancing the digital age: a survey of the new technologies in the choreographic process. *Journal of Genius and Eminence*, 5(1), 37–52. URL: <https://creativityjournals.com/dancing-the-digital-age-a-survey-of-the-new-technologies-in-the-choreographic-process/>
12. Sălăjan-Morar, V. A. (2023). The art of dance in a digital world. *Doctoral Horizons*, 4(1), 50–61. URL: <https://doctoral-horizons.unatcpres.ro/index.php/Journal/article/view/52>
13. Sovhyra, T., Ivashchenko, I., Strelchuk, V., Pyvovarova, K., & Tykhomyrov, A. (2023). The problem of introduction of digital technologies in the performing arts. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 16(1), 1–8. URL: <https://doi.org/10.1145/3587169>
14. Tvrdišić, S. (2022). The impacts of digitalization on traditional forms of art. *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, (27), 87–101. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1041328>

Юрій СМАЛІУС,

orcid.org/0009-0004-1264-9226

аспірант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) dmz2123.ysmalius@dakkkim.edu.ua

НЕЙРОННІ МЕРЕЖІ ДЛЯ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ: ПРИНЦИПИ РОБОТИ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ

У статті охарактеризовано глибокі нейронні мережі – DeepBach, MuseGAN, WaveNet (DeepMind) Jukebox (OpenAI), Noise2Music, Riffusion та інших, що дозволяють генерувати музику у різних жанрах із реалістичним звучанням. Методологія роботи включає аналітичний, структурно-функціональний, узагальнюючий методи дослідження. Наукова новизна роботи. На основі вивчення нейронних мереж – DeepBach, MuseGAN, WaveNet (DeepMind) Jukebox (OpenAI), Noise2Music, Riffusion було зроблено оцінку потенціалу застосування таких сучасних інструментів аудіовиробництва для створення музичних композицій, як таких, що можуть бути відтворені за допомогою додаткового обладнання, маючи, відповідно, більший потенціал для редакції та вдосконалення, так і таких, що є довершеною цифровою репрезентацією аудіо сигналу музичної композиції. Висновки. Досліджено основні типи нейронних мереж глибокого навчання в контексті автономної генерації музичних композицій за текстовим запитом. Дослідження розділене на два основних напрямки: символна генерація (музичний текст для відтворення) та моделі, що генерують цифрові репрезентації аудіосигналів. Моделі символної генерації демонструють значний прогрес у завданнях гармонізації, побудови логічних музичних послідовностей і стилізації під різні жанри. Розглянуто сильні та слабкі сторони застосування символної генерації у аудіовиробництві. В свою чергу аналіз побудови та характеру роботи моделей, які безпосередньо генерують цифрові репрезентації аудіосигналів, демонструють безпрецедентні успіхи дифузійних моделей, які дозволяють отримувати реалістичніші звучання та враховувати семантичні аспекти тексту й культурного контексту. Окрім цього, окреслено певні технологічні недоліки вихідного матеріалу, що може включати (але не обмежується) артефакти звучання, спотворення, надмірна складність та ресурсоемність процесів навчання моделей, що ускладнюють їх широке використання. Надано оцінку потенціалу застосування таких технологій у музичному та аудіовиробництві.

Ключові слова: штучний інтелект, нейронні мережі глибокого навчання, генерована музика, LSTM, дифузні моделі, алгоритмічні моделі, символна генерація, генерація цифрового представлення аудіо сигналів.

Yurii SMALIUS,

orcid.org/0009-0004-1264-9226

PhD Candidate

National Academy of Culture and Arts Management

(Kyiv, Ukraine) dmz2123.ysmalius@dakkkim.edu.ua

NEURAL NETWORKS FOR CREATING MUSICAL COMPOSITIONS: PRINCIPLES OF OPERATION AND PRACTICAL APPLICATION

The article describes deep neural networks – DeepBach, MuseGAN, WaveNet (DeepMind) Jukebox (OpenAI), Noise2Music, Riffusion and others, which allow generating music in various genres with realistic sound. The methodology of the research incorporates analytical, structural-functional, and generalization approaches. The study's methodology encompasses such as DeepBach, MuseGAN, WaveNet (DeepMind), Jukebox (OpenAI), Noise2Music, and Riffusion, an assessment was conducted regarding the potential application of these contemporary audio production tools for creating musical compositions. This includes compositions intended for reproduction using additional equipment, offering greater potential for editing and refinement, as well as compositions that represent digital audio signals. Conclusions. The study investigated major types of deep learning neural networks in the context of autonomous music generation based on textual queries. The research is divided into two principal directions: symbolic generation (musical notation for playback) and models generating digital representations of audio signals. Symbolic generation models demonstrate considerable progress in tasks such as harmonization, logical musical sequence construction, and stylization into various genres. The strengths and weaknesses of symbolic generation in audio production were examined. In turn, the analysis of the architecture and functioning of models directly generating digital audio representations revealed the unprecedented success of diffusion models, enabling more realistic sound generation while also considering semantic elements of the text and cultural contexts. Additionally, certain technological shortcomings of the output material were highlighted, including but not limited to auditory artifacts, distortions, excessive complexity, and the resource-intensive nature of model training processes, complicating their widespread adoption. The article provides an evaluation of the potential applications of these technologies in music and audio production.

Key words: artificial intelligence, deep learning neural networks, generated music, LSTM, diffusion models, algorithmic models, symbolic generation, digital audio signal generation.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток штучного інтелекту (ШІ) значно вплинув на сферу музичної творчості, відкриваючи нові можливості для композиторів, виконавців і дослідників. Стрімкий розвиток технологій глибокого навчання, особливо після 2010-х років, зробив можливим використання потужних нейронних мереж у процесі виробництва музики. ШІ у музиці працює на різних ключових рівнях. Можемо виокремити роботу з нотними партитурами, послідовностями акордів, мелодичними та ритмічними паттернами. Нейронні мережі можуть аналізувати великі музичні архіви та генерувати нові композиції у стилі конкретних композиторів або жанрів. Але вивчення таких моделей, зокрема DeepBach, MuseGAN, WaveNet (DeepMind) Jukebox (OpenAI), Noise2Music, Riffusion тощо залишається поза увагою дослідників і стає актуальною проблематикою для музикознавців.

Аналіз досліджень. У статті «Застосування та прогрес штучного інтелекту в музичній генерації: огляд» (Chen, Huang і Gou, 2024) зроблено акцент на узагальненні новітніх досягнень у музичній генерації. Дослідники поділяють алгоритми на три основні категорії (символьні, аудіо й гібридні) та детально аналізують типові архітектури кожної. Також наводиться аналітичний зріз практичних застосувань – від музикознавчих досліджень до інтерактивних творчих платформ, орієнтованих на реалії сучасних музичних індустрій. Дослідження «Технології штучного інтелекту для створення поп-музики: погляд із позиції реального музичного продакшену» (Zhang, Yan і Briot, 2023) має прикладну спрямованість і націлене на аспекти створення поп-музики. Автори описують етапи типового «виробничого ланцюга» у поп-композиції: від генерації мелодії та тексту до аранжування та остаточного аудіорендерінгу. Важливим є те, що приділяється увага саме «промислому» підходу, коли інтеграція ШІ-алгоритмів відбувається в реальних студійних процесах. Висновки вказують, що AI-технології дають змогу прототипувати пісні швидше й отримувати варіативні стилі, але потребують удосконалення для досягнення рівня професійної виразності та деталізації звучання. Робота «DeepBach: керована модель для генерації хоралів Баха» (Hadjeres, Pachet і Nielsen, 2017) присвячена моделі DeepBach, яка добре відома в контексті автоматизованої гармонізації хоралів Й. С. Баха. Ключова ідея полягає в застосуванні псевдо-гіббсівського семплювання для поступового «виправлення» нот у кількох голосах, що контрастує з типовою послідовною генерацією «зліва направо». Така модель дає змогу користу-

вачеві керувати процесом і досягати результатів, які часто важко відрізнити від оригінальної бахівської стилістики. Цей підхід довів ефективність нетривіальних архітектур і важливість інтерактивної взаємодії композитора з моделлю. У статті «MusicLM: генерація музики з тексту» (Agostinelli et al., 2023) продемонстровано масштабне зрушення в генерації безпосередньо цифрового представлення аудіосигналу. Модель ґрунтується на каскадному перетворенні (audio tokens), що покращує довготривалу узгодженість і дає змогу формувати музику, враховуючи стислий текстовий опис. Авторами зазначено високий рівень стилістичної відповідності та наявність якісних тембральних переходів, хоча наголошується й на існуючих викликах. Важливим дослідженням, що розкриває принципи побудови та функціонування моделей ШІ, які генерують цифрове представлення аудіосигналів, також є стаття «Noise2Music: текстово-зумовлена генерація музики з використанням дифузійних моделей» (Huang, Park та ін., 2023), що описує дифузійну систему Noise2Music, показує дієвість каскадних моделей у синтезі 30-секундних уривків на основі тексту. Підхід засновано на проміжному поданні вихідних даних низької якості (спектрограма чи аудіо), яке потім проходить послідовне «уточнення» аж до цілком реалістичного звучання. Дослідники також наголошують на залученні великих мовних моделей для попереднього генерування анотацій, що дає можливість масштабованого навчання.

Мета статті полягає у дослідженні нейронних мереж глибокого навчання – DeepBach, MuseGAN, WaveNet (DeepMind) Jukebox (OpenAI), Noise2Music, Riffusion та інших, що дозволяють генерувати музику у різних жанрах із реалістичним звучанням.

Виклад основного матеріалу. Вивчення основної проблематики стосується двох напрямів: символічної генерації та генерації відтворюваних репрезентацій цифрових аудіосигналів. Перший із них – символічна генерація музики, що базується на застосуванні ШІ для формування дискретних музичних представлень, таких як MIDI-файли, нотні записи чи програмовані патерни. Основна ідея цього підходу полягає у опануванні моделлю музичних структур, прогресій гармонії, мелодійних ліній та ритмічних патернів задля формування композицій із чіткою логікою та структурною організацією форми, які відповідають встановленим традиціям і стилям написання музики (Edwards, 2011: 58). Оскільки такі моделі працюють з дискретними даними (цифровими нотами), результати генерації самі по собі не є цифровим представлен-

ням аудіо хвиль і потребують подальшого «озвучення» за допомогою синтезаторів, віртуальних інструментів, семплерів, драм-машин тощо.

Однією з найвідоміших ранніх моделей глибокого навчання для символічної музики є DeepBach (Hadjeres et al., 2017). Її предметна область доволі вузька, але показова – генерація чотириголосних гармонізацій хоралів в стилі Й. С. Баха. DeepBach позиціонується як стилеспецифічна модель: навчившись на базі 389 хоралів Баха, вона здатна продукувати нові хоральні гармонізації, які за стилем імітують оригінал (Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F., 2017).

Важливою перевагою DeepBach є можливість інтерактивного керування генерацією. Модель задумана як «керована» (steerable): користувач може накладати певні обмеження на генерований твір – наприклад, зафіксувати кілька нот, ритмічний малюнок або гармонійну послідовність у каденції (Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F., 2017).

Якість згенерованих DeepBach хоралів було оцінено як об'єктивно, так і за допомогою слухачького тесту. Об'єктивно модель практично не робить грубих помилок гармонії: завдяки навчанню на стилізованих та обраних даних вона дотримується правил класичного чотириголосся (уникнення паралельних квінт тощо) майже бездоганно. Суб'єктивну переконливість перевіряли у форматі тесту «Бах чи комп'ютер», де слухачам пропонували короткі фрагменти гармонізації і вимагали вгадати, чи написані вони людиною (Бахом) або ж згенеровані моделлю. У тестуванні взяли участь 1272 респонденти трьох рівнів музичної підготовки (нефахівці, любителі та професіонали). Результати показали, що DeepBach може переконати слухачів приблизно в половині випадків: близько 50% прослуховувань створених генерацій були оцінені як справжні бахівські твори (Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F., 2017).

Принцип роботи цієї та подібних моделей базується на основі LSTM, що розшифровується як Long Short-Term Memory (довготривала короткострокова пам'ять) – це тип рекурентних нейронних мереж (RNN), розроблений для подолання проблеми збереження довгострокових залежностей у послідовних даних. Принцип функціонування LSTM полягає у використанні спеціалізованих елементів, що називаються «комірками пам'яті», які здатні зберігати інформацію протягом тривалого періоду. Кожна така комірка має кілька «гейтів» (ворот): забуваючий гейт (Forget Gate), що визначає, яку частину інформації попереднього стану слід «забути»; вхідний гейт (Input Gate), що регулює, яку нову інформацію включити

до стану комірки; вихідний гейт (Output Gate), що контролює, яку інформацію передати як вихід моделі. Цікаво, втім, що саме модель DeepBach архітектурно не просто є черговою послідовною LSTM-моделлю – автори називають її графічною моделлю із застосуванням алгоритму псевдо-Гіббсівського вибіркового семплювання (Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F., 2017).

На відміну від традиційного підходу з генерацією нота за нотою зліва направо, DeepBach дозволяє заповнювати музичний фрагмент поступово, регенеруючи ноти в різних голосах до отримання узгодженого результату. Фактично модель складається з ансамблю двонапрямлених LSTM, що вчать передбачати ноти кожного голосу на основі оточення, і генерує весь чотириголосний твір шляхом ітеративного оновлення нот на основі ймовірностей (Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F., 2017).

Такий підхід добре підходить для задач із гармонізації, де важливо враховувати контекст як ліворуч, так і праворуч від поточної ноти (наприклад, басову лінію як опору і мелодію хоралу задають наперед, а середні голоси заповнюють).

Більші можливості у виявленні довготривалих залежностей та послідовностей демонструють моделі генерації символічної музики на базі трансформерів. Це нейронні мережі, які використовують архітектуру трансформерів для побудови музичних послідовностей, представлених у вигляді символічних даних. Основний принцип цих моделей ґрунтується на механізмі самоуваги (self-attention), що дозволяє одночасно аналізувати всі елементи вхідної послідовності та встановлювати між ними взаємозв'язки незалежно від їх розташування. Завдяки цьому трансформер здатний ефективно відображати як короткострокові, так і довгострокові залежності в даних, що є важливим для збереження структурної цілісності музичних творів (Dong, H.-W., Hsiao, W.-Y., Yang, L.-C., & Yang, Y.-H., 2017). До того ж, застосування позиційних кодувань забезпечує збереження порядку елементів, що є критичним для правильного інтерпретування ритмічних і мелодійних структур. Такі моделі дозволяють генерувати композиції з чіткою логічною структурою, відтворюючи різноманітні музичні стилі та жанри.

Як приклад можна навести модель Pop Music Transformer (Huang та Yang, 2020), яка інтегрує механізми самоуваги та архітектуру трансформерів для досягнення значних покращень у генерації послідовностей в контексті поп-музики. В експериментах Pop Music Transformer порівнювався з базовою моделлю без спеціального подання. Було показано, що з введенням метричної інфор-

мації трансформер генерує поп-музику (цільовий жанр – сольні фортепіанні композиції у стилі поп) з набагато кращою ритмічною структурою (Huang, Y.-S., & Yang, Y.-H., 2020: 1180). Зокрема, зменшилась частка «випадкових» зсувів і пауз, музика краще узгоджувалася з розмірами і не втрачала битого пульсу. При цьому збереглася і загальна сила трансформера – моделювання довготривалих залежностей: модель може генерувати до хвилини музики, що має осмислений розвиток (Huang, Y.-S., & Yang, Y.-H., 2020: 1182–1183). Таким чином, імплементація музикознавчого знання у форму вхідних даних показала себе дієвим способом підвищити ефективність моделі.

Також варта уваги модель MuseGAN. Це система генерації багатодоріжкової символічної музики на основі генеративних змагальних мереж (GAN). Принцип роботи таких моделей ґрунтується на змагальному навчанні двох мереж: генератора (G) та дискримінатора (D). Генератор синтезує символічні музичні послідовності, які мають імітувати статистичні властивості реальних даних, тоді як дискримінатор відрізняє генеровані послідовності від реальних зразків. Обидві мережі оптимізуються за схемою мінімакс, де генератор мінімізує функцію втрат, а дискримінатор – максимізує її. Цей процес забезпечує поступове підвищення якості синтезованих творів при кожній новій ітерації зі збереженням та структури гармонії та цілісності форми багатьох доріжкових композицій. Це надає потенціал для створення більш складних та досконалих музичних текстів.

Хоча MuseGAN генерує лише короткі уривки (чотиритактові патерни), її важливий внесок – показати принципову можливість створення поліфонічної багатодоріжкової музики засобами глибинного навчання. Модель довела, що GAN може оперувати складними музичними структурами (кілька паралельних послідовностей нот) і видавати результат, який слухачі оцінюють цілком позитивно. Згенеровані фрагменти, за відгуками, звучать як осмислені музичні ідеї – у них є відчуття гармонії, ритму, початок і завершення фраз (Edwards, M., 2011: 58–59). Водночас, автори самокритично зауважують, що в художньому відношенні MuseGAN ще далекий від людського рівня: навіть найкращі його зразки все ж менш цікаві й різноманітні, ніж те, що може придумати професійний композитор (Edwards, M., 2011: 59–60). Проте на час оприлюднення (2018) модель MuseGAN стала значним кроком вперед, адже продемонструвала роботу генеративної мережі на багатоголосому фактурному матеріалі поп-музики.

Генерація музики у аудіо форматі безпосередньо спрямована на створення дискретної репре-

зентації аудіосигналів, що можуть бути як негайно відтворені апаратними чи програмними засобами, так і використані для подальшої роботи в музичному продакшені. Завдяки цьому підходу, що є наближеним до етапів запису та мікшування у музичному виробництві, можливо отримувати музичний контент доволі високого рівня реалістичності. Варто зазначити, що описані вище типи моделей, які використовуються для символічної генерації, великою мірою описують і механізми роботи аудіо генеруючих моделей. Але окремо слід позначити такий тип моделей, як дифузійні.

У дослідженні «MusicLM: Generating Music From Text» (Agostinelli, A., Denk, T. I., Borsos, Z., Engel, J., Verzett, M., Caillon, A., Huang, Q., Jansen, A., Roberts, A., Tagliasacchi, M., Sharifi, M., Zeghidour, N., & Frank, 2023) продемонстрували, що дифузійні моделі особливо вдало враховують культурний контекст у музичних творах. При порівнянні генерації музики з однаковим жанром, але різними мовними параметрами, модель продукувала суттєво відмінні композиції. Наприклад, при запиті «традиційна пісня, мова китайська» модель генерувала твори, де були присутні типові для української музики інтервали та гармонічні послідовності, у той час як за запитом «традиційна пісня, мова іспанська», результати містили характерні фламенко-подібні елементи (Agostinelli, A., Denk, T. I., Borsos, Z., Engel, J., Verzett, M., Caillon, A., Huang, Q., Jansen, A., Roberts, A., Tagliasacchi, M., Sharifi, M., Zeghidour, N., & Frank, 2023).

У музиці дифузійні методи теж почали давати результати. Аудіосигнал можна уявити як послідовність, і модель навчається крок за кроком покращувати його якість: з чистого шуму – до впізнаваних музичних структур. Складність у тому, що музика має високу частоту дискретизації (десятки тисяч точок на секунду), тому генерація потребує багато ітерацій. Сучасні рішення застосовують оптимізації, наприклад генерують не сам сигнал відразу, а проміжне представлення.

У роботі «Noise2Music: Text-conditioned Music Generation with Diffusion Models» було запропоновано каскад дифузійних моделей для генерації 30-секундних музичних кліпів з текстового опису (Huang, Q., Park, D. S., Wang, T., Denk, T. I., Ly, A., Chen, N., Zhang, Z., Zhang, Z., Yu, J., Frank, C., Engel, J., Le, Q. V., Chan, W., Chen, Z., & Han, W., 2023). Перша модель (генератор) створює проміжне низькоякісне представлення музики (спектрограму невеликого розміру або аудіосигнал низької частоти дискретизації на рівні 3 кГц), яке відповідає тексту, а друга модель (каскадер) перетворює це представлення на більш прийнятний за якістю (аудіо 24 кГц, 30 секунд тривалістю) аудіосигнал (Huang, Q., Park, D. S., Wang, T., Denk, T. I.,

Ly, A., Chen, N., Zhang, Z., Zhang, Z., Yu, J., Frank, C., Engel, J., Le, Q. V., Chan, W., Chen, Z., & Han, W, 2023). Цікаво, що автори випробували дві форми проміжного представлення – спектрограму та низькоякісне аудіо – і обидва підходи дали змогу отримати музичні уривки, які чітко відображають ключові елементи текстового запиту: жанр, темп, інструменти, настрій і навіть епоху (Huang, Q., Park, D. S., Wang, T., Denk, T. I., Ly, A., Chen, N., Zhang, Z., Zhang, Z., Yu, J., Frank, C., Engel, J., Le, Q. V., Chan, W., Chen, Z., & Han, W, 2023). Це свідчить, що дифузійна модель може «розуміти» та втілювати у звуці доволі тонкі семантичні нюанси опису. Дифузійні моделі для музики часто поєднуються з іншими техніками. Наприклад, дослідники з Google використали попередньо навчені великі мовні моделі для генерації текстових анотацій до аудіо-даних, щоб отримати великі пари «опис–музика» для тренування дифузійної моделі (Huang, Q., Park, D. S., Wang, T., Denk, T. I., Ly, A., Chen, N., Zhang, Z., Zhang, Z., Yu, J., Frank, C., Engel, J., Le, Q. V., Chan, W., Chen, Z., & Han, W, 2023).

WaveNet – нейромережа, що стала однією із перших вдалих спроб втілення інноваційних підходів у галузі нейромережевого генерування аудіо. Ця модель заслуговує згадки, оскільки багато пізніших робіт відштовхувалися від ідей, що були її частиною. У моделі WaveNet використовується глибинна згорткова нейромережа з дилатацією для моделювання ймовірного розподілу наступного семплу звуку на основі попередніх семплів (Chen, Y., Huang, L., & Gou, T., 2024).

Модель продемонструвала напрочуд реалістичні результати у синтезі мовлення, відтворюючи природні інтонації і тембр людського голосу, а також фортепіанних звуків. Для музики WaveNet також може застосовуватися, але через свою авторегресивну природу генерує звук посемпловно, що для довгих музичних відрізків надто повільно і громіздко. Тим не менш, у 2020 році з'явився проєкт **Jukebox** від OpenAI. Це модель, яка частково базувалася на ідеях WaveNet, але вводила кількарівневе стиснення даних через VQ-VAE, щоб зменшити послідовність для генерування (Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J., 2022). Модель Jukebox спромоглася генерувати хвилини музики у вибраному стилі і навіть з імітацією голосу та тексту пісні (Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J., 2022). Його принцип роботи: спершу закодувати аудіо у дискретні кодеки (семпли не напряму, а через «пакети» інформації), а потім генерувати ці кодеки трансформером, подібно до того як генерують символи тексту. В результаті Jukebox міг створювати повноцінні аудіотреки з різними інструментами і співом. Важливо зазначити, що

спів у Jukebox – це радше імітація вокального тембру: модель не володіла справжнім мовним розумінням, тому тексти пісень виходили беззмістовним набором фонетичних відтворень. Та все ж, стилістично Jukebox міг зорієнтуватися (напр., «пісня в стилі Елвіса Преслі») і видати відповідний результат (Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J., 2022).

Одним із обмежень прямої аудіогенерації, яке проявилось в Jukebox і подібних підходах, є артефакти у звуці. Навіть якщо на коротких відрізках звук здається реалістичним, при довгому прослуховуванні з'являються помітні повтори, цифровий шум, спотворення чи інші нехарактерні для живого запису деталі. Дослідники відзначають, що аудіоряди, згенеровані на основі нестиснутих WAV-файлів (наприклад, Jukebox чи WaveNet), наразі містять помітні артефакти, які видають їх штучне походження (Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J., 2022). Людський слух дуже чутливий до таких дрібниць, тому подібні моделі поки що складно використати безпосередньо у професійному музичному виробництві (Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J., 2022). Натомість, символічні моделі (MIDI) у цьому аспекті мали перевагу: їхній «вивід» міг бути відредагований та відтворений на якісних семплах людиною, що гарантувало чистий звук. Зважаючи на це, при використанні ШІ у аудіовиробництві надавалась перевага символічній генерації з подальшим рендерінгом у аудіо за допомогою наявних бібліотек звуків.

Окремо варто відзначити креативний підхід Riffusion (2022), який продемонстрував можливість генерувати музику за допомогою вже наявних моделей дифузії зображень. Riffusion навчали на зображеннях спектрограм музики: модель (на основі Stable Diffusion) отримувала текстовий запит і генерувала спектрограму, яка потім перетворювалася на аудіо (Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F., 2017). Таким чином, фактично було використано текст-до-зображення дифузійну модель, переналаштовану на простір аудіо. Цей підхід довів гнучкість дифузійних методів і відкрив шлях до використання напрацьованих комп'ютерного зору в аудіо.

З 2023 року домінуючими моделями, що доступні широкому загалу користувачів, у тому числі безкоштовно, є моделі SUNO (suno.com) та UDIO (udio.com). На даний момент, оскільки ці моделі є комерційними, а не дослідницькими, наявна дуже обмежена кількість інформації про їх побудову та структуру функціонування. Порівняно із більш ранніми зразками, ці моделі демонструють якісно новий рівень аудіо генерації, а також надають можливість отримати результат

генерації як у вигляді мультитреку, із використанням технологій розділення джерел, так і у вигляді символної генерації, тобто результат генерації конвертується у MIDI файли, які доступні для завантаження.

Висновки. Досліджено основні типи нейронних мереж глибокого навчання (ШН) в контексті автономної генерації музичних композицій за текстовим запитом. Моделі символної генерації демонструють значний прогрес у завданнях гармонізації, побудови логічних музичних послідовностей і стилізації під різні жанри. Застосування рекурентних мереж (LSTM) дало можливість моделювати локальні й довготривалі залежності, тоді як впровадження архітектури трансформерів із механізмом істотно збільшило гнучкість та ефективність роботи з музичними послідовностями. Завдяки цьому поліпшилися якість і структурна цілісність згенерованих композицій, зокрема й у жанрах, що передбачають поліфонічну багатоплановість. Використання GAN-моделей (на прикладі MuseGAN) підтвердило потенціал загального навчання для синтезу складних музич-

них фрагментів із кількома доріжками. Водночас, попри позитивні слухацькі оцінки, більшість символних моделей потребують додаткового етапу «озвучення» (рендерінгу) за допомогою семплів, віртуальних інструментів тощо, що з одного боку збагачує можливості втручання у генерацію, залучаючи людину у такий творчий процес, а з іншого – обмежує безпосередню готовність підсумкового аудіопродукту. У сфері генерування аудіосигналів безпосередньо помітні успіхи дифузійних моделей, що дозволяють отримувати реалістичніші звучання та враховувати семантичні аспекти тексту й культурного контексту. Водночас певні обмеження (артефакти звучання, повтори, надмірна складність навчання) ускладнюють їх широке використання. Попри це, поява комерційних рішень підтверджує високу перспективність галузі. І попри те, що наразі професійний рівень деяких аспектів музичного виробництва із застосуванням таких моделей залишається недосяжним або надто ресурсоємним, загальна динаміка вказує на стрімке наближення систем генерації до реальних творчих і виробничих потреб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Agostinelli, A., Denk, T. I., Borsos, Z., Engel, J., Verzetti, M., Caillon, A., Huang, Q., Jansen, A., Roberts, A., Tagliasacchi, M., Sharifi, M., Zeghidour, N., & Frank, C. MusicLM: Generating music from text. 2023. URL: <https://arxiv.org/pdf/2301.11325> (дата звернення 1.04.2025).
2. Bazin, T., & Hadjeres, G. NONOTO: A model-agnostic web interface for interactive music composition by inpainting. *Proceedings of the 10th International Conference on Computational Creativity (ICCC 2019)*. URL: <https://www.semanticscholar.org/reader/e3fa5116ac050a61682093df07c117718536a074> (дата звернення 1.04.2025).
3. Chen, Y., Huang, L., & Gou, T. Applications and advances of artificial intelligence in music generation: A review. URL: <https://arxiv.org/pdf/2409.03715> (дата звернення 1.04.2025).
4. Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J. A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends. *Expert Systems with Applications*. Volume 209. 2022. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0957417422013537> (дата звернення 1.04.2025).
5. Patrício da Silva. David Cope and experiments in musical intelligence. Spectrum Press, 2003. URL: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC124/%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B5%CE%B9%CF%82/da-silva-david-cope-and-emi.pdf> (дата звернення 1.04.2025).
6. Dong, H.-W. *Generative AI for music and audio* (Doctoral dissertation). University of California, San Diego. 2024. URL: <https://arxiv.org/pdf/2411.14627> (дата звернення 1.04.2025).
7. Dong, H.-W., Hsiao, W.-Y., Yang, L.-C., & Yang, Y.-H. MuseGAN: Multi-track sequential generative adversarial networks for symbolic music generation and accompaniment. 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/328305824_MuseGAN_Multi-track_Sequential_Generative_Adversarial_Networks_for_Symbolic_Music_Generation_and_Accompaniment (дата звернення 1.04.2025).
8. Edwards, M. Algorithmic composition: Computational thinking in music. *Communications of the ACM*, 2011. 54(7), 58–67.
9. Sifei Li, Yuxin Zhang, Fan Tang, Chongyang Ma, Weiming Dong, Changsheng Xu. Music Style Transfer with Time-Varying Inversion of Diffusion Models. URL: <https://arxiv.org/pdf/2402.13763> (дата звернення 1.04.2025).
10. Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F. DeepBach: a steerable model for Bach chorales generation. *Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning (PMLR 70)*. 2017. URL: <https://proceedings.mlr.press/v70/hadjeres17a.html> (дата звернення: 01.04.2025).
11. Hernandez-Olivan, C., Hernandez-Olivan, J., & Beltran, J. R. A survey on artificial intelligence for music generation: Agents, domains and perspectives. URL: <https://arxiv.org/pdf/2210.13944> (дата звернення 1.04.2025).
12. Huang, Q., Park, D. S., Wang, T., Denk, T. I., Ly, A., Chen, N., Zhang, Z., Zhang, Z., Yu, J., Frank, C., Engel, J., Le, Q. V., Chan, W., Chen, Z., & Han, W. Noise2Music: Text-conditioned music generation with diffusion models. 2023. URL: <https://arxiv.org/pdf/2302.03917> (дата звернення 1.04.2025).
13. Huang, Y.-S., & Yang, Y.-H. Pop music transformer: Beat-based modeling and generation of expressive pop piano compositions. In *Proceedings of the 28th ACM International Conference on Multimedia (MM '20)* (pp. 1180–1188). URL: <https://arxiv.org/pdf/2002.00212> (дата звернення 1.04.2025).
14. Kumar, K., Kumar, R., de Boissiere, T., Geste, L., Teoh, W. Z., Sotelo, J., de Brebisson, A., Bengio, Y., & Courville, A. MelGAN: Generative adversarial networks for conditional waveform synthesis. In *Advances in Neural Information Processing Systems (NeurIPS 2019)*. URL: <https://arxiv.org/pdf/2106.07889> (дата звернення 1.04.2025).
15. Mathews, M. V. The digital computer as a musical instrument. *Science*, 142(3592), 1963. P. 553–557. URL: <https://digitalmusicacademy.ru/sites/default/files/content/mathews-1963.pdf> (дата звернення 4.04.2025).

16. Parmar, H. *Tradi-fusion refined: Evaluating and fine-tuning the Riffusion model for Irish traditional music* (Master's thesis). KTH Royal Institute of Technology, Stockholm, Sweden. 2024. URL: <https://hdparmar.github.io/Tradifusion> (дата звернення 01.04.2025 р.)
17. Schneider, F., Kamal, O., Jin, Z., & Schölkopf, B. Moûsai: Efficient text-to-music diffusion models. In *Proceedings of the 62nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*. 2024. P. 8050–8068. URL: <https://aclanthology.org/2024.acl-long.437.pdf> (дата звернення 1.04.2025).
18. Yang, D., Yu, J., Wang, H., Wang, W., Weng, C., Zou, Y., & Yu, D. Diffsound: Discrete diffusion model for text-to-sound generation. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 31. 2023. P. 1720–1733. URL: <https://arxiv.org/pdf/2207.09983> (дата звернення 1.04.2025).
19. Zhang, N., Yan, J., & Briot, J.-P. Artificial intelligence techniques for pop music creation: A real music production perspective. Preprint submitted to *Information Fusion*, 2023. URL: <https://hal.science/hal-04363458v1/document> (дата звернення 01.04.2025 р.).
20. Zhao, Y., Yang, M., Lin, Y., Zhang, X., Shi, F., Wang, Z., Ding, J., & Ning, H. AI-enabled text-to-music generation: A comprehensive review of methods, frameworks, and future directions. *Electronics*, 14 (6). 2025. P. 1197. URL: <https://www.mdpi.com/2079-9292/14/6/1197> (дата звернення 1.04.2025).

REFERENCES

1. Agostinelli, A., Denk, T. I., Borsos, Z., Engel, J., Verzetti, M., Caillon, A., Huang, Q., Jansen, A., Roberts, A., Tagliasacchi, M., Sharifi, M., Zeghidour, N., & Frank, C. (2023). MusicLM: Generating music from text. URL: <https://arxiv.org/pdf/2301.11325>
2. Bazin, T., & Hadjeres, G. NONOTO: A model-agnostic web interface for interactive music composition by inpainting. (2019). *Proceedings of the 10th International Conference on Computational Creativity (ICCC 2019)*. URL: <https://www.semanticscholar.org/reader/e3fa5116ac050a61682093df07c117718536a074>
3. Chen, Y., Huang, L., & Gou, T. (2024). Applications and advances of artificial intelligence in music generation: A review. URL: <https://arxiv.org/pdf/2409.03715>
4. Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F., & Escalona, M. J. (2022). A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends. *Expert Systems with Applications*. Volume 209. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0957417422013537>
5. Patricio da Silva. (2003). David Cope and experiments in musical intelligence. Spectrum Press. URL: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC124/%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B5%CE%B9%CF%82/da-silva-david-cope-and-emi.pdf>
6. Dong, H.-W. (2024). *Generative AI for music and audio* (Doctoral dissertation). University of California, San Diego. URL: <https://arxiv.org/pdf/2411.14627>
7. Dong, H.-W., Hsiao, W.-Y., Yang, L.-C., & Yang, Y.-H. (2017). MuseGAN: Multi-track sequential generative adversarial networks for symbolic music generation and accompaniment. URL: https://www.researchgate.net/publication/328305824_MuseGAN_Multi-track_Sequential_Generative_Adversarial_Networks_for_Symbolic_Music_Generation_and_Accompaniment
8. Edwards, M. (2011). Algorithmic composition: Computational thinking in music. *Communications of the ACM*. 54(7).
9. Sifei Li, Yuxin Zhang, Fan Tang, Chongyang Ma, Weiming Dong, Changsheng Xu. (2024). Music Style Transfer with Time-Varying Inversion of Diffusion Models. URL: <https://arxiv.org/pdf/2402.13763> (date of application 01.04.2025).
10. Hadjeres G., Pachet F., Nielsen F. DeepBach: a steerable model for Bach chorales generation. *Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning* (PMLR 70). 2017. URL: <https://proceedings.mlr.press/v70/hadjeres17a.html> (date of application 01.04.2025).
11. Hernandez-Olivan, C., Hernandez-Olivan, J., & Beltran, J. R. (2022). A survey on artificial intelligence for music generation: Agents, domains and perspectives. URL: <https://arxiv.org/pdf/2210.13944> (date of application 01.04.2025).
12. Huang, Q., Park, D. S., Wang, T., Denk, T. I., Ly, A., Chen, N., Zhang, Z., Zhang, Z., Yu, J., Frank, C., Engel, J., Le, Q. V., Chan, W., Chen, Z., & Han, W. (2023). Noise2Music: Text-conditioned music generation with diffusion models. URL: <https://arxiv.org/pdf/2302.03917> (date of application 01.04.2025).
13. Huang, Y.-S., & Yang, Y.-H. (2020). Pop music transformer: Beat-based modeling and generation of expressive pop piano compositions. In *Proceedings of the 28th ACM International Conference on Multimedia (MM '20)* (pp. 1180–1188). <https://doi.org/10.1145/3394171.3413671> (date of application 01.04.2025).
14. Kumar, K., Kumar, R., de Boissiere, T., Gestin, L., Teoh, W. Z., Sotelo, J., de Brebisson, A., Bengio, Y., & Courville, A. (2019). MelGAN: Generative adversarial networks for conditional waveform synthesis. In *Advances in Neural Information Processing Systems (NeurIPS)*. URL: <https://arxiv.org/pdf/2106.07889> (date of application 01.04.2025).
15. Mathews, M. V. (2009). The digital computer as a musical instrument. *Science*, 142(3592). URL: <https://digitalmusicacademy.ru/sites/default/files/content/mathews-1963.pdf> (date of application 04.04.2025).
16. Parmar, H. (2024). *Tradi-fusion refined: Evaluating and fine-tuning the Riffusion model for Irish traditional music* (Master's thesis). KTH Royal Institute of Technology, Stockholm, Sweden. URL: <https://hdparmar.github.io/Tradifusion> (date of application 01.04.2025).
17. Schneider, F., Kamal, O., Jin, Z., & Schölkopf, B. (2024). Moûsai: Efficient text-to-music diffusion models. In *Proceedings of the 62nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*. URL: <https://aclanthology.org/2024.acl-long.437.pdf> (date of application 01.04.2025).
18. Yang, D., Yu, J., Wang, H., Wang, W., Weng, C., Zou, Y., & Yu, D. (2023). Diffsound: Discrete diffusion model for text-to-sound generation. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 31. URL: <https://arxiv.org/pdf/2207.09983> (date of application 01.04.2025).
19. Zhang, N., Yan, J., & Briot, J.-P. (2023). Artificial intelligence techniques for pop music creation: A real music production perspective. Preprint submitted to *Information Fusion*. URL: <https://hal.science/hal-04363458v1> (date of access: 01.04.2025).
20. Zhao, Y., Yang, M., Lin, Y., Zhang, X., Shi, F., Wang, Z., Ding, J., & Ning, H. (2025). AI-enabled text-to-music generation: A comprehensive review of methods, frameworks, and future directions. *Electronics*, 14(6), 1197. <https://doi.org/10.3390/electronics14061197>

УДК 75.04 : 75.01(475)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-12>**Олег СТАНИЧНОВ,***orcid.org/0000-0003-0491-2552**старший викладач кафедри живопису**Харківської державної академії дизайну та мистецтв**(Харків, Україна) artstan3@gmail.com***Тетяна ХОХЛОВА,***orcid.org/0000-0003-4080-4444**доцент кафедри технологій палив, полімерних та поліграфічних матеріалів**Навчально-наукового інституту «Український державний хіміко-технологічний університет»**Українського державного університету науки і технологій**(Дніпро, Україна) khokhlovatetyana@gmail.com*

КОНЦЕПТ ТЕМИ МУЗИКИ У ЖИВОПИСНОМУ ПОРТРЕТІ ЯЦЕКА МАЛЬЧЕВСЬКОГО

Стаття розглядає два види мистецтва, які існують у різновимірному середовищі візуальному та аудіальному. Ці два виміри у звичайному житті не перетинаються, але вони можуть викликати певні емоційні почуття у нашій свідомості. Це різноманіття та спорідненість музики та живопису завжди існувало, як в античності і в сьогоденні. Так у стародавньому Єгипті на стінах храмів відображені цілі музичні ансамблі – юнаки та дівчата, які грають на кіфарі, лютнях, гобоях. У античній Греції жодне зображення співака Орфея не обходилося без ліри, яку він неодмінно тримав у руках, митці середньовіччя та ренесансу зображували свої святих за грою музичного інструмента. Музика як і портрет були завжди не від'ємною частиною заможного помешкання.

Розгляд художніх творів Я. Мальчевського, як одного з найвидатніших митців символізму, авторської міфології та представника польської сецесії, який демонструє нам різноманітну мову пізнання його картин. Зацікавленість автора до героїв свого часу ідей національного спрямування були головним лейтмотивом його полотен. Полотна збагачені різноманітними музичними інструментами, від класичних та національно аутентичних до вигаданих, що надає його творам «невідому ноту»

У статті був використаний аналітичний розбір творів Яцека Мальчевського за певними методами композиційного аналізу. Це дало можливість зрозуміти якими засобами було досягнуто відчуття певних мелодій у візуальному полотні. Було виявлено певну ритмізацію та побудову за тональною і кольоровою структурою полотна, що викликало певні мелодії у полотні, які підкреслено зображенням музичних інструментів.

В статті також був проведений аналіз використання ліній золотого перетину, що більше розкрив розуміння гармонії мелодії та полотна.

Ключові слова: фавн, портрет, ритм, композиційна схема, лінія, колорит, музика, кольорові співвідношення, тон.

Oleg STANYCHNOV,*orcid.org/0000-0003-0491-2552**Senior Lecturer at the Painting Department**Kharkiv State Academy of Design and Arts**(Kharkiv, Ukraine) artstan3@gmail.com***Tatyana KHOKHLOVA,***orcid.org/0000-0003-4080-4444**Associate Professor at the Department of Fuel Technologies, Polymeric and Printing Materials**Educational and Scientific Institute "Ukrainian State University of Chemical Technology"**of Ukrainian State University of Science and Technology**(Dnipro, Ukraine) khokhlovatetyana@gmail.com*

THE CONCEPT OF THE THEME OF MUSIC IN THE PAINTING PORTRAIT OF JACQUES MALCHEWSKI

The article considers two types of art that exist in a multidimensional environment – visual and auditory. These two dimensions do not intersect in ordinary life, but they can evoke certain emotional feelings in our minds. This diversity and affinity of music and painting has always existed, both in antiquity and in the present. Thus, in ancient Egypt, entire

musical ensembles were depicted on the walls of temples – young men and girls playing the cithara, lutes, oboes. In ancient Greece, no image of the singer Orpheus was complete without a lyre, which he necessarily held in his hands; artists of the Middle Ages and the Renaissance depicted their saints playing a musical instrument. Music, like portraits, were always an integral part of a wealthy home.

Consideration of the works of art by Ya. Malczewski, as one of the most prominent artists of symbolism, author's mythology and a representative of the Polish Secession, who demonstrates to us a diverse language of cognition of his paintings. The author's interest in the heroes of his time and the ideas of the national direction were the main leitmotif of his paintings. The paintings are enriched with various musical instruments, from classical and nationally authentic to fictional ones, which gives his works an «unknown note»

The article used an analytical analysis of the works of Jacek Malczewski using certain methods of compositional analysis. This made it possible to understand by what means the feeling of certain melodies in the visual canvas was achieved. A certain rhythmization and construction according to the tonal and color structure of the canvas was revealed, which caused certain melodies in the canvas, which are emphasized by the image of musical instruments.

The article also analyzed the use of golden section lines, which further revealed the understanding of the harmony of the melody and the canvas.

Key words: faun, portrait, rhythm, compositional scheme, line, color, music, color relationships, tone.

Постановка проблеми. Тема музики та живопису завжди були не від'ємною складовою для розуміння. Своєрідність композиційних рішень художників та музикантів підштовхує нас відчувати чи то колір в музиці, чи музику у художньому творі. Для розгляду цього питання були взяті деякі твори Я. Мальчевського. Митець який відображав епоху та тенденції польського мистецтва кінця XIX – початку XX століття та заслуговує на уважне і повноцінне дослідження.

На створення картин майстра впливали творчі течії, самовідданість національній само ідентифікацією, яка мала вираження крізь призму історії Польщі та античною міфологією, а також зацікавленість тогочасними тенденціями.

Незважаючи на попередні дослідження тема музики в творчості Яцека Мальчевського не була розглянута під кутом композиційних схем та має місце маловивченість цього матеріалу.

Розгляд цього питання дає можливість розглянути особливості картин та музики у взаємному співіснуванні в одному творі, особливо в портреті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз останніх досліджень та публікацій з цієї теми свідчить про зростаючу зацікавленість сучасних досліджень питаннями психології портрета, як соціального та мистецького явища.

Наукові статті присвячені до теми музики у живописі розглянуті у роботах Т. Гжибковська (Grzybkowska, 2005), Д. Кудельська (Kudelska, 2012), Д. Сухоцька (Suchocka, 2009).

Наукові роботи та публікації які пов'язані з модерном та символізмом були розглянуті такими науковцями О. Станичнов (Станичнов, 2017), Л. Соколюк (Соколюк, 2014), І. Удріс (Удріс, 2007), Ю. Бірюльов (Бірюльов, 2004), Ю. Хабермаса (Habermas, 1985).

Статті пов'язані з символізмом та міфологією в період модерну були розглянуті такими авторами

О. Станичнов (Станичнов, 2017), Н. Порожнякова (Порожнякова, 2010).

Мета статті: Розглянути візуальне сприйняття музики та зображення музикальних інструментів в портретній творчості Яцека Мальчевського, за рахунок образотворчих композиційних засобів (колір, тон, ритм, золотий перетин та колорит).

Виклад основного матеріалу. Розмірковуючи про шляхи розвитку портрета, критик Ж. Кастаньярі звертав увагу, що портретисти XIX століття спиралися на традиції власної національної портретної школи, яка сформувала тогочасне сучасне мистецтво.

У Польському мистецтві в кінці XIX поч. XX ст. національна традиція була продовжена С. Висп'янським, В. Вейсом, Я. Мальчевським та багатьма іншими художниками, хоча реалістична манера та школа Яна Матейко у творчості цих митців змінювала класичну романтику, на власну мову, яка перейшла на імпресіоністичне, символічне і сецесійне сприйняття (Станичнов, 2017).

Музика як і живопис були завжди не від'ємною частиною заможного помешкання. Наближеність між музикою і живописом виявляються в термінах, які вживають музиканти і художники (тональність, ритміка, колорит, акорд та інші). Художники нерідко намагалися зображати і самі музичні форми. Це виявлялося можливим тому, що в музичній і живописній композиції часто діють подібні закономірності: для живопису значення ритму, руху, колориту, симетрії, пропорційності. Обриси в образотворчому мистецтві тотожні мелодійної лінії в музиці, пропорції.

Показано, що не кожна картина, на якій зображені люди, що грають на будь-яких інструментах або співають, «випромінює» музику. Багато художників взагалі не сприймали цю ідею, як щось важливе, хоча часто звертались до «музичних» сюжетів.

За психологією людина має різні канали сприйняття: зоровий, слуховий, тактильний, але унікальність художнього твору полягає у тому, що митець поєднує зорове та слухове у двохвимірному просторі полотна. Двосторонній взаємовплив між слуховим і зоровим сприйняттям вловили ще художники давнини, які супроводжували звучання музики різними зоровими демонстраціями (Suchocka, 2009).

«Історія розвитку музичної теми в мистецтві» показано, що перші зображення музикантів прийшли до нас з глибокої давнини. В Єгипті на стінах храмів відображені цілі музичні ансамблі – юнаки та дівчата, які грають на кіфарі, лютнях, гобоях. У Стародавній Греції жодне зображення співака Орфея не обходилося без ліри, яку він неодмінно тримав у руках.

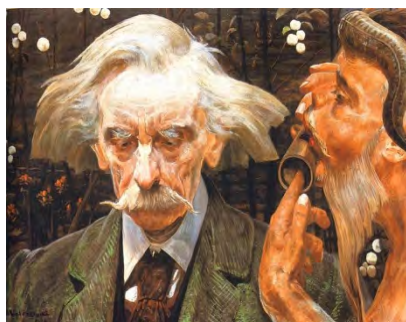
У Середньовіччя та в епоху Відродження з'явилося чимало полотен із скульптурами співаючих янголів, образи святих пов'язані з грою на органі, а мандрівні музики завжди збирали натовп народу та вважалися частиною свята, вигрававши свої нехитрі мелодії.

В епоху Ренесансу, живописці дещо зверхньо дивилися на музикантів, бо вважалась тоді царицею мистецтв саме живопис. У деяких картинах, що зображують музикування, художники намагалися підказати глядачеві, яка мелодія виконується героями їх сюжетів.

У 1890 році Яцек Мальчевський натхнений тематикою національної трагедії свого народу відобразив у свої картинах символізм та авторську міфологію сповнену трагізмом та національним романтизмом.

Головна мета творів була спрямована на протистояння за національну самоідентичність. У молодому віці Яцек Мальчевський був свідком військового перевороту, його чуттєвість та естетичність відтворюють власну авторську символіку полотен. Художник закликає глядача, мистецько культурними засобами та внутрішньою силою полотен, на боротьбу за формування національної ідеї.

Розгляд твору «Невідома нота, або портрет Станіслава Бринярського» (іл. 1), картина виконана олійними фарбами на полотні, розміром 42x63, зберігається у Національному музеї Кракова.

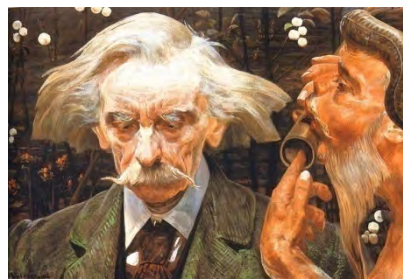


1. Невідома нота, або портрет Станіслава Бринярського

Обраність та написання портрета Станіслава Бринярського, Яцеком Мальчевським була зроблена не випадково, видатний польський художник, реставратор, патріот своєї країни, був неодноразово натурою для полотен Я. Мальчевського.

У молодому віці С. Бринярський спрямовує свій талант на відтворення архітектурних та інер'єрних об'єктів старини, де майстер намагався зберегти історію у своїх полотнах, але у більш похилому віці, митець виявляє зацікавленість до реставрації картин та фресок (Станичнов, 2017).

Для розуміння та відчуття мелодії в полотні «Невідома нота, або портрет Станіслава Бринярського» був зроблений певний методичний аналіз твору за принципом двокомпонентності та трьох компонентності, було виявлено сформований декоративний силует митця та фавна, де головні герої сприймаються світлими образами на темному тлі дерев (іл. 1.2). Ритми хаотичних коротких на одязі та середовищі та довгих ліній у волоссі, створюють ілюзію подиху вітру. Вертикальні лінії дерев на задньому тлі створюють контраст за рахунок якого відчувається гра флейти та подиху вітру (іл. 1.1). Білі крапочки плодів чагарника «снігова ягода» створюють враження нотного стану тим самим підсилюють звучання флейти. Колорит полотна теплий (Михайленко, 2004).



Іл. 1.1. Ритм вертикальних та горизонтальних ліній



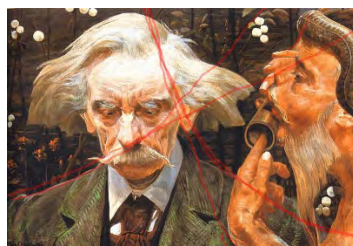
Іл. 1.2. Двохкомпонентне сприйняття композиції

Лінії золотого перетину в роботі виявляють головного героя, Станіслава Бринярського, домінування лівої частини картини, що змінює розуміння рівноваги полотна це дає можливість відтворити динаміку. Спіраль золотого перетину спрямовує наш зір з права на ліво таким чином

сповільняє сприйняття та утворює напруженість в картині (іл. 1.3).



Іл. 1.3. Спіраль золотого перетину



Іл. 1.4. Силлові лінії

Використання в картині силових ліній та просторових ритмів спрямовує наш погляд на візуальне зображення вуха головного героя (іл. 1.4).

Ці всі аспекти які впливають один на одного спрямовують нас на розуміння та відчуття музики у цьому полотні, а також глядач може відчутти змістовне навантаження музи.

Розглянемо твір «Автопортрет з фавнами» це триптих 1906 року зберігається у Львівській галереї мистецтв. Кожна частина триптиху розміром 40,5х23,5 см, техніка виконання полотно, олія. Кожен герой має музикальний інструмент характерний до стану ідейного змісту картини (іл. 2).



Іл. 2. Автопортрет з фавном (триптих)

Перша частина триптиху «Фавн 1» портрет молодого фавна. Герой зображений на тлі зародження бурі, фронтальна композиція полотна відкриває усю красу молодого парубка, фризове тло показує складність руху людей та пегасу по дорозі, створюється певна конфронтація звичайного ритму на фоні та глибинність за рахунок фронтального першого плану – створюється враження, як ствердження і заперечення в одному реченні (іл. 2.1).



Іл. 2.1. «Фавн 1» (Молодий фавн) Частина триптиху



Іл. 2.1.1. Двохкомпонентне та трьохкомпонентне сприйняття композиції

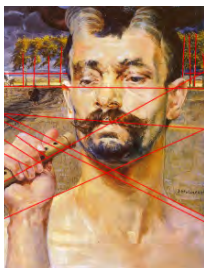


Іл. 2.1.2. Виявлення теплої кольорової гами у картині

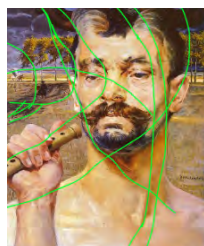
Тональність роботи наближена до середньої. Ця характеристика картини проявляється за контрастами у полотні, що виражається у середньому сегменті тональної шкали (іл. 2.1.1).

Колорит теплий, побудова кольорів відбувається за принципом протилежності жовтий та фіолетовий. На ілюстрації (іл. 2.1.2) було продемонстровано застосування механічного підвищення протилежності кольорів.

Ритми прямих та пластичних ліній утворюють ілюзію звучання мелодії сопілки. Кожен сегмент та рисочка на полотні створюють певне звучання мінорне або мажорне все залежить від тональної та кольорової структури полотна. Так картина «Фавн 1» з триптиху «Автопортрет з фавнами», відображено портрет молодого фавна, який стоїть на порозі буревію. Його гра на сопілці майже не чутна, але за рахунок пластичних та геометричних ритмів (іл. 2.1.3; 2.1.4) відчуваємо напруженість та не усвідомленість подіями які відбуваються навколо нього. Ми можемо відчутти, що мелодія полотна мінорна за рахунок середньо сірого тону та контрастних фарб.



Іл. 2.1.3. Ритм прямих вертикальних та горизонтальних ліній в картинній площині



Іл. 2.1.4. Ритм пластичних ліній в картинній площині

Друга частина триптиху «Авторпортрет» портрет художника, митець зображений у кайданах зі скрипкою у руках у надвечірній стан під час буревію (іл. 2.2). Все у полотні у русі, тон темний, контрастний наповнений тільки певними спалахами світлого таке як обличчя, жіночий силует та світлі крила пегасу (іл. 2.2.1). Кольоровий стан контрастний, побудований на протилежних кольорах таких як помаранчевий та лазурно-синій (іл. 2.2.2). Таким чином утворюється світлий та теплий силует головного героя. У картині присутній контраст великого та малого за рахунок цього є глибинність у просторі картини.



Іл. 2.2. «Авторпортрет» Частина триптиху



Іл. 2.2.1. Двохкомпонентне сприйняття композиції



Іл. 2.2.2. Виявлення холодної кольорової гами у картині

Ритми прямих (геометричних) та пластичних ліній у певній пропорційності та розташуванні створює мелодію схожу на гру скрипки, яку тримає автор (іл. 2.2.3, іл. 2.2.4). Мелодія сповнена суму, який стискає голову митця не даючи вільно рухатися у вимірі творчості, а також це контрастує та підкреслюється бурхливим середовищем.

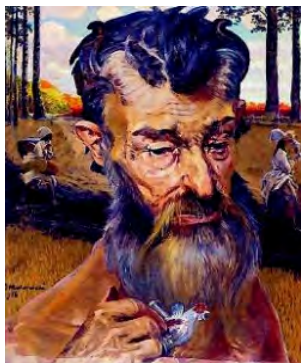


Іл. 2.2.3. Ритм прямих вертикальних та горизонтальних ліній в картинній площині



Іл. 2.2.4. Ритм пластичних ліній в картинній площині

Третя частина триптиху «Фавн 2» (Старий фавн) портрет похилого фавна, який гра глиняний іграшковий свистульці. Голова з плечовим поясом зображена на передньому плані (іл. 2.3). Полотно вибудоване у середньо сірій гамі ближче до світлих за тоном, колорит теплий. Основними кольорами виступає об'єднання протилежних таких як жовто-помаранчеві та синьо-фіолетові.



Іл. 2.3. «Фавн 2» (Старий фавн)

Силует головного героя змішаний з середовищем, але виявлено певна профільна частина з обличчям та силуети фігур людей на задньому плані підтримують головного героя світлою плямою, утворюючи ритміку плям.

Складається враження, що пристрасті буревію минулися та настали часи свіжості та легкості, підкреслено співом свистульки у руках похилого фавна. Ритми прямих та пластичних ліній утворюють певну мелодію яка підсвідомо відповідає цьому музикальному інструменту (іл. 2.3.1; 2.3.2).



Іл. 2.3.1. Ритм прямих вертикальних та горизонтальних ліній в картинній площині



Іл. 2.3.2. Ритм пластичних ліній в картинній площині

Розглядання триптиху «Автопортрет з фавнами» Я. Мальчевського створюють враження неповторної симфонії, яка зароджується зі флейти (сопілки) переходячи у скрипку, яка бере та стискає за живе і як фінал звичайна свистулька, як

символ простоти та зрозумілості після бурелому, але з легким присмаком легкості та продовження життя (Станичнов, 2017).

Художник Мальчевський ставиться до музики як до частини мистецтва, яка найбільш близька до природи. Особливе ставлення митця до творчості, світу та авторською міфологією викликає зацікавленість вчених мистецтвознавців, так Польський дослідник Кшиштоф Липка у статті «Музичні інструменти на картинах Яцека Мальчевського» з'ясував, що митець створював незвичні інструменти, яких не існує в реальному світі (Lipka, 2005: 83).

У картині «Портрет сестри Хелени з лютнею» (іл. 3) звертаємо увагу що сам музичний інструмент схожий на лютню, але ж на справді має певні конструктивні зміни, що робить його незвичним, саме на цю характерність звернув увагу дослідник-мистецтвознавець Беніамін Вогля у роботі «Іконографічні джерела в органології – проблема ідентифікації інструментів», де науковець стверджує, що музичний інструмент торбан схожий на італійську теорбу, але мають певні відзнаки які не відповідають стандартам класичних музичних інструментів (Vogla, 2012). Виходячи з вище сказаного, глядачеві дуже важко з орієнтуватися який звук він повинен почути з візуального зображення. Тому глядач спрямовує своє сприйняття через певну ритмізацію елементів, колорит та тональність в полотні.



Іл. 3. Портрет сестри Хелени з лютнею



Іл. 3.1. Двохкомпонентне сприйняття композиції



Іл. 3.2. Виявлення холодної кольорової гами у картині

Проведемо певну аналітичну роботу з картиною «Портрет сестри Хелени з лютнею» пензля Я. Мальчевського розмір полотна 70.5х90.5 см. 1906 року створення. Героїня написана у темному одязі, голова зміщена з золотого перетину, контрове освітлення формують темний силует у середньо-сірому середовищі (іл. 3.1). Колорит картини з домінування холодних відтінків, але присутня певна гармонізація теплих відтінків, що передає певні спокійні сімейні стосунки (іл. 3.2). Ритм структурований у вертикальній та горизонтальній площині (іл. 3.3), відсутня активна динаміка, але певні діагональні лінії створюють легку динаміку таким чином створюється певна ілюзія тихої мелодії у кімнаті, а пластичний ритм створює глибину від першого плану кімнати до пейзажу за вікном (іл. 3.4). Спіраль та лінії золотого перетину фокусують наш погляд на лютні та руці Хелени. Таким чином глядач може насолодитись тихою камерною музикою родини Мальчевських.

Висновок. Проводячи аналіз творів Яцека Мальчевського за принципом композиції та візуального



Іл. 3.3. Ритм прямих вертикальних та горизонтальних ліній в картинній площині



Іл. 3.4. Ритм пластичних ліній в картинній площині

сприйняття відчуття музики зі зображенням музичальних інструментів в портретній творчості майстра. Було виявлено, що твори митця наповнюються метафоричним підтекстом та авторською міфологією. Це дозволяє глядачеві поринути у звуки природи, спів птахів, насолодитися грою народними інструментами та відчуті у полотнах передчуття народження звуку, яким насолоджується митець або герой полотна, але у той час глядач відірваний у часовому просторі та знаходиться у контексті сьогодення майже не чує цю просту та водночас витончену мелодію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боднар О.Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві: Монографія. Львів: НВФ «Українські технології», 2005. 198 с.
2. Демиденко О.І. Цілісність зорового сприйняття у живопису натюрморту. «Дизайн-освіта 2009». Харків. ХДАДМ, 2009. С. 82–85.
3. Іттен І. Мистецтво кольору, – Київ: ArtHuss, 2022. – 95 с.: іл.
4. Михайленко В. Є. Основи композиції (геометричні аспекти). Київ: Каравелла, 2004. 304 с.
5. Порожнякова Н. Образи язичницьких ідолів давніх слов'ян в образотворчому мистецтві модерну. Українське мистецтвознавство: матеріали дослідження, рецензії збірник наукових праць. Київ, 2010. Вип. 10. С. 111–115.
6. Соколюк Л. Д. Творчість Михайла Жука в контексті стилізованих пошуків художньої культури ХХ ст. Народознавчі зошити. серія мистецтвознавча Київ, 2014. Вип. 6. С. 1338–1342.
7. Станичнов О. О. Живописний польський портрет як пластичний образ доби модерну : монографія. Харків : Савчук О.О., 2017. 200 с.
8. Станичнов О. Образ смерті в творчості Яцека Мальчевського Вісник Львівської національної академії мистецтв 2015. Вип. 27. С. 53–60.
9. Станичнов О. Роль образу янгола в творчості Я. Мальчевського. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 37. С. 265–271.
10. Удріс І. М. Давньоукраїнський портрет як предмет дослідження у вітчизняній науці про мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. Вип. 11. С. 129–141.
11. Grzybkowska T. Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Warszawa, 2005. S. 15–36.
12. Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne : zwölf Vorlesungen. Suhrkamp, 449 s.
13. Juszczak W. Malarstwo polskie. Modernizm. Warszawa, 1977. 356 s.
14. Kudelska D. Malczewski. Obrazy i słowa. Warszawa, 2012. 544 s.
15. Lipka K. Instrumenty muzyczne na obrazach Jacka Malczewskiego. Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Warszawa, 2005. 75–96 s.

16. Suchocka D. Jacek Malczewski. Portret Adama Asnyka z Muzą. Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego. Warszawa, 2009. 250–255 s.
17. Vogla B. Źródła ikonograficzne w organologii – problem identyfikacji instrumentów. Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje. Paweł Gancarczyka (red.), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 2012. 91–113 s.

REFERENCES

1. Bodnar O (2005) Zoloty pereriz i neevklidova heometriia v nautsi ta mystetstvi: Monohrafiia. [The golden ratio and non-Euclidean geometry in science and art: Monograph]. Lviv: NVF «Ukrainski tekhnolohii», 198 s. [in Ukrainian]
2. Demydenko O. (2009) Tsilisnist zorovoho spryniattia u zhyvopysu natiurmortu. [Integrity of visual perception in still life painting]. «Dyzain-osvita 2009» Kharkiv. KhDADM, 82–85 s. [in Ukrainian]
3. Itten I. (2022) Mystetstvo koloru [The art of color] Kyiv: ArtHuss, 95 s. [in Ukrainian].
4. Mykhailenko V. Ye. (2004) Osnovy kompozytsii (heometrychni aspekty) [Basics of composition (geometric aspects)]. Kyiv: Karavella, 304 s [in Ukrainian]
5. Porozhniakova N. (2010) Obrazy yazychnytskykh idoliv davnikh slovian v obrazotvorchomu mystetstvi modernu. [Images of pagan idols of the ancient Slavs in modern art.] Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy doslidzhennia, retsenzii zbiryk naukovykh prats: zb. nauk. pr. № 10. 111–115. [in Ukrainian]
6. Sokoliuk L. D. (2014) Tvorchist Mykhaila Zhuka v konteksti stylovykh poshukiv khudozhnoi kultury XX st. [Mykhailo Zhuk's creativity in the context of stylistic searches of artistic culture of the 20th century.] Narodoznavchi zoshiti. seriia mistectvoznachcha: zb. nauk. pr., № 6. 1338–1342 [in Ukrainian]
7. Stanychnov O. (2017) Zhyvopysnyi polskyi portret yak plastychnyi obraz doby modernu : monohrafiia. [The picturesque Polish portrait as a plastic image of the modern era: a monograph] Savchuk O.O., 200. [in Ukrainian]
8. Stanychnov O. (2017) Zhyvopysnyi polskyi portret yak plastychnyi obraz doby modernu : monohrafiia. [The picturesque Polish portrait as a plastic image of the modern era: a monograph] Savchuk O.O., 200. [in Ukrainian]
9. Stanychnov O. (2018) Rol obrazu yanhola v tvorchosti Ya. Malchevskoho. [The role of the image of an angel in the work of Y. Malchevsky.] Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv : zb. nauk. pr., 265–271 [in Ukrainian]
10. Udris I. (2007) Davnoukrainskyi portret yak predmet doslidzhennia u vitchyzniani nautsi pro mystetstvo kintsia XIX – pochatku XX stolittia. [Ancient Ukrainian portrait as a subject of research in the domestic art science of the late 19th – early 20th centuries.] Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zb. nauk. pr., № 11. 129–141. [in Ukrainian]
11. Grzybkowska T. (2005) Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. [Music in the paintings of Jacek Malczewski.]. Warszawa, 15–36. [in Polish]
12. Habermas J. (1985) Der philosophische Diskurs der Moderne : zwölf Vorlesungen. [The philosophical discourse of modernity: twelve lectures.] Suhrkamp, 449 [in German]
13. Juszczak W. (1977) Malarstwo polskie. Modernizm [Polish painting. Modernism]. Warshava, 356. [in Polish]
14. Kudelska D. (2012) Malczewski. Obrazy i słowa. [Malczewski. Images and words]. Warshava, 544. [in Polish]
15. Lipka K. (2005) Instrumenty muzyczne na obrazach Jacka Malczewskiego. [Musical instruments in the paintings of Jacek Malczewski.] Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Warszawa, 75–96 s. [in Polish]
16. Suchocka D. (2009) Jacek Malczewski. Portret Adama Asnyka z Muzą [Jacek Malczewski. Portrait of Adam Asnyk with Muse]. Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego. D. Galas (red.). Warszawa, 250–255. [in Polish]
17. Vogla B. (2012) Źródła ikonograficzne w organologii – problem identyfikacji instrumentów. [Iconographic sources in organology – the problem of instrument identification]. Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje. Paweł Gancarczyka (red.), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 91–113 [in Polish]

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-13>**Лідія СТЕЦІОН,***orcid.org/0009-0004-5589-4811*

Заслужена артистка України,

доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *lidia.stetsyun@num.kh.ua***КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ М. СТЕЦІОНА**

Як компонент сучасного національного художнього простору, камерно-вокальна творчість Миколи Стеціона яскраво віддзеркалює сучасні тенденції інтенсифікації регіональних вимірів духовного буття нації, універсалізму творчої особистості та збереження індивідуалізованої інтерпретаційної традиції. Метою статті є виявлення концептуальних та виразових основ камерно-вокальної творчості М. Стеціона. У статті обґрунтовано концептуальний зв'язок камерно-вокальних творів митця з архетипами та ментальними настановами української нації, зокрема кордоцентризмом і ліричністю, значущість концептів – символів фундаментальних аксіологічних основ національної спільноти та ліричної інтровертності. Виявлено такі характерні риси інтонаційного рівня камерно-вокальної творчості М. Стеціона: безумовний пріоритет вокального мелодизму, кантиленності; особистісно інтерпретована опора на національний спадок вокального мистецтва та народнописенні традиції, що стає поштовхом до виконавської модуляції камерно-вокальних творів митця у сфері академічного вокалу, народнописеного виконавства та естради; демократичність інтонаційного тезаурусу та уникання експериментальних, екстремальних засобів вокальної виразності. Виявлено такі особливості гармонічного мислення композитора у камерно-вокальній царині, як природність, ясність, функціональність, трактування дисонантних та колористичних сполук як імпульсів інтенсифікації музичного процесу. Наголошено на домінуванні у камерно-вокальній творчості композитора жанрових моделей пісні, пісні-романсу та вірша з музикою. Показано, що камерно-вокальні твори М. Стеціона вирізняє: органічне злиття музичного та поетичного, а також вокального та інструментального начал; алюзійне відтворення жанрової моделі балади; уникання перформативності; жанрова інтерференція та концептуальний синтез, пов'язані зі зверненням до жанрової моделі романтичного вокального циклу та триптиху у стильовій аурі неофольклоризму та неоромантизму.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, жанр, стиль, концепт, ментальні настанови.

Lidia STETSYUN,*orcid.org/0009-0004-5589-4811*

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Solo Singing and Opera Training

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art

(Kharkiv, Ukraine) *lidia.stetsyun@num.kh.ua***CHAMBER-VOCAL CREATIVITY OF M. STETSIUN**

As a component of the contemporary national artistic space, Mykola Stetsiun's chamber-vocal works vividly reflect the current trends of intensification of regional dimensions of the spiritual existence of the nation, universalism of the creative personality, and the preservation and individualized interpretation of traditions. The purpose of the article is to identify the conceptual and expressive foundations of M. Stetsiun's chamber-vocal music. The article substantiates the conceptual connections of the artist's chamber-vocal works with the archetypes and mental attitudes of the Ukrainian nation, in particular; cordocentrism and lyricism, the significance of concepts – symbols of the fundamental axiological foundations of the national community and lyrical introversion. The following characteristic features of the intonation level of M. Stetsiun's chamber-vocal works are revealed: unconditional priority of vocal melodism, cantillation; personally interpreted reliance on the national heritage of vocal art and folk song traditions, which becomes an impetus for the performing modulation of the artist's chamber-vocal works in the spheres of academic vocal, folk song performance and pop; democratic intonation thesaurus and avoidance of experimental, extreme means of vocal expression. Such features of the composer's harmonious thinking in the chamber-vocal sphere as naturalness, clarity, functionality, interpretation of dissonant and colouristic compounds as impulses of intensifying the musical process are revealed. The author emphasizes the dominance of the genre models of son, song-romance and poem with music in the composer's chamber-vocal works. It is shown that the chamber-vocal works of M. Stetsiun are distinguished by: an organic fusion of musical and poetic, as well as vocal and instrumental beginning; allusive reproduction of the ballad genre model; avoidance of performativity; genre interference and conceptual synthesis associated with the appeal to the genre model of the romantic vocal cycle and triptych in the stylistic aura of neo-folklore and neo-romanticism.

Key words: chamber-vocal music, genre, style, concept, mental guidelines.

Постановка проблеми. Творчість Миколи Стецюна – знаного митця, представника харківської композиторської школи – є невід’ємним компонентом культурного простору України другої половини ХХ – початку ХХІ століття, позначеного плюралістичною різнобарвністю жанрових, стильових спрямувань, оновленням тематично-образного кола, пов’язаного з граничною суб’єктивізацією творчих настанов. Масштабний внесок митця в симфонічну, народно-інструментальну та камерно-вокальну царину національного музичного мистецтва, у розвиток національної дитячої опери та мюзиклу є унаочненням відбиттям плекання іманентних настанов національного музичного мистецтва, відбиттям значущості регіональних вимірів загальнонаціонального художнього простору. Багатовимірність діяльності М. Стецюна водночас увиразнює сучасну тенденцію універсалізації постаті творчої особистості – «феномена композитора як автора музичного і автора вербального» (Конова, 2019: 13).

Утім, аналіз останніх досліджень і публікацій доводить існування певного дисонансу між ступенем опанування музикологічним знанням творчості М. Стецюна та її затребуваністю як у художній практиці, так і в контексті музичної фахової освіти. Розвідки, присвячені широкому колу питань щодо жанрової панорами, стильових орієнтацій митця, тематично-образного кола творів тощо фактично є поодинокими. Так, до окреслення основних етапів творчого шляху композитора звертається А. Виноградова, палітру жанрових орієнтирів для народних інструментів висвітлює С. Костоґриз, наголошуючи на багатовимірності національних інтонаційних витоків у творах для гітари, домри та цимбал. А. Стрілець, спрямовуючи увагу на висвітлення діяльності оркестру народних інструментів ХНІМ ім. І. П. Котляревського та на «з’ясування історичної спадкоємності різних генерацій – діячів народно-інструментального мистецтва з творчими процесами сьогодення» (Стрілець, 2022: 4), акцентує значущість у цих процесах створення М. Стецюном прецеденту нового варіанту жанрової моделі концерту – для ансамблю домри з баяном та оркестру народних інструментів, а також новаційного тембрового варіанту барокової моделі рапсодії – для цимбалів з оркестром. Л. Мандзюк у контексті тенденцій розвитку українського народно-інструментального мистецтва висвітлює жанрові та стильові орієнтири бандурної творчості М. Стецюна, позначені пріоритетом таких жанрово-стильових моделей (за термінологією науковиці), як вокально-інструментальна композиція, оркестрові твори за участі бандури, перекладення для бандури соло – у співавторстві, оригінальні, зокрема ансамблеві твори для бандури (Мандзюк, 2023: 203–204). У зв’язку зі специфікою розвитку

національного гітарного мистецтва до творчості М. Стецюна звертається С. Гриненко. М. Тущенко окреслює своєрідні риси «Іспанського концерту» для гітари з оркестром – синтез особливостей української та іспанської музичної культури, відтворення саме духу українського народного музичного мистецтва поза безпосереднім цитуванням фольклорних зразків (Тущенко, 2019: 289).

Дискретність дослідження творчості митця – чинник наявності численних лакун. Наголосимо на потребі аналізу творчості М. Стецюна в контексті специфіки харківської композиторської школи та проблематики традицій та новацій у контексті сучасної художньої практики, евристичності виявлення особливостей прояву універсалізму творчої особистості, з огляду на плідне сполучення митцем громадської, диригентської та власне композиторської діяльності, а також на поєднання поетичної та музичної творчості. Інтенсивність і масштабність сучасних тенденцій суб’єктивного інтерпретування жанрово-стильових, мовних настанов, ієрархії засобів виразності актуалізують необхідність дослідження домінантних особливостей жанрових та стильових орієнтирів митця, специфіки оркестрового мислення зокрема в контексті процесу академізації народно-інструментального мистецтва та формування нових шляхів його розвитку, пов’язаних із взаємовпливом академічної, фольклорної та масової царин музичного мистецтва тощо.

Камерно-вокальна творчість композитора, як віддзеркалення провідної в контексті художньої рефлексії ХХ – ХХІ сторіччя тенденції універсалізму творчої особистості та проблематизації збереження культурного спадку як позачасової основи художнього світобачення, до сьогодні перебувають на периферії дослідницької уваги, що зумовлює **актуальність** статті.

Мета статті – виявлення концептуальних та виразових основ камерно-вокальної творчості М. Стецюна.

Виклад основного матеріалу. Акцентуючи вагомість камерно-вокального мистецтва в сучасному національному музичному просторі, А. Полканов визначає зумовленість його особливої естетичної основи «індивідуалізацією синтезованого музично-словесного змісту інтимізацією виражених почуттєвих вражень, рефлексивністю; позитивним піднесенням ушляхетнених втілюваних образів» (Полканов, 2018: 65), а також констатує вагомість опори на «структурно-семантичні ознаки «вірша з музикою» як найбільш відповідні взаємодії двох авторських художніх свідомостей – поета та композитора» (Полканов, 2018: 72). Яскравим відбиттям цих тенденцій є камерно-вокальна творчість М. Стецюна, яка складає вагому частину творчого доробку митця та демонструє сенсоворну значущість ментально

детермінованих концептів як форм «об'єктивації мислєдїяльності творчої особистості, духовного послання автора» (Коновалова, 2019: 12).

Як такі концепти у камерно-вокальній творчості М. Стецюна постають укорінені в національній свідомості образи – «згорнені» символи цінностей, які у часопросторі буття української культури наділені статусом її фундаментальних основ. Концепти «Україна», «червона калина», «мати», «серце», «вишиванка», «лелеченька» тощо стають змістотворними імпульсами, що визначають «оптимістичне світобачення» композитора (Дедюля, 2021: 10), «поле сенсів» його творів та співвідносять особистісну художню рефлексію з ментальним світом і архетипами української нації. Як одна із їх основ науковцями визначається, зокрема, кордоцентризм, що виявляється в домінуванні емоційно-почуттєвого начала над розумовим, раціональним» (Культура України, 2019: 84). У царині музичного мистецтва інтенції кордоцентризму репрезентуються в емоційній ширості, ліричності, інтровертній душевності, апеляції до реципієнта як духовно спорідненого з виконавцем тощо – тих особливостей, які характеризують емоційні виміри камерно-вокальної творчості М. Стецюна.

Ментальна, кордоцентрична «аура» творчості митця формується як на образно-емоційному рівні, так і на всіх рівнях організації музичного цілого. На образно-емоційному рівні це відбивається у пануванні ліричного начала в його інтровертній спрямованості. На інтонаційному рівні це знаходить вираження у винятково природному мелодизмі, кантиленості, що резонують з атрибутивною співочістю української мови. Камерно-вокальні твори М. Стецюна позначені також формуванням специфічного інтонаційного рельєфу, який характеризується природністю, плинністю та нерозривністю інтоном, значущістю ліричних оспівувань та малосекундових низхідних інтонацій («Рожеві маки»), заповненням великих, емоційно насичених стрибків подальшим поступеним рухом (особливо у піснях «Осінні проліски», «Вишиванка»).

Унікаючи інструментального трактування голосу, застосування експериментальних засобів вокальної виразності, екстремальних вокальних технік, композитор позиціонує мелос в його вокальній іпостасі та нерозривних зв'язках із національним спадком вокального мистецтва. Яскравим свідченням пріоритетності вокального начала слугують, зокрема, вокаліз у пісні «Зажурилась при долині», у якому закладаються провідні для твору інтонаційні сегменти – своєрідні лейтінтонації, що скріплюють у цілісність інтонаційний тезаурус твору, а також вокалізи у піснях «Дожени» (з циклу «Три східних романси») та «Вишиванка» – емоційних кульмінаціях та драматургічних центрах творів.

Зазначимо, що митець, репрезентуючи у камерно-вокальних творах інтонаційні основи народної пісенності, уникає їх прямого цитування та створює авторську інтерпретацію національного інтонаційного фонду. Її характерною рисою також видається можливим визначити унікальну демократичність інтонаційного виміру творчості митця. Адже природність, вокальність мелосу композитора слугує як виконавській, так і перцептуальній досяжності камерно-вокальних творів, що детермінує їх поширення та затребуваність у сучасному художньому просторі. Певне нівелювання меж сценічного простору, диференціації виконавця й аудиторії, спрямованість на їх емоційну, духовну консолідацію водночас створює певний алюзійний зв'язок камерно-вокальної творчості М. Стецюна з атрибутивними традиціями народнопісенного виконавства, спроекційованими у царину академічного вокалу. Це зумовлює інтенсивність буття пісенного доробку митця в сучасному просторі національного музичного мистецтва, природне входження його камерно-вокальних творів як у царину академічного, так і народнопісенного виконавства в його академічній модифікації (Карчова, 2016), і в сферу естрадного мистецтва.

На рівні гармонії співвіднесеність із ментальними настановами національного художнього світу та кордоцентризм у камерно-вокальних творах М. Стецюна виявляється в ясності та природності гармонічного рельєфу, домінуванні функціонального начала, у змістовій визначеності колористичних «спалахів» та в позиціонуванні хроматизованих гармонічних сполук як імпульсів інтенсифікації емоційного, драматургічного руху.

Жанровий рівень камерно-вокальної творчості композитора демонструє домінантний статус пісні та пісні-романсу, позначених іманентним для творчості М. Стецюна органічним злиттям музичного та поетичного вимірів, урівноваженістю семантичних аур інтонації та слова, а також вокального та інструментального начал. Водночас «передбачена» на вербальному рівні подієвість, опосередкована сюжетність («Дожени» з «Трьох східних романсів», «Вечірнє сонце»), як і алюзії імпровізаційності (зокрема масштабні вокалізи у піснях «Місто надій», «Зажурилась при долині» «Вишиванка») дозволяють зафіксувати маркери баладності. Із жанровим простором вірша з музикою вокальні твори М. Стецюна співвідносять як значущість власної поетичної творчості автора, так і характерний для цієї жанрової моделі, на думку науковців, вирівнений динамічний рельєф та «поглиблено-психологічний інтроспективний характер» (Полканов, 2021: 108).

Варто зацентувати, що у творчому світі митця камерно-вокальна царина постає в її певній концептуальній, мовній та виразовій самодостатності. Специфіка жанрової палітри, глибинне поєднання вер-

бального та музичного начал, формування простору щирої, кордоцентричної лірики є тими смисловими основами, які не передбачають акцентованої, зокрема й експериментальної перформативності, ігрової інтенсифікації акторської компоненти вокального та інструментального виконавського мистецтва. Іntenції композитора спрямовуються саме на музично-поетичне увиразнення змістотворних концептів.

Різноманіття жанрового тезаурусу камерно-вокальної творчості М. Стецюна зумовлює сполучення академічної та фольклорної традицій. Так, «Три східних романси» (на сл. О. Сулейменова) співвіднесені з жанровою моделлю романтичного вокального циклу, багатовимірність інтерпретації якої виявляється на декількох рівнях. На макро-рівні твір демонструє циклічність і зв'язки з європейським романтичним світом, на мезо-рівні жанрового «оформлення» його компонентів ілюструє пріоритетність жанрової моделі романсу, яка позначена значущістю у вимірах національної художньої картини світу та на вербальному рівні проєкціюється в царину східної культури. На інтонаційному рівні це виявляється у насиченні музичної тканини інструментального виміру твору інтонаціями, виразно забарвленими східною мелізматикою, на гармонічному – у колористичності гармонічних побудов (у частині «Хтось повільно скаче»). Опосередкований зв'язок зі східною музичною культурою на композиційно-структурному рівні зумовлюється і алюзією імпровізаційним розгортанням музичного процесу в частині «Дожени». На рівні тембру екзотичну та водночас імпресіоністичну атмосферу зумовлює прозора «дзвонистість» загального звучання оркестру в частині «Чорний беркут».

Звертаючись у неофольклористичній стильовій аурі камерно-вокальних творів до національних джерел мелосу, М. Стецюн уникає їх прямого цитування та відповідно до неоромантичних настанов репрезентує їх як духовну основу особистісної творчої рефлексії. Таку стильову дифузії закарбовують і звернення митця до жанрових основ жартівливої пісні – «Криниченька», «Мав я жінку», та календарно-обрядової – «Різдвяний триптих». Зазначимо, що жанрова новаційність останнього твору апелює до атрибутивних для національного музичного мистецтва тенденцій оновлення жанрового кола, поліжанровості та інтермедіальності, закарбування яких є зокрема триптих «На верховині» Є. Станковича, «Гуцульський триптих» М. Скорика, Концертний триптих для баяна В. Власова, «Острозький триптих» О. Козаренка, Триптих для струнного оркестру «Філософія танцю» Ю. Решетара. «Різдвяний триптих» М. Стецюна, демонструючи індивідуалізовану репрезентацію означених тенденцій, апелює до ментальних, світоглядних настанов української нації, які постають у світлі концептуального синтезу. Як один із мейнстримів розвитку

сучасного світового та національного музичного мистецтва (Чібалашвілі, 2015: 11), концептуальний синтез єднає художні часи та простори різних видів мистецтва, відбиває цілісність духовного досвіду людства, віддзеркалюючись у камерно-вокальній творчості М. Стецюна в глобальній значущості ідеї нерозривної єдності традицій і сучасності, виявленої на всіх рівнях організації музичного твору та створенні проєкції ліричної рефлексії особистості на духовне буття людства.

Висновки. Творчість Миколи Стецюна є яскравим віддзеркаленням сучасних тенденцій інтенсифікації регіональних вимірів загальнонаціонального художнього простору, універсалізму творчої особистості, збереження традицій та їх індивідуалізованої інтерпретації, що увиразнено в камерно-вокальній творчості митця. На концептуальному рівні це відбивається в нерозривному зв'язку камерно-вокальних творів композитора з архетипами української нації, кордоцентризмом та ліричністю як показниками її ментального світу, з концептами – символами фундаментальних аксіологічних основ національної спільноти, на емоційно-почуттєвому – в пануванні ліричної інтровертності. Інтонаційний рівень камерно-вокальної творчості М. Стецюна демонструє: домінування вокального мелодизму, кантиленності; уникання екстремальних, експериментальних засобів вокальної виразності; демократичність, що зумовлює виконавську та перцептуальну досяжність; глибинні зв'язки з національним спадком вокального мистецтва та народнописаними традиціями, що уможливають проєкцію камерно-вокальних творів у царину академічного, народнописаного естрадного виконавства. На рівні гармонічного мислення ментальні витoki камерно-вокальної творчості митця виявляються в ясності, функціональності, позиціонуванні дисонантних та колористичних сполук як засобів інтенсифікації розвитку музичної думки. Жанровий рівень камерно-вокальної творчості митця позначений: домінуванням пісні, пісні-романсу та вірша з музикою; органічним злиттям музичного та поетичного вимірів, а також вокального та інструментального начал; алюзією відтворенням жанрової моделі балади; униканням перформативності, ігрової інтенсифікації акторської компоненти вокального та інструментального виконавства; жанровою інтерференцією та концептуальним синтезом, що зумовлюють апробацію жанрової моделі романтичного вокального циклу та триптиху у стильовій аурі неофольклоризму та неоромантизму та забезпечують створення особистісної творчої проєкції ліричної рефлексії на духовне буття людства.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні специфіки виконавської концепції сучасних камерно-інструментальних творів українських композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дедюля Ю. М. Твори крупної форм для альту в українській музиці останньої третини XX – початку XXI століття: жанрово-стильовий пошук: автореф. ...дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. 19 с.
2. Карчова Ю. І. Українське народнописанне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століть: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. 17 с.
3. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків: Харківська державна академія культури, 2019. 39 с.
4. Культура України: тезаурус і персоналії / Л. В. Анучина, О. А. Стасевська, О. В. Уманець та ін.; за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасевської, О. В. Уманець; [наук. ред. В. О. Лозовой]. Харків: Право, 2019. 272 с.
5. Мандзюк Л. С. Творчий доробок Миколи Стецюна для бандури в ювілейному контексті. *Аспекти історичного музикознавства*, 2023. Вип. XXXIII. С. 190–208.
6. Полканов А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*, 2018. Вип. 27, кн. 1. С. 63–73.
7. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей: дис. ...канд. мистецтвознавства (д-ра філософії): 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. 187 с.
8. Стрілець А. М. Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського в історичному хронотопі: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту ...д-ра мистецтва: 025. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2022. 148 с.
9. Тущенко М. М. М. Стецюн «Іспанський концерт» для гітари з оркестром: до питання створення національного репертуару в галузі гітарного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*: 36. наук. праць. Вип. 39. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 287–291.
10. Чибалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): автореф. ...дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва, 2015. 16 с.

REFERENCES

1. Dediulia, Yu. M. (2021). *Tvory krupnoi formy dlia alta v ukrainskii muzytsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolittia: zhanrovo-stylovyi poshuk* [Large-scale pieces for viola in Ukrainian music of the last third of the 20th – early 21st centuries: genre-stylistic search]. (*Extended abstracts of candidate's thesis*): 17.00.03. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 19 p. [in Ukrainian].
2. Karchova, Yu. I. (2016). *Ukrainske narodnopisenne vykonavstvo v profesiinii muzychnii praktitsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolit* [Ukrainian folk song performance in professional musical practice of the last third of the 20th – beginning of the 21st centuries] (*Extended abstracts of candidate's thesis*): 17.00.03. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 17 p. [in Ukrainian].
3. Konovalova, Yu. (2019). *Fenomen kompozytora v evropeiskii muzychnii kulturi XX st.: osobystisni ta diialnisni aspekty* [The phenomenon of the composer in the European musical culture on the twentieth century: personal and activity aspects]. (*Extended abstracts of Doctor's thesis*): 26.00.01. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. 39 p. [in Ukrainian].
4. Anuchina, L. V., Stasevska, O. A. & Umanets, O. V. (2019). *Kultura Ukrainy: tezauris i personalii* [Culture of Ukraine: thesaurus and personalities]. Kharkiv: Pravo. 272. [in Ukrainian].
5. Mandziuk, L. S. (2023). *Tvorchyi dorobok Mykoly Stetsiuna dlia bandury v yuvileinomu konteksti* [Mykola Stetsiun's creativity for bandura in the anniversary context]. *Aspects of Historical Musicology*, XXXIII, 190–208. [in Ukrainian].
6. Polkanov, A. A. (2018). *Typolohichni rysy kamerno-vokalnoi miniatiury u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv* [Typological features of the chamber-vocal miniature in the works of the modern Ukrainian composers]. *Musical art and culture*, 72, vol.1, 63–73. [in Ukrainian].
7. Polkanov, A. A. (2021). *Fenomen kamernoho spivu: vid estetychnykh nastanov do muzychno-movnykh vlastyvostei* [The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and semantic properties]. (*Candidate's thesis*): 17.00.03. Odesa: A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. 187 p. [in Ukrainian].
8. Strilets, A. M. (2022). *Diialnist orkestru narodnykh instrumentiv KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho v istorychnomu khronotopi* [The creative activity of the KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky folk instruments orchestra in the historical chronotope] (*Naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu doctora mystetstva*): 025. Kharkiv: KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. 148 p. [in Ukrainian].
9. Tushchenko, M. M. (2019). *M. Stetsiun «Ispanskyi kontsert» dlia hitary z orkestrom: do pytannia stvorrennia natsionalnoho repertuaru v haluzi hitarnoho mystetstva* [M. Stetsiun «Spanish concert» for guitar with orchestra: to the question of creation of a national repertoire in the field of guitar art]. *Notes of Art Criticism*, 39, 287–291. [in Ukrainian].
10. Tchibalashvili, A. O. (2015). *Kontseptualnyi syntez u suchasni ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialy kamernop muzyky)* [Conceptual synthesis in the modern Ukrainian artistic culture (based on chamber music)] (*Extended abstracts of candidate's thesis*): 26.00.01. Kyiv: Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine. 16 p. [in Ukrainian].

УДК 780.616.41:78:39(477.85/.87)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-14>

Андрій СТОВП'ЮК,

orcid.org/0009-0002-7405-1604

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового Інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) andriistovpiuk@gmail.com

Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА,

orcid.org/0000-0001-5188-1491

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового Інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) olga.fabryka-protska @pnu.edu.ua

ГУЦУЛЬСЬКІ ЦИМБАЛИ: ЕТНОРЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

У розвідці досліджено специфіку побутування гуцульських цимбалів як унікального явища української народно-інструментальної творчості, що сформувалася в контексті етнорегіональних особливостей Гуцульщини. Актуальність статті обумовлена потребою культурно-етнічного збереження (пам'яті), усвідомлення та систематизації ціннісного музичного артефакту – гуцульських цимбалів, а також вивчення етнорегіональних музичних традицій у їх тісній взаємодії з особливостями гуцульського побуту. Провідними методологічними інструментами виступають етномузикознавчий аналіз та історико-культурний метод, що дозволяє розглянути побутування та розвиток гуцульських цимбалів у народно-обрядовому контексті. Підкреслено аксіологічно-культурний аспект дослідження, що полягає у збереженні етнорегіональної ідентичності гуцульських цимбалів у сучасному виконавському середовищі. За допомогою комплексного аналізу здійснено характеристику етнорегіональної специфіки гуцульських цимбалів, зокрема їх морфологічних, тонально-ладових, тембрових і виконавсько-інтерпретаційних параметрів. Охарактеризовано органіологічні особливості гуцульських цимбалів, а саме їх будову, форму та розміри. Було виявлено взаємозв'язок між соціокультурним контекстом (побут, обрядовість, локальні музичні практики) та розвитком цимбальної виконавської творчості. В цілому дослідження гуцульських цимбалів дозволяє визначити їхню провідну роль у формуванні та збереженні музичної спадщини Гуцульщини. Збереження та популяризація автентичної виконавської культури у сучасному виконавсько-інтерпретаційному просторі сприяє подальшому розвитку та поширенню унікальної традиції гри на гуцульських цимбалах. Доведено, що побут та музично-інструментальні традиції виконавства у гуцульському регіоні стали основою для розвитку специфічного етномузичного стилю гри на цимбалах, який був збагачений елементами місцевих традицій та втілював соціокультурні аспекти гуцульського життя. Сучасні виконавці-цимбалісти виступають носіями етнорегіональних традицій, а також авторами-творцями, адаптуючи гуцульський фольклор до нових інтерпретаційних форм і культурних контекстів.

Ключові слова: музичне мистецтво, гуцульські цимбали, етнорегіональна специфіка, етномузичний стиль, виконавська традиція, музичний фольклор, трансформація.

Andriy STOVPIYUK,

orcid.org/0009-0002-7405-1604

Graduate student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Music Art

Educational and Scientific Institute of Arts of Vasil Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) andriistovpiuk@gmail.com

Olga FABRYKA-PROTSKA,

orcid.org/0000-0001-5188-1491

Doctor of Art History, Professor,

Professor at the Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art

Educational and Research Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) olga.fabryka-protska @pnu.edu.ua

HUTSUL CYMBALS: ETHNO-REGIONAL SPECIFICITY OF THE PERFORMING TRADITION AND ITS TRANSFORMATION

The article investigates the specifics of the existence of Hutsul cymbals as a unique phenomenon of Ukrainian folk-instrumental creativity, which was formed in the context of ethno-regional features of the Hutsul region. The relevance of

the article is due to the need for cultural and ethnic preservation (memory), awareness and systematization of the value musical artifact-Hutsul cymbals, as well as the study of ethno-regional musical traditions in their close interaction with the features of Hutsul life. The leading methodological tools are ethnoanalysis and historical and cultural method, which allows to consider the life and development of Hutsul cymbals in the folk-ritual context. The axiological and cultural aspect of the study is emphasized, which consists in preserving the ethno-regional identity of Hutsul cymbals in the modern performing environment. With the help of a comprehensive analysis, the ethno-regional specificity of Hutsul cymbals, in particular their morphological, tonal, timbre, timbre and performing-interpretative parameters, was carried out. The organological features of Hutsul cymbals are characterized, namely their structure, shape and size. The relationship between the socio-cultural context (life, ritual, local musical practices) and the development of cymbal performing creativity was revealed. In general, the study of Hutsul cymbals allows to determine their leading role in the formation and preservation of the musical heritage of the Hutsul region. The preservation and popularization of authentic performing culture in the modern performing and interpretation space contributes to the further development and spread of the unique tradition of playing Hutsul cymbals. It has been proven that the life and musical-instrumental traditions of performance in the Hutsul region became the basis for the development of a specific ethnic style of the game on cymbals, which was enriched with elements of local traditions and embodied the socio-cultural aspects of Hutsul life. Contemporary Tumbalists are the bearers of ethno-regional traditions, as well as creators, adapting Hutsul folklore to new interpretative forms and cultural contexts.

Key words: musical art, hutsul cymbals, ethno-regional specificity, ethnomusical style, performance tradition, musical folklore, transformation.

Актуальність теми. Українська музична культура відзначається багатством традицій, різноманітним жанрово-стильовим форм та інструментальних практик. Цимбали, як автентичний народний інструмент з міцним історичним підґрунтям та яскраво вираженою регіональною специфікою, посідають особливе місце в українському народному виконавстві. Вони зазнали значних трансформацій під впливом соціальних, музично-культурних та освітньо-професійних чинників.

Гуцульські цимбали є унікальним культурно-символічним явищем, що синтезував соціально-побутові, етнографічні, візуальні, образотворчо-орнаментальні та музично-інструментальні особливості Карпатського регіону. Вони є важливою складовою традиційного гуцульського музикування, носієм регіональної музичної ментальності, обрядової семантики та гуцульського виконавського стилю.

Актуальність даного дослідження обумовлена потребою культурно-етнічного збереження (пам'яті), усвідомлення та систематизації ціннісного музичного артефакту – гуцульських цимбалів, а також вивчення етнорегіональних музичних традицій у їх тісній взаємодії з особливостями гуцульського побуту. Проблематика статті полягає у виявленні морфологічно-конструктивних, тонально-ладових, ритмічно-ударних, фактурно-гармонічних, тембрових і стилістичних параметрів гуцульських цимбалів. Окрім того, існує науково-дослідницька необхідність збереження етнорегіональної ідентичності в контексті сучасного культурного середовища. Провідними методологічними інструментами статті виступають етномузикознавчий аналіз та історико-культурний метод, що дозволяють розглянути побутування та розвиток гуцульських цимбалів у народно-обрядовому контексті.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній день питання вивчення та збереження етнорегіональної

специфіки народно-інструментальних традицій набуває особливої актуальності та зацікавлення серед дослідників. Фундаментальне значення мають праці основоположників української етноорганології та етномузикознавства М. Лисенка (Лисенко, 1976) Г. Хоткевича (Хоткевич, 1930) та О. Незовибатька (Незовибатько, 1976). У монографії І. Мацієвського (Мацієвський, 2012) здійснено ґрунтовний аналіз музично-інструментальної спадщини Гуцульщини у взаємозв'язку із культурними традиціями та звичаями. Автор характеризує гуцульські цимбали, їх конструкцію, особливості строю, ладову варіативність. Етнорегіональні дослідження морфологічних, тонально-ладових і тембрових особливостей гуцульських цимбалів здійснили Б. Котюк (Котюк, 2001: 51–53), П. Юсипчук (Юсипчук, 2001: 59–61), Б. Яремко (Яремко, 1986: 53–59). Загальну характеристику та порівняльний аналіз цимбалів Карпатського краю розглянуто у статті Р. Ватаманюка (Ватаманюк, 2001: 42–44).

Мета статті полягає у розкритті загальної характеристики гуцульських цимбалів в контексті етнорегіональної специфіки виконавської традиції та трансформаційних процесів.

Виклад основного матеріалу. Впродовж XX–XXI століть народно-інструментальна традиція гри на гуцульських цимбалах зазнала значних трансформацій, передумовами чого були соціокультурні чинники, формування фахової музичної освіти, поява записів та архівування фольклору, а також процес становлення сучасної музичної культури. Освітньо-професійна інтеграція цимбалів у навчальні програми музичних шкіл, училищ і вищих навчальних закладів сприяла уніфікації виконавських аспектів. Водночас це стало причиною до зміни жанрово-стильових пріоритетів – від переважання етнічного, народно-фольклорного напрямку до сценічного, академічного.

На сьогодні цимбали, як струнно-ударний народний інструмент, займають визначне місце в українській музичній традиції. Їх використання поширене в різних етнографічних регіонах України, зокрема на Гуцульщині. Це сприяло формуванню автентичних регіональних версій-модифікацій цимбалів, що відзначаються конструктивними особливостями (формою, розміром, кількістю струн, способом звукоутворення), характеристиками строю, тонально-ладової системи, тембром, функціональним призначенням, а також виконавсько-інтерпретаційними прийомами гри. Звідси важливим аспектом вивчення є формування етнорегіональної стилістики гуцульських цимбалів як процесам асиміляції локальних музичних традицій та культурно-історичних умов.

Побут Гуцульщини, як один із найбільш колоритних регіонів Західної України, відіграв важливу роль у формуванні музичної культури та виконавства. Гуцульщина відзначається регіональною ідентичністю та культурними традиціями, які стали основою для розвитку інструментального виконавства, зокрема цимбального. Музика завжди була невід'ємною частиною повсякденного життя гуцулів, а музичні інструментистів виступали засобом комунікації, вираження особистісних переживань та збереження культурної спадщини. «Подібно до трембіти, гуцульські цимбали виконують і сигнально-комунікативну функцію. Це – або заклик до спільного походу, або запрошення до танцю» (Котюк 2001: 52).

Відтак важливу роль у процесі розвитку гуцульської цимбальної творчості, форм регіонального музикування, формування стильових рис, відіграв соціально-культурний контекст, зокрема спосіб життя гуцулів в умовах гірського регіону. Як зазначає Б. Котюк: «специфічний характер розселення гуцулів – значна віддаленість дворів один від одного та розпорошеність хутірського типу господарювання в горах – активізували процеси індивідуального мистецько-творчого самовиразу» (Котюк 2001: 52). Відтак індивідуальне виконавствостало невід'ємною частиною гуцульської музичної практики, що проявлялось у специфічних технічних прийомах гри та імпровізаціях. В цілому імпровізаційність, обумовлена усною формою родинних традицій музикування, є однією із провідних рис гуцульського виконавського стилю.

Гуцульські цимбали виступають унікальним втіленням семантики традиційного фольклору, що відображає символіку народно-обрядової культури, узвичаєні практики музикування та ментальні уявлення про світ, характерні для

гуцульського етнорегіону. До питань вивчення семантики гуцульської фольклорної традиції звертався Б. Котюк. Автор простежує географічно-побутові та культурно-історичні особливості побуту гуцулів, його вплив на формування автентики народно-інструментальної цимбальної творчості. Б. Котюк зазначає, що «<...>серед атрибутівних компонентів мистецького самовиразу гуцульського етносу поруч з одягом, обрядовістю, танцем та художніми виробами яскравою самобутністю відзначається музичний інструментарій, в т. ч. – цимбали» (Котюк 2001: 51–52). Це свідчить про формування гуцульського етносу у тісній взаємодії зі всіма сферами життя, що відобразилось в унікальній культурі.

Народно-інструментальне цимбальне виконавство відігравало важливу роль у функціонуванні традиційної обрядовості та побутової культури гуцульського регіону. Як зазначає І. Мацієвський: «цимбали на Гуцульщині – насамперед ансамблевий інструмент, один із найважливіших учасників «троїстої музики», що виконує, головним чином, танцювальну музику й супроводжує спів» (Мацієвський 2012: 55). Виконання традиційного репертуару (аркан, гуцулка, весільні награвання) сприяло формуванню автентичного темброво-звукового середовища. Гуцульські цимбали є символом регіональної ідентичності, який транслює культурну спадщину за допомогою та поглиблює значення етнічного буття.

Відтак гуцульські цимбали – унікальний інструментальний феномен карпатського регіону, що формувався у тісному зв'язку з локальними етнокультурними традиціями та побутом Гуцульщини. Їхні морфологічні (конструктивні), тонально-ладові, темброво-звукові та виконавсько-інтерпретаційні стильові особливості є важливою частиною фольклорної творчості. «До основних компонентів виразності гуцульського цимбального мистецтва належить ладовість та метро-ритміка» (Котюк 2001: 52).

Гуцульські цимбали мають компактну конструкцію (йдеться про малі цимбали), що сприяло їх мобільності та зручності для перенесення в умовах гірського ландшафту. Органологічні особливості цимбалів відображають адаптацію інструмента до соціально-побутових умов життя та культурних потреб гуцульського етносу. Окрім того, зовнішній вигляд цимбалів втілював семантику народної художньої творчості. Інструменти часто оздоблені різьбою або геометричними візерунками, що характерно для гуцульського декоративно-ужиткового мистецтва. Такі орнаменти підкреслюють етнічну приналежність цимбалів та індивідуальність май-

стра-конструктора. «Гуцульські цимбали не мають ніжок та демпфера, тому цимбалісти тримають інструмент на колінах або ремені, який надівається на шию» (Юсипчук 2001: 59).

Гуцульські цимбали мають форму трапеції, до яких кріпляться струни. Завдяки такій формі довжини струн на інструменті поступово зменшуються, чим забезпечується рівномірне розміщення струн різної висоти. Гуцульські цимбали складаються з трьох частин: резонансового корпусу, струн, кілків та двох підставок (кобилок) для струн (поріжків). Стрій цимбалів хроматично-діатонічний, в основі якого тональність *dmoll*. Це обумовлено специфікою конструкції інструмента та його адаптацією до вокально-інструментального середовища Карпатського регіону. Ігор Мацієвський зазначає, що «<...>звуківисотні строї гуцульських цимбалів досить різноманітні й залежать як від внутрішніх, локальних особливостей музичного стилю того чи іншого регіону, так і від жанру виконуваної музики; можуть мати місце перестроювання окремих тонів» (Мацієвський 2012: 53). Однак опорною тональністю гуцульських цимбалів залишається «Ре», що адаптує цимбальну партію в ансамблеву фактуру (в складі сопілки, скрипки, бубон), утворюючи модально-ладовий простір, характерний для гуцульської традиції.

Темброво-звуківі особливості гуцульських цимбалів відзначаються дзвінкістю та яскравістю звучання, що наділяє їх колоритністю Карпатського регіону. «Звуківий ефект кожного бунту надзвичайно тембрально насичений і одночасно ніяк не втрачає своєї дзвінкості» (Ватаманюк 2001: 42).

Важливу роль у формуванні тембрових характеристик звучання цимбалів відіграє спосіб звукоутворення (удар, тремело, рідше щипок) та використання паличок (дерев'яних або металевих із шкіряними наконечниками).

Найбільш вживаним прийомом звукоутворення на гуцульських цимбалах є удар. Для отримання чіткого звучання на цимбалах музиканти використовують т.зв. «бальцятки», вироблені із сухого дерева (граб, явір, груша) без обмотки. Глушіння струн проводиться пальцями рук, особливо при так званому «басуванні» на струнах нот малої октави.

Звертаючись до вивчення технічних аспектів гри на гуцульських цимбалах у ансамблевих формах, варто зазначити, що роль цимбалів у даному регіоні «поліфункціональна» (Б. Котюк), оскільки вони мають ритмічно-ударне та фактурно-організуюче призначення, а також інтегруються в соціокультурний контекст гуцульського побуту. І. Мацієвський констатує, що «цимбали в ансамблевій формі виконують гармонічну функцію:

а) тремолоуючи і ритмічно обігруючи акордові звуки;

б) ведучи гармонічну фігурацію;

в) виділяючи опорні тони, мелодичну канву теми, виконуваної іншими інструментами (скрипкою, сопілкою);

г) ведучи гармонію подвійними нотами;

д) комбінуючи ведення мелодійної канви, окремі мелодичні звороти й гармонічну фігурацію» (Мацієвський 2012: 55).

Виконавсько-інтерпретаційний аспект цимбальної творчості виявляє такі провідні риси як імпровізаційність, ладову варіативність, складну метро-ритмічну структуру (синкопи), танцювальність. На думку Р. Ватаманюка «...гуцульські цимбалісти грають більш, віртуозно, технічно, використовуючи різноманітні штрихи» (Ватаманюк 2001: 43). Виконавський стиль ґрунтується на глибокому зв'язку з соціально-побутовими та культурними традиціями (народною обрядовістю), що зумовлює яскравийекспресивнийхарактерігуцульську автентичність.

Виходячи зі всього вище сказаного можемо зазначити, що стилеві риси гуцульського цимбального виконавства, зокрема його технічні та художні прийоми, часово-просторова звукова організація, відображають синтез індивідуальності виконавця та колективної культурної пам'яті (народних традицій, звичаїв та обрядів). Це дозволяє запропонувати концепцію етномузичного стилю як сукупності специфічних засобів музичної виразності (тонально-ладових, мелодичних, гармонічних, ритмічних особливостей), автентичного народного інструментарію, характерних регіональних соціально-побутових умов, що втілюють культурну ідентичність Гуцульщини у процесі музикування.

Подібні музичні народні інструменти є характерними для гірських місцевостей у Європі – це Словацькі Татри, Польські Бескиди, Німецькі Швейцарські Альпи. Однак, навіть такий яскраво означений національною специфікою музичний інструмент як гуцульські цимбали не є ані винаходом гуцулів, ані уніфікованим і однотипним музичним інструментом для всіх регіональних фольклорних традицій Українських Карпат. Місцеві майстри часто виготовляють свої цимбали за власними вподобаннями, розміщуючи підставки згідно особистої логіки і відповідно настроюючи бунти струн згідно власного смаку, що закономірно диктує різнобій у строях інструментів (Котюк 2001).

Висновки. Дослідження гуцульських цимбалів засвідчує їхню провідну роль у формуванні та збереженні музичної спадщини Гуцульщини. Збереження та популяризація автентичних виконавських

практик у поєднанні з сучасними інтерпретаціями сприяє подальшому розвитку та поширенню унікальної традиції гри на гуцульських цимбалах.

Таким чином, подальші наукові дослідження в цій галузі визначаються потребою документу-

вання регіональних особливостей гри, аналізу сучасних тенденцій у виконавстві, створення методичних матеріалів для нових поколінь цимбалістів та розширення міжкультурного діалогу на основі цього унікального інструмента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. Львів: Афіша, 2008. 220 с.
2. Ватаманюк Р. Різновиди цимбалів на теренах західної України. *Науковий збірник. 6-й світовий конгрес цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. С. 42–44.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 243 с.
4. Кобилюк В. Гуцульщина в праісторії та санскриті. Історія Гуцульщини. Львів: Логос, 2000. Т. 5. С. 8–52.
5. Котюк Б. Цимбали, як атрибутивний компонент семантики гуцульської фольклорної традиції. *Науковий зб. VI Світового конгресу цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. Вип.6. С. 51–53.
6. Незовибатько О. Українські цимбали. Київ: Музична Україна, 1976. 56 с.
7. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 478 с.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: ДВУ, 1930. 303 с.
9. Юсипчук П. Гуцульські цимбали. *Науковий збірник. 6-й світовий конгрес цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. С. 59–61.
10. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини. *Народна творчість та етнографія*. № 5. 1986. С. 53–59.

REFERENCES

1. Baran, T. (2008). *Tsymbaly ta muzychnyy profesionalizm* [Cymbals and musical professionalism]. Lviv: Afisha. 220 p. [in Ukrainian]
2. Vatananyuk, R. (2001). *Riznovydy tsymbaliv na terenakh zakhidnoyi Ukrainy* [Varieties of cymbals in the territories of Western Ukraine]. *Naukovyi zbirnyk. 6-y svitovyyi konhres tsymbalistiv*. Lviv: Kobzar. Pp. 42–44. [in Ukrainian]
3. Humenyuk, A. (1967). *Ukrayinski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian Folk Musical Instruments]. Kyiv: Naukova Dumka. 243 p. [in Ukrainian]
4. Kobylyuk V. (2000). *Hutsulshchyna v praistorii ta sanskryti* [Hutsulshchyna in prehistory and sanskrit]. *Istoriia Hutsulshchyny*. Lviv: Lohos. T. 5. Pp. 8–52. [in Ukrainian]
5. Kotyuk, B. (2001). *Tsymbaly, yak atributyvnyi komponent semantyky hutsulskoi folklornoï tradytsii* [Cymbals as an attributive component of the semantics of the Hutsul folklore tradition]. *Naukovyi zb. VI Svitovoho konhresu tsymbalistiv*. Lviv: Kobzar, 2001. Vyp. 6. Pp. 51–53. [in Ukrainian]
6. Nezovybatko, O. (1976). *Ukrayinski tsymbaly* [Ukrainian dulcimers]. Kyiv: Muz. Ukraina. 56 s. [in Ukrainian]
7. Matsievsky, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical Instruments of the Hutsuls]. Vinnytsia: Nova Knyga. 478 s. [in Ukrainian]
8. Khotkevych, G. (1930). *Muzychni instrumenty ukrayinskoho narodu* [Musical Instruments of the Ukrainian People]. Kharkiv: DLVU. 303 s. [in Ukrainian]
9. Yusypchuk, P. (2001). *Hutsulski tsymbaly* [Hutsul cymbals]. *Naukovyi zbirnyk. 6-y svitovyyi konhres tsymbalistiv*. Lviv: Kobzar. Pp. 59–61. [in Ukrainian]
10. Yaremko B. (1986). *Muzychni instrumenty Hutsulshchyny* [Musical instruments of the Hutsul region]. *Narodna tvorchist ta etnografiia*. № 5. Pp. 53–59. [in Ukrainian].

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-15>**Наталія СТОРОНСЬКА,***orcid.org/0000-0002-6793-5199**кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) nataliastoronska@gmail.com***Андрій ДУШНИЙ,***orcid.org/0000-0002-5010-9691**кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) ascomobile@ukr.net***Володимир САЛІЙ,***orcid.org/0000-0002-3522-3787**кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) mega.vvllaadd@ukr.net*

ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОЇ ПІАНІСТКИ ЛЮБКИ КОЛЕССИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ВИКЛИКІВ

У статті досліджено життєвий та творчий шлях видатної української піаністки Любки Колесси (1902–1997); проведено аналіз її виконавської спадщини; описано педагогічну діяльність та учнів її фортепіанної школи; встановлено джерела, в яких трактується творчість та особливості виконавської інтерпретації піаністки; проаналізовано вплив мистецько-просвітницької діяльності Любки Колесси на сучасних виконавців у національно-визвольній боротьбі сьогодення. Останніми роками зростає зацікавлення музичної спільноти до життєтворчості українських митців – виконавців, композиторів, музикознавців, що велику частину свого життя, а то й увесь життєвий шлях, провели поза межами України і здобули світове чи європейське визнання. Пробудження світового інтересу до виконавської спадщини піаністки світової слави Любки Колесси відбулося на початку нового тисячоліття, після того, як канадська фірма DOREMI перевидала збережені звукозаписи її концертних виступів.

Проведено аналіз виконавської спадщини Любки Колесси, адже, в першій половині і всередині ХХ століття їй вдалось домогтись такого успіху в міжнародній концертній діяльності, як не вдалось жодному з українських піаністів. Мисткиня завжди представлялась саме як українська піаністка, а деякими своїми вчинками, як, зокрема, відомим виступом в українському національному костюмі з виконанням творів Василя Барвінського та Нестора Нижанківського на лондонському телебаченні у 1937 році свідомо виявила і маніфестувала свою національну приналежність. Здебільшого зазначають дві визначальні прикмети при знайомстві з піаністкою: перше – це її українське походження, і друге – віденська піаністична школа. Любка Колесса виробила власний індивідуальний стиль і образ в інтерпретації фортепіанної класики, і цей стиль та образ асоціювався для слухачів з образом України, а в грі чули своєрідність українських національних інтонацій.

Описано педагогічну діяльність та відомих учнів фортепіанної школи мисткині.

Ключові слова: фортепіанна школа, виконавська майстерність, репертуар піаніста, концертна діяльність, піаніст-педагог.

Nataliia STORONSKA,

orcid.org/0000-0002-6793-5199

Ph.D of Music Art, Leading Concertmaster,

Associate Professor at the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) nataliastoronska@gmail.com

Andriy DUSHNIY,

orcid.org/0000-0002-5010-9691

Ph.D. in Education, Professor,

Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) accomobile@ukr.net

Volodymyr SALII,

orcid.org/0000-0002-3522-3787

Ph.D. in Education,

Associate Professor at the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) mega.vvllaadd@ukr.net

THE ACTIVITY OF THE OUTSTANDING PIANIST LYUBKA KOLESSA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ARTISTIC CHALLENGES

The article explores the life and creative path of the outstanding Ukrainian pianist Lyubka Kolessa (1902–1997); analyzes her performing heritage; describes her teaching activities and students at her piano school; identifies sources that interpret the pianist's creativity and features of performing interpretation; the influence of Lyubka Kolessa's artistic and educational activities on contemporary performers in today's national liberation struggle has been analyzed. In recent years, the musical community has been increasingly interested in the creative work of Ukrainian artist – performers, composers, musicologists, who spent a large part of their lives, or even their entire lives, outside of Ukraine and gained world or European recognition. The awakening of global interest in the performing heritage of world-famous pianist Lyubka Kolessa occurred at the beginning of the new millennium, after the Canadian company DOREMI reissued the surviving recordings of her concert performances.

An analysis of Lyubka Kolessa's performing heritage was conducted, because in the first half and middle of the 20th century she managed to achieve such success in international concert activities that none of the Ukrainian pianists managed to do so. The artist always presented herself as a Ukrainian pianist, and with some of her actions, such as, in particular, a famous performance in Ukrainian national costume with the performance of works by Vasyl Barvinsky and Nestor Nyzhankivsky on London television in 1937, she consciously revealed and manifested her national identity. Most often, two defining features are noted when getting to know a pianist: the first is her Ukrainian origin, and the second is the Viennese piano school. Lyubka Kolessa developed her own individual style and image in the interpretation of piano classics, and this style and image were associated with the image of Ukraine for the listeners, and in her playing they heard the originality of Ukrainian national intonations.

The pedagogical activity and famous students of the piano school of the artist are described.

Key words: piano school, performing skills, pianist's repertoire, concert activities, pianist-teacher.

Постановка проблеми. В останні роки помітно зростає зацікавленість музичної спільноти творчістю українських митців – виконавців, композиторів, музикознавців, які більшу частину свого життя, або ж повністю його, провели за межами України та здобули світове або європейське визнання. Зростання світового інтересу до виконавської спадщини піаністки світової слави Любки Колесси відбулося на початку нового тисячоліття. Проте, у цій статті вперше проаналізовано вплив мистецько-просвітницької діяльності Любки Колесси на сучасних виконавців у національно-визвольній боротьбі сьогодення. Актуальність даної роз-

відки полягає у важливості ґрунтовного пошуку свідчень життєтворчості видатної української піаністки в контексті проєкції її мистецько-просвітницької діяльності на сучасних українських виконавців.

Аналіз досліджень. Серед наукових дописів, діяльності Любки Колесси, варто звернутися до архівних праць В. Барвінського (Барвінський, 2028 & 2029). Відтак, проаналізовано праці мистецтвознавців, дослідників життєтворчості Любки Колесси, таких як В. Бобицької (Бобицька, 2011: 371–383), О. Дітчук (Дітчук, 2011: 415–427), І. Жука (Жук, 1994), Н. Кашкадамової (Кашкада-

мова, 2001), Л. Кияновської (Кияновська, 2003), З. Лабанців-Попко (Лабанців-Попко, 2008), Р. Савицького (Савицький, 2011: 393–398), А. Стебельської (Стебельська, 1997: 10–11), Н. Сторонської та А. Маркусь (Сторонська & Маркусь, 2023: 261–264), М. Тереховської, Б. Тихонюка (Тихонюк, 1990: 145–146). Окрема увага надається праці «Любка Колесса, українська піаністка: статті та матеріали» (2011) під упорядкуванням Н. Кашкадамової та В. Бобицької, де упорядники намагалися максимально розгорнуто зібрати, класифікували та унаочнити матеріали про феномен Любки Колесси та її внесок у піаністку Львова.

Мета статті – виявлення впливу мистецько-просвітницької діяльності мисткині на сучасних виконавців у національно-визвольній боротьбі сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Всесвітньо відома українська піаністка Любка Колесса походить зі славетної родини, яка за свою довгу історію дала життя багатьом найвідомішим музикантам і митцям країни та Європи. Її прабабуся, Юлія Лаврівська, була сестрою Івана Лаврівського, співзасновника «черемиської» композиторської школи; через бабусю, Марію Менцинську, Л. Колесса була споріднена зі співаком Модестом Менцинським; бабуся по матері, Ольга Літинська у свій час навчалася в Кароля Мікулі, відомого учня Фридерика Шопена; Її батько Олександр Колесса, мовознавець, літературознавець і фольклорист, є рідним братом всесвітньо відомого вченого Філарета Колесси, композитора і фольклориста; двоюрідний брат Л. Колесси, Микола Колесса, став відомим композитором та диригентом. Музичні здібності майбутньої піаністки проявилися у ранньому дитинстві. Батько Любки – Олександр Колесса – мовознавець, історик літератури та фольклорист, був вченим і громадським діячем європейського рівня та палким українським патріотом. Дівчинка виховувалась вдома під пильним оком матері, яка уважно планувала кожен крок розвитку майбутньої піаністки. Мати – Ольга Колесса – походила з давнього українського шляхетського роду Літинських. Вона була жінкою енергійною, гарною і сповненою почуття власної гідності. Майже нічого невідомо про дитинство Любки. До п'яти років вона зростала в Галичині, проте вже з 1907 року батька Любки – Олександра Колессу – було обрано послом до Австрійського парламенту, і родина разом з ним переїхала до Відня.

У зв'язку з призначенням батька послом до австрійського парламенту Любка переїхав до Відня, де отримала доступ до найкращої освіти в Європі. Вона навчалась у провідних педагогів Європи:

спочатку в приватній школі Марієтти Діджеллі, а далі – у викладача Віденської Академії мистецтв Луї Терна (який вважав себе апологетом Лістівської традиції), Еміля фон Зауера та Ежена Д'Альбера.

Як тільки виявилось, що дівчинка має великий талант, навчання фортепіано сталою головною справою її життя. Микола Колесса, її двоюрідний брат, що познайомився з Любкою у 1914 році пізніше писав: «Любка у свої 12 літ була поважна, зовсім не по-дитячому поводитись, вже тоді дуже добре грала і подавала великі надії як піаністка. Весь час займалась, на забави часу в неї не було. Говорилось, що вона надзвичайно здібна і її чекає велике майбутнє» (Кияновська, 2003: 39).

У Відні шанували класичні традиції і захоплювались виконавцями-віртуозами. Тут природньо було стати музикантом, але зовсім не просто здобути визнання віденської публіки. Підтримку давало рідне середовище, адже у Відні початку ХХ століття було чимало українців, студентів, робітників, артистів, політиків. Вони мали свою церкву, культурні товариства, плекали національні звичаї і не розчинялися в багатонаціональному місті. Особливо ж зросла українська діаспора Відня в роки Першої світової війни.

У 1915 році після закінчення музичної школи Колеса вступає до Віденської Академії музики та відтворчого мистецтва. Її вчителем став випускник Ляйпцизької консерваторії Луї Терн, відомий віртуоз і композитор, що з успіхом концертував ті часи у фортепіанному дуеті зі своїм братом Віллі. Брати вдосконалювалися під керівництвом Ференца Ліста і, відчуючи себе спадкоємцями його великої романтичної традиції передавали її учням (Любка ..., 2011: 17).

Згодом, піаністка продовжує навчання у знаменитій віденській Майстершуле – унікальному на той час навчальному закладі для вдосконалення особливо обдарованих та перспективних виконавців. Тут з піаністами працював улюбленець віденської публіки, музикант світової слави Еміль фон Зауер, у долі якого схрестилися декілька фортепіанних традицій, що в подальшому стали плідними для його педагогічної діяльності. Любці Колесі дуже близькими виявились мистецькі засади її нового вчителя: бездоганна елегантна майстерність, вишукана культура фортепіанного звуку, стилева інтерпретація. Навички здобуті від Еміля Зауера увійшли до основного арсеналу її виконавського мистецтва, і критики, пізнаючи їх, відзначали як своєрідний «знак якості» – високої якості віденської Майстершуле. Любка Колесса показала себе гідною цієї якісної проби. 6 червня 1920 року на дипломному іспиті вона знову стала першою

серед випускників навчання і заслужили цього разу присудження Державної премії Австрії для особливо обдарованих абітурієнтів фортепіанної Майстершуле при Академії (розміром 800 крон) (Любка ..., 2011: 20).

У 1921 році Олександр Колесса переїжджає з Відня до Праги, де від жовтня починає діяти Український Вільний Університет, для створення якого вчений доклав чималих зусиль. Олександр Колесса стає ректором цього навчального закладу, пов'язуючи з ним свою діяльність наступних десятиліть. Серед знаменитих творчих контактів початку 1920-х років можна відмітити знайомство і співпрацю з молодим талановитим композитором з Галичини Нестором Нижанківським, якого завше приваблювала фортепіанна музика, та через поранену на війні руку він втратив можливість вдосконалюватись у грі. Тож майстерне виконавство Любки Колесси стало втіленням його ідеалів (Любка ..., 2011: 22). Від 1920 року Любка Колесса розпочинає систематично виступати з концертами у європейських країнах. Львівські газети висвітлюють низку її виступів у Відні, а про гастролі в Мілані пише у своїй книзі спогадів співак Михайло Голинський (Голинський, 2006: 126).

Берлін відіграв значну роль у концертній кар'єрі піаністки, адже тут вона знайшла своїх відданих слухачів, і поки мешкала в Європі виступала у цьому місті майже щорічно. А вже у 1922-1923 роках географія концертів Колесси розширюється, захоплюючи інші великі міста Німеччини, такі як Франкфурт, Мангайм, Кельн, Лейпциг та інші країни – Швейцарію, Іспанію, Румунію, Фінляндію. Концертні виступи дали дівчині можливість творчої співпраці з видатними диригентами, що стали для неї чудовою школою виконавського мистецтва.

1925 року на запрошення Музичного Товариства імені Миколи Лисенка Любка Колесса вперше приїхала з концертом до міста свого народження – Львова. Земляки вже й заочно знали та любили славу українську піаністку, слідували за її мистецьким ростом і гордилися її успіхами. Українські газети регулярно вміщували повідомлення про всі найважливіші події у творчій біографії мисткині. Любка Колесса «сама одна підняла українське ім'я в тій ділянці до вершин слави і міжнародного значіння. Саме її ім'я на концертних афішах наповнює нас гордістю, її поява на естраді надає нашим очам виразу радості, її гра зворушує і потрясає (Барвінський, 1928: 3), писав Василь Барвінський її постійний рецензент.

Піком артистичної діяльності Любки Колесси став 1938 рік. Навесні піаністка концертувала в

Європі. Зокрема, великий резонанс викликав її концерт 9 березня у Празі. 15 березня виступила у Львові в симфонічному концерті філармонії, а протягом літніх місяців, замість відпочинку, вона відбуває у гастрольне турне Латинською Америкою. Згодом було підраховано: за цей рік артистка дала 178 концертів.

Щоразу більше піаністка звертає головну свою увагу на педагогіку. 1952 року вона переїздить до Монреалю і розпочинає інтенсивну педагогічну діяльність в молодому і потужному музичному закладі Канади Консерваторії Музичного і Драматичного Мистецтва в провінції Квебек, де працюватиме до 1973 року. Паралельно з цим, у 1960-х роках, піаністка впродовж 12 років викладала ще й на музичному факультеті Університету МакГіл, а також у школі імені Венсана д'Енді сестер-служебниць чину «Нотр-Дам» у 1955-66 роках. У 1959–1960 рр. на запрошення Романа Савицького викладає в Українському музичному інституті Америки в Нью-Йорку (Жук, 1994). Любка Колесса виховала плеяду талановитих піаністів, таких як Іриней і Любу Жук, Андре Аселена, Ричарда Греска, Джона Гавкінса, Джона Мак Кея, Клермона Пепена та інших. Не менш, як 15 її учнів внесено до національної Музичної енциклопедії Канади (Сторонська, Маркус, 2023: 261). Про педагогічну манеру «Мадам К», як називали піаністку студенти, так згадує концертуєчий піаніст української діаспори Іриней Жук: «...мала виняткову здібність у підборі репертуару, якийби відповідав тому чи іншому студенту. В її класі повсякчасно звучали рідко виконувані твори. Як педагог вона зосереджувалася перш за все на грі з вільними м'язами і повною вагою руки, а також на теплоті і глибині звуку, контрольованого навантаженням цілої руки» (Жук, 1994: 90).

Щодо виконавського стилю Л. Колесси, який вона успадкувала від своїх славетних вчителів, і якому навчала своїх послідовників, можна окреслити так: «чисто романтичний за природою самого ставлення до музики, піднесеного, емоційного і щирого, але приправлений виконавськими нормами початку ХХ століття, за якими предметом уваги слухача стає сама особистість піаніста, що володіє надзвичайною віртуозною майстерністю і виділяється особливим обличчям. ... Її властива була тонка музикальність і добрий смак, що у всіх випадках оберігали артистку від будь-яких перебільшень чи грубощів» (Кашкадамова, 2001). Померла Любка Колесса 15 серпня 1997 року. Прощання з великою піаністкою зібрали її родичів та численних учнів, і було сповнене світлом смутку та музики. Її похорон із церкви Святого Миколая

в Торонто 19 серпня перетворився на своєрідний концерт. Кожен з учнів дарував професорці прощальний музичний дарунок, і вона оживала у цих прекрасних і безсмертних звуках фортепіано (Стебельська, 1997: 10–11).

Молода виконавиця була настільки відомою, що кожен із її виступів мав відгук у пресі. Лише в берлінській періодиці міститься близько чотирьох рецензій на виступи української піаністки. Завдяки цьому, майже увесь творчий шлях Любки Колесси можна простежити за цими відгуками та рецензіями. Усі критики відзначають її бездоганну техніку, легкість гри, багатство тональної палітри та щирість. Однак дехто вказує на те, що їй бракує глибини і вдумливості, а інші, навпаки, трактують цю рису як новаторську. Ці думки стосуються і гри Любки Колесси. Вільно трактуючи агогіку і ритм, вона навмисно підкреслює імпровізаційний характер, особливо в повільних частинах класичних творів. У такий спосіб її інтерпретації набували емоційності та «романтизму», які були притаманні тогочасній публіці. Як зазначає дослідниця творчості Любки Колесси Вікторія Бобицька, 1920–30 роки в Німеччині в час активних дискусій з питань стилю у виконавців нова естетика мала два аспекти: рух за оригінальне звучання, та використання старовинних інструментів. Обидві тези стосувались виконання старовинної музики французьких класицистів, Баха, але набули більш ширшої проєкції і здобули великий вплив на виконавство ХХ століття загалом (Бобицька, 2011: 375).

Деякі рецензії німецької критики відзначають добрі відчуття стилю у грі Любки Колесси. Берлінська музична газета пише про старанно виплекане відчуття стилю піаністки, яке однаковою мірою віддає належне і сонаті Моцарта і «Симфонічним етюдам» Шумана, і серії творів Шопена. В Кьольні цю властивість вважають вродженою і називали інстинктивне відчуття стилю. Однак, у більшості рецензій на її концерти, аспект стилю залишається поза увагою авторів. Така ситуація схиляє до думки, що основна маса слухачів та критиків Любки Колесси ще мало цікавилась цим питанням і була орієнтована на романтичне сприйняття виконавця, коли основним була його власна особистість. Так, Р. Вюрц основою мистецтва піаністки вважає природні задатки, і зазначає, що «надзвичайне обдарування цієї піаністки дарує їй радісну і непомильну перевагу у всіх технічних справах, природність і силу музичного відчуття, гарячу кров темпераменту і розкішний переможний піаністичний інстинкт» (Бобицька, 2011: 376).

Найближчою цариною для Любки Колесси була романтична музика. Безперечно, особливим було

поєднання Любки Колесси і Шопена. Саме твори Шопена виявляють її індивідуальність, чари її гри знаходять особливо гармонійний резонанс в шопенівському ідеальному фортепіанному стилі. Любку Колессу вважали видатною інтерпретаторкою творів польського композитора, підкреслюючи, що артистка по праву стоїть на чолі поетичних шопеністок. Критики відзначали оригінальність їх трактування з такою природністю, як може грати лише споріднена з композитором душа, але в жодному разі не надто розніжено чи чутливо, не по-салонному.

Значного резонансу сягали концерти Колесси, про що свідчать відгуки також і у львівській пресі. Гру піаністки слухачі-галичани мали можливість у Львові в 1925, 1928 та 1929 рр. на сцені Музичного Товариства ім. М. Лисенка. Саме це товариство запросило Любку Колессу до творчої співпраці. У 1936 р. на запрошення Галицького музичного товариства відбулася ще одна поїздка – слухачі прагнули львівських концертів піаністки-улюблениці. Концерти Л. Колесси у Львові завжди були досить очікуваними і непересічними. Дані про це можна віднайти у публікаціях різних видань, таких, як газета «Нова Зоря», «Діло», «Газета Львівська», «Хвіля», «Век Нови», «Газета порання», «Дзєннік Львівський», «Слово польске» та ін. Одними із перших львівських рецензентів піаністки були Василь Барвінський та Альфред Пльон. Рецензії Василя Барвінського становлять значну наукову цінність. Відомим є той факт, що Барвінський був професійним та надзвичайно вимогливим критиком, доволі скупим на похвалу. Незважаючи на це, Любку Колессу Барвінський називає «конгеніальною», пише, що вона володіє «виразною, визначною індивідуальністю» (Барвінський, 1929: 3).

Любка Колесса була улюбленою піаністкою доволі широкого загалу слухачів, які все ще зберігали уподобання романтичного виконавства, і ще не сприйняли нових естетичних ідей, що зароджувались в той час. Мабуть, найповніше суть їх відношення до мистецтва Любки Колесси висловив К. Гальвакс з Каселя, наголошуючи на тому, що виконавська манера української піаністки це не щось окреме, а цілісність особистості в якій «всі ці властивості і багато іншого поєднуються в найчастішій гармонії. Одні піаністи ... більше вражають своїм мистецтвом, ще інші захоплюють духовним змістом трактуванням, – і тільки одна може досягти такої міри, що ошчасливує, – це Любка Колесса» (Бобицька, 2011: 383). Жрицею такого мистецтва, на думку багатьох поціновувачів музики, це прекрасне виконавство Любки

Колесси існує для того, щоб підвищувати почуття щастя та радості в їхніх серцях.

Із захопленням та гордістю за своїх земляків, які жили і творили понад сто років тому, сьогодні мало лише досліджувати їх постаті – імена українських виконавців, які тривалий час були у забутті, або ж заборонені тоталітарним режимом. Проаналізуємо те, як важливо знати свою рідну історію становлення і розвитку різних видів мистецтв, а саме виконавського музичного мистецтва, видатних його представників, творчість яких, зокрема мистецько-просвітницька діяльність Любки Колесси, має безпосередній вплив на сучасних виконавців у національно-визвольній боротьбі сьогодення.

Отже, чим для нас є показовою в плані патріотизму діяльність Любки Колесси? Перш за все тим, що де б вона не перебувала, на якій сцені Європи чи Американського континенту б не виступала, всюди позиціонувала себе як українську піаністку. Окрім того, виконувала твори українських композиторів (В. Барвінського, Н. Нижанківського), які в часи тоталітарного режиму в Україні були знищені та заборонені, бо ж були питомо УКРАЇНСЬКІ! У рецензії Джерсі Сіті з Нью Джерсі в газеті «Свобода» за жовтень 1942 року читаємо такі рядки: «...Любка Колесса вважає собі за честь, що їй дозволено взяти участь у так добрім ділі допомогти жертвам війни... Сьогодні, коли в світі такий неспокій, ми повинні одні одним помагати сміятися, мати розраду» (Любка..., 2011: 328). Це один із епізодів, який до щему в серці перегукується із українськими реаліями сьогодення.

Один із найяскравіших скрипалів сучасності, львів'янин Олександр Божик разом зі співачкою Оксаною Мухом у період з 20 січня по 5 лютого 2024 року здійснили концертне турне – благодійні виступи – Сполученими Штатами Америки, з метою збору коштів для підтримки і лікування поранених українських військових та для реабілітаційних центрів Next Step Ukraine. Виступи відбулись у Вашингтоні, Чикаго Детройті, Нью Джерсі, Філадельфії.

Марта Софі Фрейзер – випускниця Дрогобицького МФК ім. В. Барвінського, а також Львівської НМА ім. М. Лисенка, проживала в Чикаго вже до початку російсько-української війни. Веде активну музично-просвітницьку діяльність з дітьми української діаспори і не тільки. У її репертуарі пісні українських композиторів, зокрема Володимира Івасюка. Також Марта Софі займається аранжуванням, опрацюванням, студійними записами з юними музикантами колядок, щедрівок, авторських пісень та інструментальних опусів.

Також до благодійних концертів з перших же днів війни долучились наші земляки, у недавньому мину-

лому випускники Львівській НМА ім. М. Лисенка Володимир Паньків, який є солістом Краківської опери (бас), Віктор Янковський – соліст Сілезької опери (баритон), і Григорій Смолій – соліст Паризького оперного театру «Лімож» (бас-баритон).

Піаніст Данило Саєнко навчався у львівській спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької (клас викладача Юрія Мойсяка), з 2009 року – у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка (клас фортепіано професора Йожефа Ерміна), а також а в 2014–2016 рр. навчався в Гамбурській вищій школі музики і театру (клас професорки Анни Вінницької). Є лауреатом великої кількості Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів піаністів. Важливо: вже в часі російсько-української війни, організовує благодійні концерти, а також збори коштів (спільно з сестрою – флейтисткою Ясею Саєнко) на дрони, пікапи, тепловізори для ЗСУ. Бере участь у конкурсах, на яких (подібно до Любки Колесси!) стає лауреатом, завойовує призові місця, виконуючи складні програми, до яких, з-поміж інших, входять твори українських композиторів.

На запрошення Concours International Piano Competition of Ile de France, Maisons Laffitte, який відбувся 20 січня 2024 року в Ліоні, Данила було запрошено як українського піаніста, країна якого перебуває у стані страшної кропопролитної війни проти російських окупантів, лауреата цього ж конкурсу 2022 року, де він виконав таку Програму:

Перше відділення: Д. Скарлатті. 2 сонати (К. 9 і К. 175); Й. Гайдн. Соната c-moll; Л. Бетховен. Соната *opus* 110.

Друге відділення: Ф. Шопен. Баркаролла *opus* 60, Полонез-Фантазія *opus* 61; В. Косенко. Соната № 2 *opus* 14.

Для порівняння наведемо програму виступу Любки Колесси з сестрою Христею у Львові 19 травня 1933 року:

1. Й. С. Бах – К. Таузіг – Токата і фуга d-moll – Любка Колесса;
2. П. Локателлі – Соната для відлунчелі і фортеп'яно D-dur – Христя і Любка Колесса;
3. В. Барвінський – Сюїта для відлунчелі і фортеп'яно – Христя і Любка Колесса;
4. Ф. Шопен – Концертне Allegro A-dur, *opus* 46 – Любка Колесса;
5. К. Дебюссі – Сюїта для фортеп'яно – Любка Колесса;
6. Дж. Фрескобальді-Кассадо – Токата – Христя Колесса;
7. Ф. Мендельсон – Пісня без слів D-dur – Христя Колесса;
8. Д. Поппер – Тарантела – Христя Колесса.

З 24 лютого 2022 року мистецький фронт України пильно і завзято відстоює свої позиції. Чому ми взяли на розгляд діяльність митців, які навчалися у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка саме у часи Новітньої історії нашої держави – Незалежної України. До нашої розвідки це має безпосереднє відношення. Адже, вже, починаючи з середини 90-их років ХХ століття до курсу лекцій з Історії фортепіанного мистецтва професором Н. Кашкадамовою у Львівській НМА ім. М. Лисенка було включено постать Любки Колесси. Це було нове, досі невідоме широкому загалу музикантів ім'я, проте яскраве, самобутнє, непересічне, питомо наше українське. Хто хоча б раз чув записи цієї видатної світової слави піаністки, назавжди закарбував в пам'яті її стиль та блискучу манеру гри, глибоку проникливість у образ виконуваного твору, темперамент. Тому, коли ворог увійшов в наші домівки, місця музикантів стало виконання основного завдання: не дати увійти ворогу в наші душі і серця своєю псевдокультурою та звичаями. Ба більше, маючи за взірць діяльність українки Любки Колесси, викорінювати усе вороже окупантське, що нав'язувалось нам століттями, винищуючи наше рідне.

У відгуку на концерт Любки Колесси у Львові в травні 1936 року українська письменниця, дружина композитора Нестора Нижанківського – Меланія Нижанківська: «Любка Колесса – це щось більше як п'яністка, це велика жіноча індивідуальність. Природна й погідна, вона є водночас великою дамою й маленькою щирою дівчинкою. Ця її снага бути тільки собою витворює дивний приманливий настрій довкола її особи...; гра Любки – це вона сама, вона не відтворює, тільки творить. ... Концерт Любки – це завжди свято для нас. Ми вийшли з нього багатші на одне чудове переживання, горді, що маємо п'яністку такої міри, як Любка – справжня мистецька індивідуальність» (Любка ..., 2011: 265–266).

У рецензії на вшанування 75-ліття з дня смерті Тараса Шевченка у Празі читаємо такі рядки: «Ще

тяжче писати про виступ Любки Колессівної, яка відіграла Шопенову сонату b-moll і Василя Барвінського Мініатюри. Розписуватися ширше про гру нашої славної піаністки може лише такий великий і справжній критик, як великим і справжнім митцем є Любка Колессівна. ... Ми можемо бути лише вдячні нашій піаністці за ті хвилини мистецької насолоди, які вона нам дала своєю чарівною грою, і просити її, щоб вона в найближчому часі знову завітала між нас і, як той веселий соняшний промінчик ранньої весни, знову хоч на коротку хвилину розвіяла гнітучі думи сумної, понурої емігрантської осені» (Любка ..., 2011: 258).

Висновки. Отже, для нас показовою діяльністю Любки Колесси є перш за все тим, що де б вона не перебувала, на якій сцені Європи чи Американського континенту б не виступала, всюди позиціонувала себе як українську піаністку. Окрім того, виконувала твори українських композиторів (В. Барвінського, Н. Нижанківського), які в часи тоталітарного режиму в Україні були знищені та заборонені. Вплив мистецько-просвітницької діяльності Любки Колесси на сучасних виконавців у національно-визвольній боротьбі сьогодення доведено на прикладах сучасних українських артистів – Володимира Паньківа, Григорія Смоля, Віктора Янковського, Данила і Ясі Сасніків, Олександра Божи́ка, Оксани Мухи, Марти Софі Фрейзер. Гра Любки Колесси мала унікальну властивість – дарувати слухачам відчуття щастя, а також сприяла досягненню катарсису. Проводимо паралель із виступами сучасних українських музикантів сьогодні, в часі війни – на фронті перед захисниками, в тилу перед волонтерами і усіма, за чий мир і спокій воюють наші мужні воїни, а також на чужині – перед українцями, яких ворог вигнав із власних домівок, і які потребують бодай тимчасового відчуття умиротворення, яке приходить саме завдяки дотику до музичного мистецтва презентованого українськими виконавцями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. Любка Колесса. *Діло*. 1928. 7 квітня. Ч. 79. С. 3.
2. Барвінський В. Любка Колесса. *Новий час*. 1929. 15 квітня. С. 3.
3. Бобицька В. Трагування мистецтва Л. Колесси у рецензіях німецької критики. *Любка Колесса, українська піаністка: статті та матеріали* / [ред.-упор.: Н. Кашкадамова, В. Бобицька]. Львів: Літопис, 2011. С. 371–383.
4. Дітчук О. Виконавська спадщина Любки Колесси. *Любка Колесса, українська піаністка: статті та матеріали* / [ред.-упор.: Н. Кашкадамова, В. Бобицька]. Львів: Літопис, 2011. С. 415–427.
5. Жук І. Любка Колесса: педагогічна і концертна діяльність в Канаді. *Українська фортепіанна музика та виконавство: матер. III конф. АППУ*. Львів, 1994. 17–20 жовтня.
6. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2001. 400 с.
7. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста. Львів: Видавництво НТШ, 2003. 294 с.
8. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів, 2008. 224 с.

9. Любка Колесса, українська піаністка: статті та матеріали / [ред.-упор.: Н. Кашкадамова, В. Бобицька]. Львів: Літопис, 2011. 460 с.
10. Савицький Р. Звукозаписи Любки Колесси. *Любка Колесса, українська піаністка: статті та матеріали* / [ред.-упор.: Н. Кашкадамова, В. Бобицька]. Львів: Літопис, 2011. С. 393–398.
11. Стебельська А. Пропам'ятний вечір в честь п. Любки Колесси. *Новий шлях*. Торонто. 1997. 22 листопада. Ч. 47. С. 10–11.
12. Сторонська Н., Маркус А. Педагогічна діяльність видатної української піаністки Любки Колесси. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення: збірник* / [ред.-упоряд.: З. Гнатів, Т. Медвідь]. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 261–264.
13. Тихонюк Б. «Примадонна століття» в оцінці Василя Барвінського. *Дзвін*. 1990. № 9. С. 145–146.

REFERENCES

1. Barvinskyi, V. (1928). *Liubka Kolessa* [Lyubka Kolessa]. *Dilo*. 7 kvitnia. Ch. 79. Pp. 3. [in Ukrainian].
2. Barvinskyi, V. (1929). *Liubka Kolessa* [Lyubka Kolessa]. *Novyi chas*. 15 kvitnia. Pp. 3. [in Ukrainian].
3. Bobytska, V. (2011). *Traktuvannia mystetstva L. Kolessy u retsenziiakh nimetskoï krytyky* [Interpretation of L. Kolessa art in reviews of German critics]. *Liubka Kolessa, ukrainska pianistka: statti ta materialy* / [red.-upor.: N. Kashkadamova, V. Bobytska]. Lviv: Litopys. Pp. 371–383. [in Ukrainian].
4. Ditchuk, O. (2011). *Vykonavska spadshchyna Liubky Kolessy* [Lyubka Kolessa's performing heritage]. *Liubka Kolessa, ukrainska pianistka: statti ta materialy* / [red.-upor.: N. Kashkadamova, V. Bobytska]. Lviv: Litopys. Pp. 415–427. [in Ukrainian].
5. Zhuk, I. (1994). *Liubka Kolessa: pedahohichna i kontsertna diialnist v Kanadi* [Lyubka Kolessa: pedagogical and concert activities in Canada]. *Ukrainska fortepianna muzyka ta vykonavstvo: mater. III konf. APPU*. Lviv. 17–20 zhovtnia. [in Ukrainian].
6. Kashkadamova, N. (2001). *Fortepianne mystetstvo u Lvovi: Statii. Retsenzii. Materialy* [Piano Art in Lviv: Articles. Reviews. Materials]. Ternopil: Aston. 400 s. [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (2003). *Syn stolittia Mykola Kolessa v ukrainskii kulturi XX viku: Sim novel z zhyttia artysta* [Son of the Century Mykola Kolessa in Ukrainian Culture of the 20th Century: Seven Novels from the Life of an Artist]. Lviv: Vydavnytstvo NTSh. 294 s. [in Ukrainian].
8. Labantsiv-Popko, Z. (2008). *Sto pianistiv Halychyny* [One Hundred Pianists of Galicia]. Lviv. 224 s. [in Ukrainian].
9. *Liubka Kolessa, ukrainska pianistka: statti ta materialy* (2011) [Lyubka Kolessa, Ukrainian Pianist: Articles and Materials] / [red.-upor.: N. Kashkadamova, V. Bobytska]. Lviv: Litopys. 460 s. [in Ukrainian].
10. Savytskyi, R. (2011). *Zvukozapysy Liubky Kolessy* [Recordings of Lyubka Kolessa]. *Liubka Kolessa, ukrainska pianistka: statti ta materialy* / [red.-upor.: N. Kashkadamova, V. Bobytska]. Lviv: Litopys. Pp. 393–398. [in Ukrainian].
11. Stebelska, A. (1997). *Propamiatnyi vechir v chest p. Liubky Kolessy* [Memorial evening in honor of Ms. Lyubka Kolessa]. *Novyi shliakh*. Toronto. 22 lystopada. Ch. 47. Pp. 10–11. [in Ukrainian].
12. Storonska, N. & Markus, A. (2023). *Pedahohichna diialnist vydatnoi ukrainskoi pianistky Liubky Kolessy* [Pedagogical activity of the outstanding Ukrainian pianist Lyubka Kolessa]. *Teoriia ta praktyka mystetskoï edukatsii u tsyvilizatsiinykh vyklykakh sohodennia: zbirnyk* / [red.-uporiad.: Z. Hnativ, T. Medvid]. Drohobych: DDPU im. Ivana Franka. Pp. 261–264. [in Ukrainian].
13. Tykhoniuk, B. (1990). «Prymadonna stolittia» v otsynsi Vasylia Barvinskoho [«Primadonna of the century» in the assessment of Vasyl Barvinsky]. *Dzvin*. № 9. Pp. 145–146. [in Ukrainian].

УДК 78.03»16»:780.614.131(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-16>

Цянь СЮЙ,

orcid.org/0009-0000-2600-1763

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) xuq9191@gmail.com

ГІТАРА У ФРАНЦІЇ ДОБИ ЛЮДОВИКА XIV: МІСЦЕ ТА РОЛЬ ІНСТРУМЕНТУ ПРИ КОРОЛІВСЬКОМУ ДВОРІ

В статті досліджено історичне місце та роль гітари при дворі Людовика XIV. Простежено еволюцію гітари у Франції XVI–XVII століть: від захоплення ренесансною гітарою і створення для неї різноманітного репертуару завдяки численним друкованим публікаціям, через її «занепад» та перевідкриття вже як п'ятихорної барочної гітари на початку XVII століття, до ролі найулюбленішого інструменту «короля-сонця», що безпосередньо вплинуло на престиж гітари не тільки у Франції, але й у європейських королівських дворах та аристократичних колах. Охарактеризовано особливості співіснування французьких лютневої та гітарної шкіл, означено глибокий взаємовплив їх стилів гри та репертуару; відмічено появу виконавців та композиторів лютністів–гітаристів. Підкреслено, що тогочасні музичні практики гри на гітарі Іспанії, Італії та Франції у сукупності утворюють, за Дж. Алвесом, певний «космополітичний», «вавилонський контекст». Методологія дослідження спирається на історіографічний, компаративний та біографічний методи. Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві досліджено місце та роль гітари при королівському дворі Франції XVII століття, простежено еволюцію інструменту у Франції XVI–XVII століть та визначено причини кардинальної зміни його соціального становища в Європі. Висновки. Франція XVII століття стала місцем розквіту барокової гітари. Політика (поразка Фронди та діяльність кардинала Мазаріні), культурна експансія (присутність видатних іспанських та італійських віртуозів–гітаристів при французькому дворі – Луїса де Брісеньо та Франческо Корбетти), популярність і особлива прихильність Людовика XIV до Тіберіо Фьореллі, творця персонажа комедії dell'arte Скарамуша з його незмінною гітарою, поява французьких видатних лютністів–гітаристів, таких як Етьєн Муліньє та Робер Візе, формувало специфіку формування французької барочної гітарної музики. Незважаючи на високий статус лютні, як аристократичного інструменту та ствердження у Франції провідної школи лютністів в Європі, пристрасть «короля-гітариста» (Ф. Боссан) Людовика XIV дала відчутний поштовх до «елітаризації» гітари далеко за межами французького двору.

Ключові слова: історія гітари, барочна гітара, французька музика XVII століття, французька культура, Людовик XIV, лютня.

Xu QIAN,

orcid.org/0009-0000-2600-1763

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) xuq9191@gmail.com

THE GUITAR IN FRANCE IN THE AGE OF LOUIS XIV: THE PLACE AND ROLE OF THE INSTRUMENT AT THE ROYAL COURT

The article is aimed at investigating the place and role of the guitar at the court of Louis XIV. The evolution of the guitar in France in the 16th–17th centuries has been traced: from the fascination with the Renaissance guitar and the creation of a diverse repertoire for it through numerous printed publications, through its «decline» and rediscovery as a five-course Baroque guitar at the beginning of the 17th century, to the role of the most beloved instrument of The Sun King, which influenced the prestige guitar not only in France, but also in other European royal courts and aristocratic circles. The features of the coexistence of the French lute and guitar schools have been characterized, the deep mutual influence of their playing styles and repertoire has been noted; the emergence of performers and composers who are lute-guitarists has been noted. It is emphasized that behind the new social status of the baroque guitar are significant changes in the musical practices of Spain, Italy and France, which together form a certain «cosmopolitan», «Babel-like context» (J. Alves). The methodology of the research is based on historiographical, comparative and biographical methods. The scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicology the place and role of the guitar at the royal court of 17th-century France have been researched, the evolution of the instrument in France in the 16th–17th centuries is traced and the reasons for the radical change in its social status in Europe are identified. **Conclusions.** France in the 16th century became the place of the heyday of the baroque guitar. Politics (the defeat of the Fronde and the activities of Cardinal Mazarin), cultural expansion (the presence of outstanding Spanish and Italian virtuoso guitarists at the French

court – Luis de Briceño and Francesco Corbetta); the popularity and special affection of Louis XIV for Tiberio Fiorilli creator of the commedia dell'arte character Scaramouche with his ever-present guitar; the emergence of outstanding French lutenist guitarists, such as Etienne Moulinié and Robert de Visée, shaped the specifics of the formation of French baroque guitar music. Despite the high status of the lute as an aristocratic instrument and the establishment in France of the leading school of lutenists in Europe, the passion of the «roi joueur de guitare» (F. Bossan) Louis XIV gave a tangible impetus to the elitization of the guitar far beyond the French court.

Key words: history of the guitar, baroque guitar, 17th century French music, French culture, Louis XIV, lute.

Постановка проблеми. Іспанія ранньомодерної доби стала каталізатором розвитку та популяризації ренесансної чотирьоххорної гітари. Протягом XVI століття через іспанську культурну експансію, пов'язану з політичними рухами та активною взаємодією королівських та аристократичних дворів Європи, гітара впевнено зайняла місце серед популярних хордофонних інструментів Італії і Франції. Сприймаючись перш за все екзотичним, з ярко вираженою етнічною складовою «іспанським інструментом», ренесансна гітара органічно стала частиною «моди на усе іспанське». З розвитком інструменту і появою п'ятихорної барокової гітари вона поглиблює свій вплив на французький королівський двір. У той час справжня гітароманія XVII ст. у Франції істотно вплинула на розповсюдження гітари по всій Європі. Таким чином, мода на гітару отримує для французів та європейців «подвійне відображення» – у ній бачиться та відчувається «іспанська мода», водночас ця мода виявляється «пропущеною» крізь придворне французьке мистецтво. У самій Франції гітара стала невід'ємною складовою королівських балетів Людовіка XIII та Людовіка XIV. Незважаючи на відсутність окремого дослідження, присвяченого виключному значенню французького періоду барокової гітари, частково ця проблема розглянута в роботах західних музикологів та інструменталістів, спеціалістів барокової культури Філіпа Боссана (Philippe Beaussant), Джеймса Тайлера (James Tyler), Джуліо Рібейро Алвеса (Júlio Ribeiro Alves) та інш. В українському музикознавчому просторі ця тема до сьогодні залишається terra incognita.

Мета статті – визначити історичне місце та роль барокової гітари при дворі Людовіка XIV та з'ясувати причини кардинальної зміни її соціального становища в Європі. **Методологія дослідження** спирається на історіографічний, компаративний та біографічний методи.

Наукова новизна – вперше в українському музикознавстві досліджено місце та роль гітари при королівському дворі Людовіка XIV та простежити еволюцію інструменту у Франції XVI–XVII століть.

Виклад основного матеріалу. Політична та культурна експансія Іспанії з кінця XV століття

визначила стрімкий ріст інтересу до гітари в Італії та Франції.¹ На відміну від Іспанії, у Франції середини XVI століття музиканти, друкарі та поети, пов'язані з французьким королівським двором, розробили значний репертуар для чотириструнної гітари, що сприяло величезній популярності інструмента протягом десятиліть. Важливим чинником у розвитку музичних публікацій у Франції було монарше заступництво – король Генріх II любив музику та благоволив музичним друкарням. За словами Джеймса Тайлера «У той час як в Іспанії музика для гітар було представлено лише кількома творами, знайденими у книгах для віуели, французькі видавці випустили значні колекції, призначені виключно для гітари» (Tyler; Sparks, 2007: 12). В результаті дослідження архівних джерел, Тайлер приходять до висновку, що французький репертуар XVI століття був не тільки значно більшим за обсягом, але й значно різноманітнішим ніж іспанський. Він складався з фантазій, перекладення (інтабуляцій) вокальної музики, пісень для гітари та танцювальної музики, «створеного з набагато більшим ступенем орнаментальної пасажної роботи, ніж в іспанських джерелах» (там само).

Завдяки французьким друкованим виданням Морл'є (Guillaume Morlaye), Горл'є (Simon Gorlier), Ле Рюа (Adrian Le Roy) та Брейссінга (Gregoire Brayssing) був створений широкий і різноманітний вибір музики для гітари, що певним чином визначило музичне життя Франції XVI. Гітара в той час стає настільки популярною, що автор анонімного трактату «Discours non plus mélancoliques que divers de choses qui appartiennent à notre France» (1557) зауважує: «У мої ранні роки лютню використовували більше, ніж гітару: але за останні дванадцять або п'ятнадцять років всі почали грати на гітарі... сьогодні у Франції ви знайдете більше гітаристів, ніж в Іспанії» (Vassago, 1981: 450). Така популярність гітари призводить до того, що з другої половини століття у Франції цей інструмент стає предметом активної торгівлі. Саме з цього часу починають з'являтися імена

¹ Про місце та роль гітари в Іспанії XV–XVI століть детальніше у статті «Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття» (Цянь Сюй, 2024).

майстрів музичних інструментів, що здобули широку популярність як виробники гітар.

XVII століття стає якісно новим етапом в еволюції гітари. Віуелу де мано і ренесансну гітару починає замінювати барочна п'ятихорна гітара. За цим типом гітари, як і за ренесансною, в Європі закріплюється визначення «іспанська» (яке згодом перейшло на шестиструнну гітару). На вигляд барочна гітара вже доволі нагадує сучасну класичну гітару, вона більша і об'ємніша за ренесансну, хоча її розміри могли варіюватися. Термінологічно назва «барочна» по відношенню до п'ятихорної гітари відповідає епосі бароко, пояснює складність та вигадливість оформлення інструменту. Гітари XVII століття, що збереглися до наших днів, відрізняються незвичайною вишуканістю і чудовою обробкою, що включає інкрустацію, орнаментальні арабески. У їхньому виготовленні використовували рідкісні породи дерев, платівки срібла, слонової кістки та черепахового панцира.

Через еволюційні зміни конструкції інструменту на початку XVII століття ренесансна гітара у Франції практично повністю вийшла з моди і гітару, вже як п'ятиструнну іспанську, фактично прийшлося опановувати заново. Вважається, що провідну роль в цьому процесі відіграв відомий іспанський гітарист Луїс де Брісеньо. Після заручин десятирічного Людовика XIII (1601–1643) і десятирічної іспанської інфанти Анни Австрійської (1601–1666), дочки Філіпа III, іспанська присутність при французькому дворі помітно зросла. Луїс де Брісеньо, згідно джерел, був прийнятий у високих придворних колах обох країн. Вперше музикант згадується у зв'язку з іспаномовною книгою «Le Sieur de Moulère», написаною для Людовика XIII, що була опублікована в Парижі в 1614 році (Tyler; Sparks, 2007: 100). Весілля короля та інфанти відбулося в 1615 році, і цілком можливо, що Брісеньо був частиною делегації, надісланої до Парижа для підготовки до прибуття нареченої.

У 1626 році Луїс де Брісеньо опублікував у Парижі книгу про гітару, яка також була іспанською мовою. Його «Metodo muy facillissimo para apreñe a tañer la Guitarra a lo español» («Дуже простий спосіб навчитися грати на гітарі в іспанському стилі»), присвячений французькій дворянці мадам де Шаль, представляє запис музики в акордовій нотації, схожій на *italian alfabeto*, але з акордами, записаними системою знаків, очевидно, власної розробки Брісеньо. Згідно інформації, наданої автором у передмові, до збірки входять романси, сегідильї, чакони, пасакалії, романські

гальярди, сатири, ліри, пісні, павани та багато інших популярних танцювальних пісень з іспанськими текстами.

В той самий час при французькому дворі розквітає шляхетна французька школа лютністів, заснована Еннемоном Готьє (1575–1651), першим з сім'ї видатних лютністів XVII століття. За лютнею доволі швидко закріплюється статус «інструменту королів і короля інструментів» (Pham, 2014). Мати Людовика XIII, Марія Медічі, з дитинства грала на лютні, а коли вона стала королевою Франції, лютністи постійно перебували серед її наближених. Жан Еруар, лікар, якому було доручено доглядати майбутнього Людовика XIII з моменту його народження, в своєму щоденнику приводить численні історії, що показують важливість цього інструменту в приватному житті королів Франції. Так, Жан Еруар пише, що однією з перших іграшок маленького принца була лютня. У три роки, в 1604 році, «він просить свою лютню, приносить її о десятій годині королеві, щоб показати їй, як добре він уміє грати» (Pham, 2014). Камер-юнкер Флоран Індре був зобов'язаний співати і грати на лютні, щоб приспати дитину-короля. Через два роки король «бере велику лютню і змушує Індре затискати струни на грифі, поки він перебирає струни» (там само). Коли молодий Людовик XIII повернув собі владу, яку відібрала в нього його мати, він замінює іспанських придворних та їхніх дам, що оточували його дружину, французьким двором. Саме Еннемон Готьє був обраний для навчання грі на лютні молодій королеві Анни Австрійської, яка до того грала лише на гітарі, суто іспанському інструменті.

В цьому контексті природно виникає питання, як французькі придворні реагували на діяльність Луїса де Брісеньо, його музику в популярному стилі та іспанську гітару. Як показують численні аранжування п'єс для французької лютні, знайдені в рукописах для гітари, стиль французької лютні з часом увійшов у гітарну музику, і деякі французькі лютнисти стануть і гітаристами, що свідчить про активний обмін та взаємопроникнення двох інструментальних шкіл.

Одним із таких лютністів-гітаристів був Етьєн Муліньє (1599–1676), який опублікував п'ять збірок *Airs de cour* для сольного голосу та лютні. До однієї з них, під назвою «Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarre» (Париж, 1629), він включив одну французьку, п'ять іспанських та п'ять італійських пісень із гітарним акомпанементом. Ці акомпанементи виконані у лютневій табулатурі у французькому стилі з мензуральними нотами над п'ятилінійним нотним станом для

вказівки ритму. Хоча фактичних знаків штрихів немає, наявність повних акордів практично протягом усіх цих пісень передбачає спробу нотного запису техніки гри на струнах. Здебільшого гітарні пісні Мулиньє такі ж чудові, як і його лютневі пісні. Цікаво, що деякі з них вимагають стилю виконання з *sprezzatura*, як його описували італійці, – тобто з ритмічною свободою та виразністю, що очікуються від сольного співака, який акомпанує собі.

Відомий французький музиколог, експерт з французької барочної музики, засновник Центру барокової музики Версалью, Філіпп Боссан впевнено говорить про привілейоване положення аристократичної лютні та зневагу по відношенню до гітари при французькому дворі першої половини XVII століття. Ще починаючи з вихваляння лютні в трактаті «пристойностей» Бальтазаре Кастільйоне «Придворний» (Castiglione, 1999), вона незмінно «супроводжувала прагнення довести свою витонченість та близькість тому, що ми називаємо культурою» (Beaussant, 1999: 13–14). Гравюри Абрахама Босса (1603–1676) свідчать, що з 1630 року лютня стала преціозним інструментом. На думку Боссана, на той час гітара у Франції була майже екзотичним інструментом, який сприймався як «народний» та «екстравагантний». У Парижі близько 1650 року «вона несла з собою цілком певний набір асоціацій: Іспанія, Італія, комедія dell'arte, цигани, яких на той час звали іспанцями, чи єгиптянами, музика вогненна і весело ритмічна, або, навпаки, лірична серенада під вікном прекрасної дами» (Beaussant, 1999: 14–15). Певна зверхність до гітари була породжена двома причинами: технічною та соціальною. Техніка гри на гітарі сама по собі якщо не елементарна, то принаймні дуже проста і в той же час дуже характерна: це те, що називають стилем *battuto* – гра енергійними акордами, що підкреслюють ритм танцю, якому акомпанують; на лютні, навпаки, грають завжди м'яко, арпеджуючи акорди так, щоб гармонія ковзала нота за нотою. Автори тієї епохи стверджують, що гітара є «у великому вживанні серед французів» щоб «грати, скакати, танцювати, тупотіти ногами» (Beaussant, 1999: 15). Що стосується соціального аспекту – виключно лютня мала статус шляхетного інструменту, що гідний придворних. Близько 1640 року П'єр Тріше у своєму *Le Traité Des Instruments de Musique* («Трактат про музичні інструменти») дає волю обуренню тим, що з'явилися «придворні дами, які, захопившись іспанськими піснями, намагаються наслідувати їх» (Lesure, 1962: 78). Мода на «усе іспанське» при французькому дворі продовжувалася до часів

корнелівської «героїчної» п'єси «Дон Санчо Арагонський» (1649), але після поразки Фронди вона сходить нанівець.

Попри це, протягом усього правління Людовика XIII гітару можна було побачити і почути як у камерних концертах, так і в придворних балетах, які були важливою частиною соціального і політичного ритуалу, встановленого королем та його радою (Tyler; Sparks, 2007: 107). Відповідно до тогочасних придворних записів та зображальних доказів, у цих постановках часто брали участь гітаристи. Малюнок одного з номерів балету «Феї лісів Сен-Жермена» 1625 року показує вісім гітаристів у сучасних іспанських костюмах, що крокують по сцені парами. Підпис свідчить: «*Entrée des Espagnolz joueurs de guitare*» (Baron, 1975: 31). Очевидно, одним із гітаристів був сам король (Baron, 1975: 13). Тому стверджувати про повну зневагу до гітари при дворі Людовика XIII було б некоректно.

Але безумовно, в історії гітари та її соціального положення відбулися карколомні зміни з захопленням інструментом «короля-сонця» Людовика XVI. Архівні документи свідчать, що перші кроки в музиці майбутнього короля були пов'язані з лютнею. З дев'яти до вісімнадцяти років його навчав Жермен Пінель (1600–1661) – придворний лютніст Людовика XIII. Пінель до самої своєї смерті залишався при дворі Людовика XIV. На думку відомого сучасного лютніста Мігеля Сердурі (доречі, з академічною освітою гітариста) музика Пінеля зовсім не схожа на музику його сучасників (наприклад, Еннемона Готьє). Ну думку сучасних спеціалістів з барочної музики, його музика, без перебільшення найвишуканіша і найелітарніша з усіх, що були написані для французької лютні. «Кожна нота не має значення, якщо вона не є суттєвою після повного аналізу звучання та стилю твору» (Pham, 2014). Мігель Сердурі порівнює значення Пінеля та його барокової лютні для французької музики зі значенням Хорхе Луїса Борхеса для сучасної літератури: крайня вишуканість, гра з великою кількістю посилай, що претендує на неповторний і складний стиль. Так само музична мова Пінеля багата, іноді заплутана, але завжди наповнена глибоким змістом (Pham, 2014). Сердурі згадує ще одного зіркового придворного лютніста Людовика XIV – Робера Візе (1665–1732), зазначаючи, що на відміну від музики Пінеля його музика пряма та елегантна, набагато легша для розуміння слухачем. І тут доречно було б додати важливу інформацію про Візе, яка певним чином може пояснити відмінність лютневого стилю цих двох музикантів.

Робер Візе, на відміну від Жермена Пінеля, був не тільки лютністом, а й відомим гітаристом та теорбістом, який отримав значне визнання в колі таких відомих придворних музикантів, як Франсуа Куперен, Антуан Форкере (віола да гамба), Філібер Ребіле (флейта) і Жан Фері Ребель (скрипка). Разом з ними він неодноразово виступав не лише при дворі, але й у салонах герцога де Бурбона, принца де Конде та мадам де Ментенон, коханки Людовіка XIV. Він уже був одним із видатних камерних музикантів короля, коли опублікував свою *Livre de guitare dédié au roi* («Книга про гітару, присвячена королю» Париж, 1682), яка безсумнівно, уособлює ту інтимну камерну музику, яку Візе виконував для короля у Версальському палаці (Benoit, 1992: 728–729).

Отже, в 1647 році дофін починає навчатися гри на лютні у Жермена Пінеля, а вже через 3 роки, у віці 12 років, обирає для себе гітару і його вчителем стає Бернар Журдан де ла Саль (Benoit, 1992: 320; Beaussant, 1999: 16), який буде обіймати посаду королівського гітарного майстра з 1650 до 1656 року. Молодий король настільки захопився інструментом, що кардинал Мазаріні змусив приїхати з Мантуї найбільшого віртуоза свого часу Франческо Корбетту, щоб викладати королю гру на гітарі. Достеменно відомо, що Корбетта знаходився в Парижі в 1656 і 1657 роках, коли королю було вісімнадцять років. Крім того, залишилися зображення їх разом граючих і танцюючих у балетах. Через п'ятнадцять років, у 1671 році, Корбетта присвятив Людовіку свій трактат *La Guitarre royale* («Королівська гітара»)², де у передмові він посилається на іншу свою книгу, нині втрачену, «яку було надруковано у Парижі, у 1656 році, коли його величність дозволив мені взяти участь у антре з кількома гітарами для балету, складеного найвідомішим сеньйором Жаном Баттістом Люллі» (цит. за Tyler; Sparks, 2007: 108). Балет, про який згадує Корбетта, – *La Galanterie du temps*, був представлений під егідою

кардинала Мазаріні, і в якому одним із танцюристів був сам Людовик XIV.

У виборі гітари улюбленим інструментом, на думку Філіппа Боссана, Людовик XIV продемонстрував свою незалежність. У своїх «Відомих мемуарах супутниці та довіреної особи Анни Австрійської, що охоплюють 1615–1666 роки, про королеву, її приватне життя та таємні джерела двору під час Фронди» мадам Франсуаза Берто де Моттевіль згадує, що концерти для гітари влаштовували майже щодня, що «в один з перших днів, коли король став відвідувати раду, на засіданнях якої він досить часто нудьгував, він прочинив двері кімнати, де знаходилися тільки він сам, королева та кардинал, побачив у передній залі мого брата, зробив йому знак і сказав йому слідувати за ним в умивальну кімнату, куди можна було пройти тільки цим шляхом, і став говорити йому про задум балету, який би підходив його гітарі, і ще про всяку дрібницю і таким чином залишався з ним весь час, поки рада тривала ...» (цит. за Beaussant, 1999: 16–17). Було б природно вважати, що любов до гітари прийшла до Людовика XIV від матері Анни Австрійської, але, як було зазначено вище, в 40-х роках XVII століття «іспанське» у Франції стало не в моді, натомість у цей час відбувається справжня експансія італійців завдяки впливу кардинала Мазаріні. Вважається, що Мазаріні був «одним з найбільших меценатів усіх часів і прагнув здійснити в Парижі своєрідну трансплантацію барокового Риму Урбана VIII» (цит. за Beaussant, 1999: 18). Тому італійські художники, скульптори, архітектори, майстри мозаїки, ювеліри, співаки, актори, композитори, прелати, дами великих та малих чеснот, емісари, секретарі, поети заповнили Париж. Серед них кілька видатних імен: співак Атто Мелані зі своїм братом-лютністом; Луїджі Россі, найвідоміший композитор свого часу; співачки Франческа Коста і Леонора Бароні, *la piu virtuosa dama d'Italia*, «диво світу»; художники Романеллі та Гримальді; секретар Мазаріні абат Буті, поет, лібретист, «сірий кардинал»; та Тореллі, «великий чарівник», театральний декоратор та машиніст сцени. Разом з ними, у Францію приїжджають видатні актори комедії dell'arte, яка починаючи з 1645 почувається в Парижі як вдома.

Філіпп Боссан наводить цікаву історію про дивну «дружбу» між Тіберіо Фьореллі, творця ключового персонажу комедії dell'arte Скарамуша та дофіном. «Щотижня він прибуває до Лувра з собакою, котом, лебедем, папугою і, звичайно, зі своєю гітарою. Він бренчить на ній, акомпануючи улюбленій пісеньці, слова якої складають назви нот *La mi fa sospirar la notte e il di, La fa far ogni canto, sol per mi...*»

² У 1674 році у Парижі виходить ще одна книга французької гітарної музики «*La Guitarre royale*» Корбетта, знову присвячена Людовіку XIV. П'єси збірки не організовані в сюїти, а згруповані за тональністю. Поряд із сарабандами, менуетами, фоліями, алемандами, тощо є декілька церемоніальних п'єс, таких як «*Fanfare and Trompette Tambour de France et de Suisse: La prise de Maastricht*», що безпосередньо пов'язана з битвою, виграною армією Людовіка XIV. Цікавою особливістю збірки є включення другої гітарної партії (*contrapartie*) для перших дванадцяти сольних п'єс, що означає, що їх також можна грати дуєтами (більш детально Tyler; Sparks, 2007: 110).

(Beaussant, 1999: 19). Боссан вважає, що саме в ті часи формується особливе ніжне ставлення маленького Луї до Фьореллі. Через шістнадцять років, у першому балеті написаним Ж. Б. Люллі – *La Galanterie du temps* («Балет Галантності Часу», 1856), буде брати участь вісімнадцятирічний король, який буде танцювати з гітарою в руках поряд з віртуозом Корбеттою, тоді як сам Люллі пародіює Скарамуша, а Тіберіо Фьореллі вибігає на сцену, «щоб віддубасити всю компанію» (там само).

Очевидно, що король замість преціозної лютні, на якій грали всі молоді люди в його оточенні, віддав перевагу гітарі Скарамуша з комедії *dell'arte*, на якій навчався і довгий час грав. Боссан наводить цікавий факт особливого зв'язку між вже п'ятидесятирічним Людовіком XIV та гітарою: честь бути постійно присутнім в покоях короля, коли він хворіє, є тільки у драматурга, королівського читця Жана Расіна, та придворного гітариста Робера де Візе (Beaussant, 1999: 78). Любов Людовика XIV до гітари була настільки велика, що він наказав заснувати посаду «королівського вчителя гри на гітарі», що проіснувала при королівському дворі до середини XVIII століття. Особлива пристрасть Людовика XIV до гітари та балету спровокувала отруйну і досить несправедливу репліку Вольтера, спрямовану проти «короля-сонце»: «Його не вчили нічого, крім танців та гри на гітарі».

Смаки короля та його двір протягом кількох десятиліть визначали моду (в тому числі музичну) в європейських країнах, тому не випадково барокова гітара у другій половині XVII століття стає «гідною королів та принцес». Вона стрімко розповсюджується і її можна буде побачити всюди, про що навіть через п'ятдесят років будуть свідчити картини Антуана Ватто. За новим соціальним статусом барокової гітари стоять суттєві зміни музичних практик Іспанії, Італії та Франції, що у сукупності утворюють певний «космополітичний», «вавилонський контекст» (Дж. Р. Алвес, 2015: 47). Як викладено вище, у пошуках слави

і покровителів багато італійських, французьких та іспанських композиторів і гітаристів мандрують з однієї країни в іншу, завдяки чому барокова п'ятихорна гітара опиняється на перехресті різних стилів і видів мистецтв, пов'язаних з різними країнами. Сучасний американський гітарист, виконавець барокової музики на барочній гітарі Майкл Лорімер із цього приводу пише: «Іспанські композитори черпали натхнення з самих інструментів; у випадку з гітарою, це створювало цікаві, незвичайні кольори та гармонії. Іспанська музика була, як і донині, екзотичним гібридом – буйною, ідіоматичною, безпосередньою, чуттєвою та життєвою. Італійський стиль корінився в пісні: він був віртуозним, екстравертним, експресивним і схильним до прямолінійних, жвавих ритмів, драматизму та контрасту. Французький стиль відображав танець: він був стриманим, граціозним, імпресіоністичним і схильним до складних ритмів, елегантності, натяків, нюансів та рівноваги без симетрії. Виходячи з цих характеристик, барокова гітара народилася в Іспанії, виросла в Італії та розквітла у Франції» (цит. за Alves, 2015: 45–46).

Висновки. Франція XVII століття стала місцем розквіту барокової гітари. Політика (поразка Фронди та діяльність кардинала Мазаріні), культурна експансія (присутність видатних іспанських та італійських віртуозів-гітаристів при французькому дворі – Луїса де Брісеньо та Франческо Корбетти), популярність і особлива прихильність Людовика XIV до Тіберіо Фьореллі, творця персонажа комедії *dell'arte* Скарамуша з його незмінною гітарою, поява французьких видатних лютнистів-гітаристів, таких як Етьєн Муліньє та Робер Візе, формувало специфіку французької барочної гітарної школи. Незважаючи на високий статус лютні, як аристократичного інструменту та ствердження у Франції провідної школи лютнистів в Європі, пристрасть *roi joueur de guitare* (Ф. Боссан) Людовика XIV дала відчутний поштовх до «елітаризації» гітари далеко за межами французького двору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Цянь Сюй. Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Т. 2. с. 129–135.
2. Alves J. R. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Huntington: Marshall University, 2015. 170 p.
3. Baron, John H. ed.: Les Fées des Forests de S.Germain, ballet de cour, 1625. In Dance Perspectives 62, Vol. 16, Summer 1975. p. 1–53.
4. Beaussant, Philippe. Louis XIV, artiste. Paris : Payot, 1999, 287 p. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bossan-fillip/lyudovik-xiv-korolj---artist>
5. Benoit, Marcelle (ed.). Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIIIe siècles. Paris: Fayard. 1992, 820 p.
6. Castiglione, Baldassarre Il libro del Cortegiano / ed. Preti, Giulio. Progetto Manuziola, 1999, 191 p. <https://pierre-lamble2.eu/resources/livre%20du%20courtisan.pdf>
7. Charnassé, Hélène, Rebours, G., And Andia, R. (eds.). Robert de Visée, Les deux livres de guitare, Paris 1682 et 1686 (tablature, transcription, interpretation). Paris: Editions Transatlantiques. 1999, 238 p.

8. Pham, Alexandre. Interview with Miguel Serdoura, lutenist, about the lute in France in the 17th century. *Classiquenews*, 13 novembre 2014.
<https://www.classiquenews.com/interview-with-miguel-yisrael-lutenist-about-the-lute-in-france-in-the-17th-century/>
9. Lesure, François. Pierre Trichet's *Traité Des Instruments de Musique: Supplement*. *The Galpin Society Journal*, vol. 15, 1962, pp. 70–81. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/842042>. Accessed 21 Apr. 2025.
10. Tyler, J. Sparks, P. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford, 2007, 322 p.
11. Vaccaro, Jean-Michel. *La Musique de luth en France au XVI siècle*. Paris: CNRS, 1981, 1081 p.

REFERENCES

1. Tsian Siui. (2024) *Hitara i viuela yak sotsiokulturnyï fenomen Ispanii XV–XVI stolittia*. [Guitar and vihuela as a sociocultural phenomenon of Spain XV–XVI centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych*. Vyp. 79. T. 2. S. 129–135. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-19> [in Ukrainian].
2. Alves J. R. (2015) *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Hutington: Marshall University. 170 p.
3. Baron, John H. (1975) ed.: *Les Fées des Forests de S.Germain, ballet de cour, 1625*. [The Forest Fairies by S. Germain, court ballet, 1625]. In *Dance Perspectives* 62, Vol. 16, Summer. p. 1–53. [in French].
4. Beaussant, Philippe. (1999) *Louis XIV, artiste*. [Louis XIV, artist]. Paris : Payot. 287 p. [in French].
5. Benoit, Marcelle (ed.). (1992) *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIIIe siècles*. [Dictionary of music in France in the 17th and 18th centuries]. Paris: Fayard. 820 p. [in French].
6. Castiglione, Baldassarre. (2015) *Il libro del Cortegiano*. [The Book of the Courtier]. / ed. Preti, Giulio. *Progetto Manuziola*, 1999, 191 p. URL: <https://pierre-lamble2.eu/resources/livre%20du%20courtisan.pdf> [in Italian].
7. Charnassé, Hélène, Rebours, G., And Andia, R. (eds.). (1999) *Robert de Visée, Les deux livres de guitare, Paris 1682 et 1686 (tablature, transcription, interpretation)*. [Robert de Visée, The two guitar books, Paris 1682 and 1686 (tablature, transcription, interpretation)]. Paris: Editions Transatlantiques. 238 p. [in French].
8. Pham, Alexandre. (2014) Interview with Miguel Serdoura, lutenist, about the lute in France in the 17th century. *Classiquenews*, 13 novembre. URL: <https://www.classiquenews.com/interview-with-miguel-yisrael-lutenist-about-the-lute-in-france-in-the-17th-century/>
9. Lesure, François. (1962) *Pierre Trichet's Traité Des Instruments de Musique: Supplement*. [Pierre Trichet's Treatise on Musical Instruments: Supplement]. *The Galpin Society Journal*, vol. 15. pp. 70–81. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/842042> [in French].
10. Tyler, J. Sparks, P. (2007) *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford. 322 p.
11. Vaccaro, Jean-Michel. (1981) *La Musique de luth en France au XVI siècle*. [Lute Music in France in the 16th Century]. Paris: CNRS. 1081 p. [in French].

УДК 75.021.32 (510)«19»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-17>

Володимир ТАРАСОВ,

orcid.org/0000-0003-2164-9135

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри методології крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *Tarasovvv1977@gmail.com*

У МЕНЬФЕЙ,

orcid.org/0009-0008-7765-5415

аспірантка кафедри методології крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(КНР) *w55576058@gmail.com*

КОЛАЖ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ «ГЕНЕРАЦІЇ НОВИХ» (КІН. XX – ПОЧ. XXI СТ.)

Метою роботи є дослідження колажу у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.).

Методологія. Дослідження спирається на методи порівняльного, типологічного та історико-хронологічного аналізу. Головним спеціальним методом дослідження є образно-стилістичний.

Наукова новизна. Дослідження пропонує узагальнену точку зору на проблему репрезентації колажу у художніх практиках китайських митців кін. XX – поч. XXI ст. (на прикладі творчості Синь Хайчжоу, Сюе Сун, Чжан Сяогана, Ху Цзіміна та Лян Цюаня).

Висновки. У китайському образотворчому мистецтві колаж особливо виразно проявляється у жанрі портрету. З кінця 1980-х рр. ця тенденція стає помітною в розвитку сучасного мистецтва, вона присутня в роботах Синь Хайчжоу, Сюе Сун та низці інших митців (наприклад, Чжан Сяогана та Ху Цзіміна). «Портретність» декларується навіть у колажних абстракціях (наприклад, у творчості Лян Цюаня), що загалом засвідчує здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом.

Важливе значення має проблематика образотворчості колажу. В рамках сучасної художньої мови колаж проявляє схильність митців до естетичної деструкції, в контексті якої його класичні властивості (фрагментарність форми, деформація базових елементів тощо) не призводять до появи образотворчої цілісності. В творчості Синь Хайчжоу, Сюе Сун, Чжан Сяогана, Ху Цзіміна та Лян Цюаня колаж часто використовується як ефект руйнування, а не створення образу, що як правило відкрито декларується авторами. На наш погляд, це ставить питання про те, чи є подібна колажна художня мова релевантною мовою образотворчого мистецтва, наприклад живопису. Важливе значення має інтеграція мистецтва колажу до суміжних художніх практик, що породжує феномен «колажності» художньої мови (наприклад, використання прийомів колажування у станковому живописі).

Ключові слова: колаж, сучасне китайське образотворче мистецтво, актуальні мистецькі практики, контемпорарі арт.

Volodymyr TARASOV,

orcid.org/0000-0003-2164-9135

PhD in History, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Cross-Cultural Practice Methodologies

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) *Tarasovvv1977@gmail.com*

Wu MENGFEI,

orcid.org/0009-0008-7765-5415

PhD student at the Department of Methodology of Cross-Cultural Practices

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(The People's Republic of China (PRC) *w55576058@gmail.com*

COLLAGE IN THE ARTISTIC PRACTICES OF CHINESE ARTISTS OF THE “NEW GENERATION” (LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES)

The purpose of the work is to study art collage in the artistic practices of Chinese artists of the “new generation” (late 20th – early 21st centuries).

Methodology. The research is based on the methods of comparative, typological and historical-chronological analysis. The main special research method is the figurative-stylistic method.

Scientific novelty. The result of the research is a generalized point of view on the problem of collage representation in the artistic practices of Chinese artists of the specified period (using the example of the work of Xin Haizhou, Xue Song, Zhang Xiaogang, Hu Jiming and Liang Quan).

Conclusions. In Chinese fine art, collage functions especially clearly in the portrait genre. Since the late 1980s, this trend has become noticeable in the directions of evolution of contemporary art. This trend is present in the works of Xin Haizhou, Xue Song and other artists (for example, Zhang Xiaogang and Hu Jiming). "Portrait" is present even in collage abstractions (for example, in the work of Liang Quan), which proves the ability of Chinese artists to dialogue with European non-objective and non-figurative painting.

The issue of collage's visuality is of great importance. Within the framework of modern artistic language, collage enhances artists' tendency to aesthetic destruction. In the context of such destructive techniques, the classical properties of collage art language (fragmentation of form, deformation of basic elements, etc.) do not lead to the emergence of visual integrity. In the work of Xin Haizhou, Xue Song, Zhang Xiaogang, Hu Jiming and Liang Quan, collage is often used as an "effect of destruction", rather than the creation of an image that is openly manifested by the authors. In our opinion, this raises the question of whether such a collage artistic language is relevant to the language of fine arts, such as painting.

Key words: collage, modern Chinese fine art, current artistic practices, contemporary art.

Постановка проблеми. У контексті еволюції практик сучасного мистецтва актуальною залишається проблематика художнього статусу колажу. Сьогодні в центрі уваги китайських дослідників перебуває питання типово-видової класифікації та напрямків розвитку існуючих колажних художніх форм. Додаткову складність викликає активне використання колажу в міжвидових формах мистецтва, наприклад, в інсталяції або медіа-арті.

На наш погляд, спроба визначення певної художньої території колажу, неодмінно повинна враховувати низку особливостей та властивостей колажу, які виявляють собі в контексті актуальних практик.

Наприкінці 1980-х років у китайському сучасному мистецтві відбувається становлення «неореалістичного» напрямку. Його своєрідним підсумком стали дві експозиції в Пекіні: «Виставка творів передової китайської молоді» (1985) і «Виставка сучасного китайського мистецтва» (1989). Саме з цих двох подій, дуже важливих для генези китайського мистецтва, беруть свої початки творчі пошуки цілого ряду китайських авторів, які працюють із колажем.

Позначена нами вихідна точка розвитку колажу в Китаї так само пояснює причину особливої уваги китайських авторів до жанру портрета. Це багато в чому стало проявом діалогу зі спадщиною китайського реалізму, що проявив себе вже в першій «сучасній» експозиції 1985 року (李胤, 2012: 70-71).

Аналіз досліджень і публікацій.

Мета дослідження визначає нашу особливу увагу до китайської історіографії, особливо у контексті аналізу творчості митців-колажистів. Наприклад, творчість Сюе Сун викликає цікавість у дослідників починаючи з 2000-х рр., коли митець активно працює над ключовими виставками.

Дослідники звертаються до аналізу художніх принципів його авторської манери колажування (郑桂英, 2009), аналізують образну семіотику (刘淳, 2016), розглядаючи його творчість у контексті взаємодії мистецтва Сходу та Заходу (薛松, 2011). Живопис Ху Цземіна передусім привертає увагу дослідників з точки зору з концептуального аналізу (胡介鸣, 2019) та характеру його авторського символізму (胡介鸣, 2014). У творчості Лян Цюаня китайські дослідники шукають відповіді на питання композиційно-пластичних прийомів «паперового» колажу (鲁虹, 2007), що став візитівкою його авторського художнього почерку (梁铨, 2012). Ознакою важливості його робіт є увага вчених до окремих циклів та серій, як, наприклад, серії «Восім поглядів Сяосян» (夏季风, 2016).

Окремою складовою історіографії проблеми є інтерв'ю художників, які дозволяють ознайомитись із авторською точкою зору на проблему. У деяких випадках жива розмова із художником є важливим джерелом аналізу, яке можна розглядати як таке, що не містить вираженої проблемної інтерпретації. В матеріалах дослідження використані інтерв'ю із Сюе Сонг (朱其, 1998), Ху Цзімін (徐明松, 2010), Лян Цюань (靳卫红, & 梁铨, 2015).

Наостанок звернемо увагу на те, що дослідження мистецтва колажу неодноразово перебувало у центрі нашої уваги на прикладі українського та західноєвропейського мистецтва (Тарасов, Мархайчук, Конєва, 2021).

Метою роботи є дослідження колажу у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.).

Виклад основного матеріалу. Тенденція «автономності» колажу помітна у роботах Синь Хайчжоу (忻海州) – художника, який став відомим у Китаї вже після того, як йому вдалося стати відомим на Заході. Як представник покоління вісімде-

сятників він міцно освоїв техніки західноєвропейського модернізму першої половини ХХ століття, зробивши в результаті колаж одним зі своїх улюблених мистецьких просторів для висловлювання (朱其, 2004: 42-45).

Синь Хайчжоу працює з темою імміграції. Його герої – це в основному китайські внутрішні іммігранти, які перебувають у пошуках свого місця. Часто це розмова про культурні відмінності «сільського» та «міського» Китаю, а також про те, як саме і де стикаються між собою ці два типи мислення (Eschenburg, 2018: 34, 43).

Колажний портрет, взятий нами для аналізу, є т.зв. «Сплячої серії» (1995 р.). Його образна основа – літературно-поетична, що відсилає до конфуціанських легенд про снах наяву та можливості уві сні по-іншому пережити повсякденні труднощі (于超, 2016: 107). Алюзія снів, ефект ширяння в умовному «внутрішньому» космосі, відсутність погляду на глядача, жестикуляція – все це розказано в межах цілком зрозумілої композиційно-пластичної мови. Приглушені тони з явним акцентом на відтінки бірюзового та сірого створюють дуже виразну єдність із чорним тлом «космосу».

При цьому звернемо увагу на те, що використовуючи колажні прийоми (дефрагментування, «кутові» рішення, контурність форми), Синь Хайчжоу створює дві різні програми для малювання тіла та малюнку складок одягу, тим самим створюючи колаж навіть там, де працює традиційна образотворча техніка. Схожу зображальну концепцію ми бачимо і в картині «Гра в кубик-рубик» (1994 р.) та низці інших колажів, що говорить на користь типологічності подібного прийому.

Колажну інтерпретацію портретного жанру репрезентує у своїх роботах Сюе Сун (薛松). Художник відомий своїми роботами «Мерлін Монро», «Красуня і чудовисько», «Діамантовий Мао», «Че», серіями «Мао», «Кока-кола» та ін. Його роботи вкрай полемічні та викликають безліч суперечок як у Китаї, так і за кордоном. Переважна більшість – це колажі, у яких художник використовує авторську змішану техніку, з'єднуючи папір, фотографію, власні малюнки з образотворчими фрагментами. Особливої виразності своїх робіт він досягає поєднанням традиційного китайського живопису, стародавньої каліграфії, народної творчості, релігійних зображень, історичних фотографій та образів сучасності (薛松, 2011: 162).

Своєрідним акцентом у художньому почерку Сюе Суна є палений папір, зола та побічні продукти горіння матеріалів, що дозволяє художнику стверджувати, що його картини народжені з

вогню. Символізм такої техніки є очевидним, як і його абсолютна суб'єктивність. Наприклад, у попелі митець бачить поєднання смерті та відродження (郑桂英, 2009: 62).

Колаж як основний художній жест дуже характерно показаний Сюе Суном у портретному аспекті. Художник не створює власне портретувати своїх героїв у традиційному образотворчому значенні. Часто образ героя переказується за допомогою контуру фігури, що заповнюється колажним матеріалом, візуальна фактура якого стає виразником ставлення художника до свого героя та загальної теми роботи.

Наприклад, у кількох «портретах» Мао художник використовує стовідсотково відому контурність відомих зображень Мао (наприклад, Голова з піднятою вгору рукою у привітанні), насичуючи їх своїм вмістом. Фрагментарність цієї внутрішньої форми контуру доповнює образ, дозволяючи додати до знайомого силуету множинні змісти порізаного паперу, фрази чи уривка газети.

В інших випадках жіночий портрет, виконаний у лакованій манері глянцевого журналу, замикається в контур зірки, що відсікає колажну дрібність фону від центрального образу. І тут ми також бачимо той самий авторський прийом, коли основне висловлювання немає без фонового колажу, який насичує змістом головний образ. Дівчина в центрі сюжету (натяк на «китайський» варіант Мерлін Монро) не звертається до глядача самотійно, вона є частиною колажу, що виникає в союзі з іншими аспектами візуальності роботи.

Як зазначає митець: «Я мав на меті зламати китайську традицію та перевершити західний модернізм. Це легко сказати, але дуже важко усвідомити» (朱其, 1998: 40). У цілому твори Сюе Суна вкрай емоційні. Вони вимагають повільного сприйняття за принципом прочитання колажу. Ця особлива дробова мова, що містить безліч елементів, кожен з яких – це фрагмент фотографії, з різними способами обробки (у тому числі й перемальовки) (刘淳, 2016: 107-108).

Ще один аспект колажної художньої мови, абстрактний, представляє у своїх роботах Лян Цюань (梁铨). У його творах традиційний китайський художній матеріал – рисовий папір, що використовується як образотворчий елемент.

Для китайського мистецтва рисовий папір це, перш за все, традиційний живопис го-хуа. Цей стереотип настільки міцно укоренився і у свідомості європейців, що часто сприймається як чи не основний контекст китайського мистецтва. Лян Цюань «звільняє» папір від зображення, тим самим намагаючись висловити художню ідею поза

традиційним контекстом. Смужки паперу різних відтінків формують мінімалістичне образотворче середовище, в якому провідна образотворча роль віддана колажним засобам, перш за все нашарування та «захоплення» площин.

Лян Цюань має західну художню освіту (випускник Академії мистецтв у Сан-Франциско 1982 р.). Вже його дипломна робота «Данина традиції» засвідчила важливість колажу та колажної художньої мови для тих мінімалістично-абстрактних пошуків, які цікавили молодого митця. Картина була створена зі шматків паперу – розірваного та розфарбованого, які митець представив у вигляді вкрай простої композиції (梁铨, 2012: 23).

За спогадами художника, на формальні властивості його абстрактних колажів вплинула особиста історія з дитинства, пов'язана із тактильною пам'яттю про предмети. Зокрема, фактура старої пральної дошки з дерева, яка належала його бабусі, стала структурно-композиційним прототипом його серій 2000-х рр. Зовнішня візуальна подібність між цим повсякденним предметом та китайськими висячими сувоями надихнула його на властиві інтерпретації, які реалізувались у композиціях. Митець почав використовувати рисовий папір, розрізаючи його на смужки або розриваючи на шматки, та зосередився на базових простих техніках колажу (накладання та фрагментації) із максимально простими колірними акцентами (鲁虹, 2007: 113).

У серії «Вісім поглядів Лян Цюаня на Сяоян» (2016 р.) художник розмірковує про спадщину традиційного мистецтва го-хуа як позачасове явище, яке не повинно утримувати предметне середовище у його звичному розумінні. Художнику достатньо поетичного натяку та метафоризму форми, щоб висловити своє ставлення до вічних тем: любові, вірності, гідності. При цьому наголошено, що художник наполягає на «портретній» сутності своїх робіт (夏季风, 2016: 67).

Стилістична єдність серії сформована за допомогою художніх прийомів, що повторюються у всіх роботах, комбінує пляму, лінію і площину. Використовуючи туш для побудови плями, художник привертає увагу глядача до знайомого та зрозумілого контексту сприйняття го-хуа, проте абстрактність цієї дії залишає її у мінімалістичних образних рамках. Глядач сам має знайти асоціативний ряд.

Площина та лінія виникають у відповідь на колажні прийоми. Краї склеєного паперу формують лінійну структуру площини, що виглядає досить динамічно.

Зазначимо, що творча манера Лян Цюаня стоїть дещо особняком у загальній панорамі худож-

ників сучасного мистецтва, які працюють із колажем. Однак його абстрактні форми говорять про здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом. За його словами: «Мені подобаються абстрактні композиції, хоча тон мого живопису фігуративний. Мої картини представляють ритм традиційного пейзажного живопису» (靳卫红, & 梁铨, 2015: 34).

Звертаючись до інших аспектів сучасного колажу в актуальних практиках китайського мистецтва, слід звернути увагу на твори, що знаходяться на стику різних видових та жанрових схем.

Колаж не оминув один із найбільш відомих китайських художників сучасного мистецтва Чжан Сяоган (张晓刚). Незважаючи на те, що його твори здебільшого виконані олією на полотні, у 2000-х роках він створив кілька колажних робіт (栗宪庭, 2006: 139-140).

Найбільш знаковою є картина «Площа Тяньаньмень» (2007–2009 рр.), яка розкриває ставлення автора до низки історичних подій у політиці Китаю кінця 1980-х років. Узагальнення реального архітектурного ландшафту площі виконано в плакатній манері, хоча при цьому є і характерна в цілому для робіт Чжан Сяоган тонально-колірна стриманість. Поділяючи показаний глядача фрагмент площі на два горизонтальні об'єми, художник одночасно колажує два різні матеріали з відмінними фактурними характеристиками. Цей прийом дуже характерний для колажу. У разі перспектива ліній побудови бруківки «веде» глядача до центрального сюжету оповідання: входу до воріт «Палацу небесного спокою».

Подібне колажне прочитання ландшафту характерне для західноєвропейського колажу і практично не присутнє у творах китайських авторів.

Особливе місце в сучасному мистецтві Китаю займають колажі шанхайського художника Ху Цзіміна (胡介鸣), які можуть служити прикладом трансформації жанрових схем.

Насамперед відзначимо його найвідомішу роботу «Пліт Медузи», яка є колажним переосмисленням класичного жанрового полотна епохи романтизму Теодора Жерико (1819 р.).

Аналіз цієї роботи слід розпочати з цікавого колажування контекстів творів, які митець представив у найгострішому варіанті репрезентації: соціально-політичному. Робота Жерико послужила прикладом соціальної критики французького уряду, а згодом – критикою політики колоніалізму. У колажі Ху Цзіміна об'єктом іронічного аналізу виступає суспільство споживання та масові культи брендів. Тематика канібалізму та відчайдушного

божевілля людей доведена Ху Цзіміном до межі гротеску: замість зв'язаних колод пліт зроблених з пляшок «Pepsi» та «Coca-Cola»; люди на плоту одягнені в куртки і кепки Мао, а одну з версій твору включено культове зображення самого Мао Цзедуна (胡介鸣, 2014: 16).

З погляду побудови композиції та образно-стильового рішення твору, Ху Цзімін опиняється у непростій ситуації жанрового тиску. Глядач чудово поінформований про роботу Жерико, тому художнику необхідно слідувати у первинному пластичному руслі, аби для глядача стало можливим «повернення» в шедевр. На вирішення цього завдання художник використовував максимальні можливості дефрагментації форми об'єктів колажу, створивши вкрай умовне, але пізнаване середовище. Загальна схема твору Жеріко прочитується, але не домінує (徐明松, 2010: 60-61).

Зовсім інша форма колажності використана Ху Цзіміном у роботі «100 років за 1 хвилину». У техніко-технологічному сенсі цей твір слід зарахувати до жанру медіа-арту. Проте крайня колажність контенту утримує їх у просторі нашого аналізу.

За словами Ху Цзіміна, його роботу присвячено відносності часу. Він звертається до еволюції західноєвропейського мистецтва як візуальної лінійної моделі, яка через історію вносить глядача в сьогодення. Образна ідея полягала в тому, щоб зафіксувати історично відомий витвір мистецтва та продовжити його у часі, поєднавши або наклавши на нього наступне зображення. Додаючи одну хвилину анімації до кожної роботи (по суті, переписуючи її), Ху Цзімін постійно онов-

лює цей калейдоскоп, маніпулюючи місцем твору в художній ієрархії та реальному часі розвитку мистецтва (胡介鸣, 2019: 39-40).

У результаті твір загалом є колаж із західних шедеврів у модифікації китайських художників, які створюють на їх основі нові роботи, змінені в цифровому вигляді в часі та просторі (Ippolito, 2013: 40-41).

Висновки. Таким чином, у китайському образотворчому мистецтві колаж особливо виразно проявляється у жанрі портрету. З кінця 1980-х рр. ця тенденція стає помітною в розвитку сучасного мистецтва, вона присутня в роботах Синь Хайчжоу, Сюе Сун та низці інших митців (наприклад, Чжан Сяогана та Ху Цзіміна). «Портретність» декларується навіть у колажних абстракціях (наприклад, у творчості Лян Цюаня), що загалом засвідчує здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом.

Важливе значення має проблематика образотворчості колажу. В рамках сучасної художньої мови колаж проявляє схильність митців до естетичної деструкції, в контексті якої його класичні властивості (фрагментарність форми, деформація базових елементів тощо) не призводять до появи образотворчої цілісності. В творчості Синь Хайчжоу, Сюе Сун Чжан Сяогана, Ху Цзіміна та Лян Цюаня колаж використовується як ефект руйнування, а не створення образу, що найчастіше відкрито декларується авторами. На наш погляд, це ставить питання про те, чи є подібна колажна художня мова релевантною мовою образотворчого мистецтва, наприклад живопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тарасов. В., Мархайчук. Н., & Конєва. М. Колаж як основа творчої методики Сергія Параджанова. Культура України. 2021. № 74. С. 81–89.
2. Eschenburg M. Migrating Subjects: The Problem of the «Peasant». Contemporary Chinese Art : University of Pittsburgh. 2018. 53 p.
3. Ippolito J. New Media. Technology. and the Arts. 2013. P. 39-44.
4. 于超. “70 后” 新绘画艺术探析. 淮北师范大学学报: 哲学社会科学版. 2016. №37(2). P.106-109.
5. 刘淳. 松作品 解读世界的另一种方式. 美术文献. 2016. №1. 106-111.
6. 夏季风. 被遗忘的典范: 梁铨创作与潇湘八景美学传统. 美术文献. 2016. №11). 64-7.
7. 徐明松. 艺术有界限吗?——与新媒体艺术家胡介鸣一席谈. 公共艺术. 2010. №6). 60-62.
8. 朱其. 薛松: 一切只是影像和印刷品. 艺术界. 1998. №5. С.34-45.
9. 朱其. 态度和图像的实验: 1990 年代的前卫绘画. 艺术当代. 2004. № 3(1). 40-46.
10. 李胤. 论 90 年代中国青春艺术的特征. 青春岁月. 2012. №10. 70-73.
11. 栗宪庭. 中国当代艺术的缩影式艺术家 张晓刚和他的缩影式中国人的肖像. 东方艺术. 2006. №23. С.137-144.
12. 梁铨. 梁铨自述. 美术文献. 2012. №6. 22-25.
13. 胡介鸣. 胡介鸣作品. 中国艺术. 2014. №4. С.16-18.
14. 胡介鸣. 将观念肉身化——论艺术观念的表达与创造. 艺术广角. 2019. №4. С.37-45.
15. 薛松. 略谈中外绘画表现形式的异同. 剑南文学: 下半月. 2011. №11. С.162-162.
16. 郑桂英. 火焰与灰烬 创作与笔触——松的艺术创作. 上海艺术家. 2009. №1. С. 60-63.
17. 靳卫红. & 梁铨. 人多的地方不要去——对话梁铨. 画刊. 2015. №7. С.31-36.
18. 鲁虹. 解读梁铨的“纸片王国”. 当代中国画. 2007. №12. С.111-115.

REFERENCES

1. Tarasov, V. V., Markhaichuk, N. V., & Konieva, M. (2021). Kolazh yak osnova tvorchoi metodyky Serhiia Paradzhanova. [Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov]. *Kultura Ukrainy*, 74. 81–89. [in Ukrainian].
2. Eschenburg M. Migrating Subjects: The Problem of the «Peasant». *Contemporary Chinese Art: University of Pittsburgh*, 2018. 53 p.
3. Ippolito J. *New Media, Technology, and the Arts*. 2013. P. 39-44
4. 于超. (2016). “70 后” 新绘画艺术探析. 淮北师范大学学报[Analysis of the new pictorial art of the generation after the 70s]. *哲学社会科学版*, 37(2), 106-109 [in Chinese].
5. 刘淳. (2016). 薛松作品 解读世界的另一种方式 [Another way of interpreting the world in Xue Song's work]. *美术文献*, (1), 106-111 [in Chinese].
6. 夏季风. (2016). 被遗忘的典范: 梁铨创作与潇湘八景美学传统[The Forgotten Paradigm: Liang Quan's Works and the Aesthetic Tradition of «Eight Views of Xiaoxiang»]. *美术文献*, (11), 64-71 [in Chinese].
7. 徐明松. (2010). 艺术有界限吗?—与新媒体艺术家胡介鸣一席谈[Does Art Have Boundaries? A Conversation with New Media Artist Hu Ziming]. *公共艺术*, (6), 60-62 [in Chinese].
8. 朱其. (1998). 薛松: 一切只是影像和印刷品 [Xue Song: Everything is just images and prints]. *艺术界*, (5), 34-45[in Chinese].
9. 朱其. (2004). 态度和图像的实验: 1990 年代的前卫绘画[Experiments with attitudes and images: Avant-garde painting in the 1990s.]. *艺术当代*, 3(1), 40-46 [in Chinese].
10. 李胤. (2012). 论 90 年代中国青春艺术的特征 [On the characteristics of Chinese youth art in the 1990s.]. *青春岁月*, (10), 70-73 [in Chinese].
11. 栗宪庭. (2006). 中国当代艺术的缩影式艺术家 张晓刚和他的缩影式中国人的肖像[Zhang Xiaogang, the embodiment of modern Chinese art, and his portrait of the embodiment of the Chinese people]. *东方艺术*, (23), 137-144 [in Chinese].
12. 梁铨. (2012). 梁铨自述 [Liang Quan's autobiography]. *美术文献*, (6), 22-25
13. 胡介鸣. (2014). 胡介鸣作品 [The Works of Hu Zemin]. *中国艺术*, (4), 16-16 [in Chinese].
14. 胡介鸣. (2019). 将观念肉身化——论艺术观念的表达与创造 [The Embodiment of Ideas: On the Expression and Creation of Artistic Concepts]. *艺术广角*, (4), 37-45 [in Chinese].
15. 薛松. (2011). 略谈中外绘画表现形式的异同 [A Brief Discussion on the Similarities and Differences Between Chinese and Foreign Painting Forms]. *剑南文学: 下半月*, (11), 162-162 [in Chinese].
16. 郑桂英. (2009). 火焰与灰烬 创作与笔触——松的艺术创作 [Creating Flames and Ashes and Brush Strokes – The Work of Xue Song]. *海艺术家*, (1), 60-63 [in Chinese].
17. 靳卫红, & 梁铨. (2015). 人多的地方不要去——对话梁铨 [Jin Weihong and Liang Quan. «Don't Go to Crowded Places – A Dialogue with Liang Quan»]. *画刊*, (7), 31-36 [in Chinese].
18. 鲁虹. (2007). 解读梁铨的“纸片王国” [Interpreting Liang Quan's «Paper Kingdom»]. *当代中国画*, (12), 111-115 [in Chinese].

Сергій ТАРГОНІЙ,

orcid.org/0009-0000-0547-3972

аспірант творчої аспірантури кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) setarvas@gmail.com

НОВАТОРСЬКІ ВІНАХОДИ В БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ САМОДАЄВОЇ (ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОНАВЧИЙ АНАЛІЗ)

Мета роботи – виявити на основі аналізу творів Л. Самодаєвої новаторські винаходи, які сприяли розвитку мистецтва українського баяну. Проаналізувати музично-інтонаційну предметність сонорних засобів, їх образно-сміслові значення в творах.

Методологія дослідження обумовлена обраною темою та метою статті, що передбачає використання аналітичного, компаративного, а також, жанрово-стильового методів. Залучаються естетико-культурологічний, порівняльно-історичний та психологічний підходи. З огляду на назву статті, методи дослідження також є спрямованими на виявлення та аналіз в творчому доробку композиторки нових способів реалізації інструменту баян у широкому спектрі жанрів: від інструментальних, вокальних до камерних і театральних композицій.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні новаторських рішень в творчості Людмили Самодаєвої, які сприяли розвитку українського баяну. Проаналізовано музично-інтонаційну предметність сонорних засобів та їх образно-сміслові значення в творах композиторки. Вперше в українському музикознавстві розкрито семантику типів сонорного інтонування в баянній творчості мисткині. У ході аналізу ряду творів Л. Самодаєвої можна зробити висновок про значну кількість охопленого спектра сонорних засобів, до яких належать кластерні співзвуччя, сонорно-мелодійне інтонування та різні прийоми, не властиві традиційному звуковидобуванню на академічних музичних інструментах. Запропонований аналіз композиції сприяє насамперед розширенню кола впливу на індивідуально-виконавське особистісне переживання змісту музичних творів. Музикознавчий понятійно-термінологічний інструментарій, створює потенційний цілеспрямований рух до нових осяянь, творчих відкриттів – глибинно-сутнісних переживань, збагачень та оновлень музичного інтерпретаторського мислення, що сприятиме розширенню репертуарного арсеналу українських виконавців-баяністів. Крім того, дослідження дозволяють визначити ключові ознаки композиторського стилю Людмили Самодаєвої, які забезпечують унікальність і неповторність її творів.

Ключові слова: баян, виконавство, нова музика, нові жанри, творчість Людмили Самодаєвої.

Serhii TARHONII,

orcid.org/0009-0000-0547-3972

Postgraduate student at the Department of Folk Instruments

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) setarvas@gmail.com

INNOVATIVE INVENTIONS IN THE ACCORDION CREATIVITY OF LYUDMYLA SAMODAIEVA (PERFORMANCE-MUSICIAN ANALYSIS)

The purpose of the work is to identify innovative inventions that contributed to the development of the art of the Ukrainian bayan based on the analysis of the works of L. Samodaeva. To analyze the musical and intonational objectivity of sonorous means, their figurative and semantic meaning in the works.

The research methodology is determined by the chosen topic and the purpose of the article, which involves the use of analytical, comparative, as well as genre and style methods. Aesthetic and cultural, comparative and historical, psychological approaches are involved. Given the title of the article, the research methods are also aimed at identifying and analyzing composer's new ways of implementing the bayan instrument in a wide range of genres: from instrumental, vocal to chamber and theatrical compositions.

The scientific novelty of the study lies in identifying innovative solutions in the work of Lyudmila Samodaeva, which contributed to the development of the Ukrainian bayan. The musical and intonational objectivity of sonorous means and their figurative and semantic meaning in her works are analyzed. For the first time in Ukrainian musicology, the semantics of the types of sonorous intonation has been revealed in the composer's bayan work. In the course of analyzing a number of the composer's works, it is possible to conclude that a significant number of the spectrum of sonorous means has been covered, which include cluster consonance, sonorous-melodic intonation and various techniques not inherent in traditional sound production on academic musical instruments. The proposed analysis of the composition contributes primarily to expanding the circle of influence on the individual-performing personal experience of the content of musical works. The musicological conceptual and terminological toolkit creates a potential purposeful movement towards new insights, creative discoveries - deep-substantive experiences, enrichments and updates of musical interpretative thinking, which will contribute to expanding the repertoire arsenal of Ukrainian bayan performers. In addition, the research allows us to identify the key elements of Lyudmila Samodaeva's compositional style, which ensure the uniqueness and originality of her works.

Key words: accordion, performance, new music, new genres, work of Lyudmila Samodaeva.

Постановка проблеми. В наші непрості часи українське баянне виконавство стикнулось з гострою затребуваністю національного продукту саме української оригінальної композиторської творчості та її музикознавчого вивчення, зокрема в аспекті ціннісно-сислової змістовності з подальшою популяризацією на світовій мистецькій арені з її шаленою конкурентністю, що вкрай необхідно для зростання національної свідомості та укріплення духовності українського суспільства, його гідності, самоідентифікації.

Аналіз досліджень. Баянна творчість Людмили Самодаєвої в українському музикознавстві є малодослідженою. Найбільш корисним і дотичним до проблематики статті стали наукова дисертація Івана Єргієва «Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва» (2006) та його стаття «Акордеон у творчості Людмили Самодаєвої» (2003), в яких він висвітлює новаторські підходи композиторки щодо використання баяна в різноманітних жанрах. Він акцентує увагу на її здатності інтегрувати баян у вокально-інструментальні композиції, створюючи унікальні твори.

Микола Андрійович Давидов у своїй праці «До словника музичної педагогіки» звертає увагу на можливості баяна, на противагу фортепіано, в поєднанні з вокалом, його спорідненість в способі звуковидобуття наближеному до людського голосу.

Мета дослідження. Виявити на основі аналізу творів Л. Самодаєвої новаторські винаходи які спричинили поштовх до розвитку українського баяну. Проаналізувати музично-інтонаційну предметність сонорних засобів, їхню структуру та образно-сміслові значення в творах.

Виклад основного матеріалу. Людмила Самодаєва – відомий український композитор, член Спілки композиторів України, лауреат премії Лео Вітошинського в галузі театрального мистецтва (1998 р.). Її творче кредо – абсолютна відкритість для будь-яких творчих експериментів, новацій, нетрадиційних жанрових напрямків.

Після того як на початку 90-х років, з життя пішов О. Білошицький, В. Зубицький переїхав в іншу країну, українські баяністи відчули брак нової оригінальної музики, зокрема це стосується поліфонічної музики, творів великої форми і камерно-оркестрової музики. У цей період зростає роль виконавців які співпрацювали з українськими композиторами-симфоністами. Саме така творча співпраця відомого виконавця – фундатора мистецтва українського модерн-баяна Івана Єргієва із видатною композиторкою Людмилою Самодаєвою принесла величезні плоди¹, а саме,

було створене підґрунтя для розвитку камерно-академічного українського баянного мистецтва. З іншого боку це стало одним з чинників розквіту творчості Л. Самодаєвої.

Основними жанрами творчості композиторки є вокальний та театральний. На це посприяла низка факторів. Насамперед слід відзначити, що «її чоловік – відомий далеко за межами України поет, письменник Ігор Потоцький². Значним фактором стала концертмейстерська робота протягом семи років в Одеському театрі опери та балету» (Єргієв, 2004: 209). І саме у цих жанрах Л. Самодаєва стає новаторкою в українському баянному мистецтві.

Людмила Самодаєва залучила до своєї творчості інструмент баян у 1994 році. І зробила вона це, написавши нетиповий для української музики твір «Cuando sale la luna» для сопрано та камерного ансамблю (флейта, скрипка, віолончель, рояль та баян) лірико-драматичного складу на вірші Гарсія Лорки. Баян у цьому творі використаний для збагачення тембрових барв та відіграє роль «оркестрової» педалі. А у трьох романсах для голосу та баяна «Noli me tangere» написаному у 1998 році та у двох романсах для сопрано та баяна «Арлекін» 1999 року, «інструмент виступає у зовсім новій для себе якості, ніби вторгаючись у здавалося б незламну фортепіанну «парафію» і демонструючи професійну, академічну спроможність, істинно «вокальну» природу в порівнянні з роялем у сенсі «процесуальності динаміки» (Давидов, 2000: 153) витриманих тонів, гнучкості дихання, м'якості, можливості вібрації та інших засобів виразності. У цих творах баян виконує самостійну образно-виразну функцію. Саме так, створенням оригінальної музики для вокалу та баяну, був відкритий новий етап вокально-інструментального розвитку в українському мистецтві.

Основними рисами композиторського стилю Людмили Самодаєвої є експресіонізм та інтуїтизм, а також нерозривний зв'язок і взаємопроникнення вокальних та інструментальних елементів. Вокальні партії її творів підвладні не усім виконавцям, і вимагають високої майстерності, вони насичені несподіваними інтервальними стрибками та альтераціями, але при цьому наділені надзвичайною мелодійністю. Вокальний голос композиторки трактує як один із найдосконаліших інструментів. Однією з особливостей Л. Само-

² Перші вокальні опуси композиторки датовані 1986 роком: дві поеми для тенора на вірші І. Потоцького та два «Осінні етюди» (на його ж вірші для сопрано і симфонічного оркестру).

¹ Понад 20 творів у камерно-баянному жанрі.

даєвої є те, що вона наділяє вокал нетиповими для нього інструментальними ефектами, такими як глісандо та шумовими елементами, як у творі «Noli me tangere». І так само, її інструментальні композиції завжди містять мелодію як один із засобів виразності.

На початку 1994 року Людмила Самодаєва написала музику до дитячої вистави «По щучому велінню». Вона прийняла сміливе рішення озвучити всю виставу лише за допомогою двох інструментів: скрипки та баяна. Згодом Іван Єргієв відібрав 5 музичних номерів з 23 для концертного виконання. Так народилася «Дитяча сюїта» – перший оригінальний баянний камерний цикл в українській музиці, що складається з таких номерів: № 1. «Дитинство», № 2. «Мама і тато», № 3. «Чарівництво», № 4. «Балаган» та № 5. «Циганський танок». Світова прем'єра сюїти відбулася 25 грудня 1994 року у великій залі Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової на ювілейному концерті кафедри камерного ансамблю.

Людмила Самодаєва дуже тонко використовує засоби фольклорної стилізації (Єргієв, 2004: 211), унікальний авторський стиль з елементами притаманними творчості І. Стравінського (паралелізм квінт і септакордів) і Б. Бартока (гармонічні нашарування метра та ритму). Завдяки цьому вона створила оригінальний твір у стилістиці folkmodern. На багатьох концертах в Україні та Європі сюїту було тепло прийнято як публікою, так і критиками, які визнали її новаторським внеском до української камерної музики. Л. Самодаєва сприяла значному розвитку баянного мистецтва в Одесі, і написання нею камерних творів для цього інструменту набуло системного та спрямованого характеру.

Наступним, більш сміливим в новаторському плані, після «Дитячої сюїти», твором стали «Три одкровення» для скрипки та баяна, написані у 1995 році, які були представлені дуєтом «КАДАНС» на «Київ Мюзик фесті 95». За формою твір лаконічний, що є характерним для стилю композиторики: «Три одкровення» – це три монологі-виголошення, які висвітлюють глибинну сутність одкровень людської душі: «від боязких мікроінтонацій у техніці мінімалізму першого «одкровення», через конфліктність, подолання, боротьбу зі своїм другим «Я» у другому, до пізнання істини Бога у третьому» (Єргієв, 2004: 212). Також варто відзначити, що вперше в Україні в баянній музиці композиторка використовує не тільки звучання інструменту, але і голоси виконавців, тим самим підкреслюючи синтез «вокального» та «інструментального» у своїй творчості.

До основних творів варто додати два «Концертштюки». У 1995 році був написаний «Концертштюк №1» з назвою «За білою смугою» для октету у складі 2-х скрипок, 2-х віолончелей, кларнету, флейти, рояля та баяна, а в 1996 році був написаний «Концертштюк №2» під назвою «І побачив світло» для такого ж складу. У цих творах слід звернути увагу на образний зміст музики. Продовжуючи абстракціоністські тенденції нововенських класиків та психологізм П. Хіндемита, композиторка досліджує музичні інтерпретації пограничних станів людської психіки («Концертштюк» №1) і «людської коми» («Концертштюк» №2). Л. Самодаєва «намагається знайти звуковираження, адекватне «зависанню» душі людини на межі «цього» і «того» світу» (Єргієв, 2006: 108). Ці два значні твори були представлені на комп'ютерному диску новітньої української музики (видавець – Одеське відділення фонду «Відродження», продюсер А. Перепелиця, художній директор проекту – композитор Кармелла Цепколенко).

Арсенал новітніх баянних творів, поповнила «Quasi Sonata», яка була створена у 1995 році Л. Самодаєвою, коли та перебувала у Мексиці. Це був перший створений нею сольний твір для баяна. В цьому творі, можна спостерігати «сполучення класичного підходу щодо змістовності і сучасного щодо музичного мовлення притаманного саме стилю Л. Самодаєвої» (Єргієв, 2006: 97).

Твір складається з трьох частин, в яких ми не можемо знайти традиційних Г.П., П.П. та З.П. У першій частині музичне полотно зображує візерунок на зимовому вікні, жінку самотню та мрійливу. У другій частині з'являється жінка вишукана, але підступна, а у третій – пристрасна та рішуча. Кожна частина наділена власною мікроформулою мікроінтонаційного розвитку. Використовуються нові сонористичні засоби виконавської виразності: нетемпероване глісандо, кластери, гра повітрям, vibrato та ін. Прем'єра цього твору відбулась у 2002 році на міжнародному форумі «Київ Мюзик Фест».

Як приклад інновацій в українській музиці, ми розглядаємо твір «Метаморфози-2» Цей твір є першим українським оркестровим твором для баяна в стилістиці нової музики. Світова прем'єра цього твору відбулася в Одесі під час IX міжнародного фестивалю «Два дні та дві ночі нової музики» у 2003 році.

До сміливих рішень Людмили Самодаєвої можна віднести введення баяну в театральне та оперне мистецтво. У 1995 році композиторка створює нову версію водевілю «Мізантроп» (лібрето

І. Потоцького за однойменною п'єсою Ежена Лабіша), в якому камерний ансамбль у складі двох скрипок, віолончелі, флейти, роялю та ударних, майстриня вводить баян. Під час усього дійства оркестр знаходиться на сцені і є повноцінним учасником вистави.

З 1997 завдяки творчості композиторки баян стає також популярним інструментом в жанрі камерної опери. У творчому доробку Л. Самодаєвої сімнадцять камерних опер, і в багатьох з них композиторка використала баян, як засіб підкреслення окремих сюжетних і образних ліній. Згадаємо деякі роботи: «Повний джентльмен» для п'яти вокалістів та камерного ансамблю; «З життя принца Т.» (1998 р.); опера-балет «Світ з кінця» (2000 р.); «Танець з тінню» (2002 р.), прем'єра якої відбулася на фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики» в Одесі.

У 2003 році композиторка створила новий музичний жанр – кіноп'єсу «Мій Гоголь» на основі однойменного фільму молодого київського режисера. Цей твір написаний для скрипки та баяна з використанням голосів інструменталістів та деяких перкусійних інструментів. Твір може виконуватись як самодостатній, був записаний як аудіо з підпорядкованою фоновою функцією, а також може виконуватись «наживо» під супровід зображення на екрані. Це творче новаторство в жанрі баянної камерної музики було здійснене вперше.

Виконавцем партій баяна прем'єр багатьох творів композиторки був Народний артист України, професор, доктор мистецтвознавства Іван Єргієв. Проте пізніше прем'єри почали виконувати молоді музиканти, в тому числі і автор цієї статті.

Отож, в 2018 році відбулась світова прем'єра камерної опери «Ліфт» (лібрето Елла Леус для сопрано, бас-баритона, баяна та фортепіано). Виконавцями повинні були бути Юлія Тімакова (сопрано), Андрій Малініч (бас-баритон), Олексій Мурза (баян), Людмила Самодаєва (фортепіано). Написана за повістю одеського прозаїка Елли Леус «Аденька квіточка або З новим ліфтом», з якої композиторка взяла для лібрето тільки одну сюжетну лінію. В основі опери лежить парадоксальна ситуація, що дала можливість композиторці створити не лише музичну, а й драматичну виставу. Дві партії виконує один співак. Так, у Андрія Малініча дивовижний діапазон – він бас-баритон, але партію сопрано він блискуче виконав фальцетом, демонструючи гарну дикцію, чудову пластику і неперевершену акторську майстерність. Музика камерної опери не ілюстративна, вона скоріше створює драматургію, тим самим підсилюючи і поглиблюючи емоційне співпере-

живання слухача. Спочатку цю камерну оперу було написано на двох співаків, жіночу партію мала співати сопрано, але на фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики», де ця опера була виконана вперше, співачка захворіла і Андрій Малініч вивчив обидві партії, таким чином, камерна опера трансформувалась на моно-оперу.

Також у воєнному 2024 році Л. Самодаєва написала оперу під назвою «Борхес і Він» для бас-баритона, баяна та фортепіано (лібрето Євгена Деменка за мотивами оповідання Хорхе Луїса Борхеса «Борхес і Я» та за щоденниками футуриста і авіатора Василя Каменського; переклад українською здійснив Андрій Малініч). Виконувався цей твір у такому складі Андрій Малініч (бас-баритон), Сергій Таргоній (баян) та Людмила Самодаєва (фортепіано). Це унікальний твір, який увібрав у себе три нерозривні та однаково важливі субстанції – глибоку літературну основу, яскраве композиторське втілення та високу виконавську майстерність виконавців.

Ось який відгук лишив член всесвітнього клубу одеситів Володимир Богатирьов: «Прозвучала нова камерна опера «Борхес і Він». Лібрето відомого письменника й есеїста Євгена Деменка, який зумів талановито переплести внутрішні монологи геніального аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса і поета-футуриста та авіатора Василя Каменського. Вокальні партії прозвучали у виконанні чудового співака Андрія Малініча. Можливості баяна продемонстрував талановитий музикант Сергій Таргоній. Партію фортепіано виконувала автор – Людмила Самодаєва. Камерна опера «Борхес і Він» – це вже друга моно-опера на лібрето Євгена Деменка» (Сайт міжнародного клубу одеситів, 2024). Прем'єра першої опери «Требник трьох» відбулася на міжнародному фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики» 2021 року.

Твір під назвою «Нічний Париж», написаний у 2006 році, був створений композиторкою під враженням від прогулянки легендарним, містичним містом, яке зачаровує своїм шармом та різнобарв'ям. У творі можна почути образи атмосфери Парижа. Композиторка ювелірно ніби «малює» архітектуру соборів, будинків та атмосферу міста.

Прем'єра твору відбулась в 2007 році на XIII-ому міжнародному фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики» у виконанні самої авторки – Людмили Самодаєвої (фортепіано) та баяніста Івана Єргієва.

Значні музичні твори Л. Самодаєвої, зокрема «Нічний Париж», не втрачають своєї актуальності навіть у теперішній час. У 2024 році цей твір знову

прозвучав у стінах Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової на тематичному концерті під назвою «Музичний Всесвіт Людмили Самодаєвої», у рамках творчого проєкту автора статті. Виконання було довірено молодим музикантам: автору статті та піаністці Асі Смагіній. Це стало підтвердженням того, що творчість композитрки живе та надихає нові покоління музикантів.

Твори Людмили Самодаєвої продовжують свій шлях, вражають своєю глибиною та унікальністю, а їхнє виконання завжди викликає захват і подяку слухачів.

Наступний твір має назву «2024», і він був написаний спеціально для автора цієї статті. Його прем'єра відбулась не так давно на двадцять дев'ятому фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики». Сама назва твору вказує нам на його зміст, на переживання українського народу в боротьбі за свою свободу, пошуки сенсу існування та світла у пільмі.

Твір відкривається тихим й мелодійним вступом, який поступово переходить у напружені й драматичні моменти, відображаючи складні емоції та випробування, які переживає нація, як сказала сама композиторка під час бесіди з майбутнім виконавцем цього твору: «Україна як вона зараз є», маючи на увазі усі перепони і випробування, які ми переживаємо через російську агресію проти України:

Л. Самодаєва «2024» приклад 1



Композиторка використовує різноманітні музичні прийоми та техніки, щоб максимально передати глибину і багатогранність цих почуттів. Окремо варто виділити прийом, винайдений І. Єргієвим під назвою «зворотне вібрато», яке виконується шляхом коливань міху лівою рукою вгору вниз, цей прийом дозволяє дуже зручно контролювати інтенсивність і частоту коливань вібрато на інструменті:

Л. Самодаєва «2024» приклад 2



Музичні фрази, що лунають, повні емоції і сили, вони нагадують про стійкість і мужність

українського народу. Варто звернути увагу на епізод, де композиторка використовує тему пісні «Яблочко», яка є українською народною піснею, проте як і багато чого іншого з української культури і не тільки, була викрадена радянським союзом, і перероблена в матроський танець. Цю тему композиторка використовує як своєрідний лейтмотив російської навали, який спочатку появляється на «pp» і поступово розростається до «fff» але в своїй кульмінації на *accel.*, по звучанню перетворюється з грізної ходи, на «втечу півнів», таким чином композиторка описує, що наскільки не був би страшним ворог, український народ дасть відсіч і вистоїть у будь-яких випробуваннях:

Л. Самодаєва «2024» приклад 3



Таким чином, «2024» – це не просто музичний твір, це справжня одісея, яка запрошує слухача зануритися у світ емоцій і думок, відчутти разом з автором всі радощі й скорботи, які приносить життя. Це твір, який надихає і дає надію на краще майбутнє, яке ми всі так сильно прагнемо. І саме це також описується в творі, адже в творі є ніби «тема українського народу», яку ми можемо зустріти в творі тричі, перший раз на початку твору ця тема проводиться, передаючи образ «пошуку надії»:

Л. Самодаєва «2024» приклад 4



Другий раз ця тема проводиться, передаючи образ страху, і незнання, що ж далі буде:

Л. Самодаєва «2024» приклад 5



І третій раз в кінці твору ця тема набуває сили і розв'язується в масивні, паралельно-акордові мотиви, які в кінці розв'язуються в сі мажор, як надія на світле майбутнє. Саме таким чином

композиторка передає свій меседж слухачам, як казала Людмила Самодаєва, «які б перепони не траплялися, ми обов'язково вистоймо»:

Л. Самодаєва «2024» приклад 6



Твір під назвою «Молитва» (2024 р.) був написаний композиторкою з особливою емоційною глибиною, натхнений відкриттям художньої виставки її чоловіка Ігоря Потоцького, який відомий не тільки як поет, але й як талановитий художник. Перша інтерпретація цього твору на фортепіано у виконанні самої Л. Самодаєвої вже знайшла шлях до сердець слухачів, але авторка завжди відчувала, що цей твір найкраще розкриється на баяні. Тому, після нашої співпраці над моно-оперою «Борхес та Він» і «2024», вона запропонувала спробувати інтерпретувати мені цей твір.

Цей твір є справжнім викликом для виконавця через свою багатогаровість та складність фактури, яка включає багатоголосні акорди в правій руці. Збереження контролю над нотним полотном та розкриття всіх образів, закладених в музиці, вимагає від виконавця високого рівня майстерності. «Молитва» є уособленням хорового звучання, що поступово розгортає дисонанси сьогодення та звернення до небес, до Бога:

Л. Самодаєва «Молитва» приклад 7



Слухачі під час прослуховування цього твору можуть відчути всі глибини емоцій, які вкладає композиторка у кожен ноту. Це не просто музичний твір, а справжня молитва, виткана зі звуків, що відображають людські переживання, надії та мрії.

Прем'єра цього твору в виконанні на баяні відбулась в стінах Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, на тематичному концерті під назвою «Музичний Всесвіт Людмили Самодаєвої», в рамках творчого проєкту автора статті.

Висновки. Людмила Самодаєва є видатною постаттю в українському музичному мистецтві, яка своєю творчістю здійснила вагомий внесок у розвиток українського баянного мистецтва. Її творча діяльність охоплює широкий спектр жанрів, від інструментальних, вокальних до камерних і театральних композицій. Залучаючи композиторські техніки експресіонізму та інтуїтивізму, Л. Самодаєва створила унікальний авторський стиль, який поєднує вокальні та інструментальні елементи, часто наділяючи вокал інструментальними ефектами.

Її внесок у розвиток української музики для баяна не можна переоцінити. Це композиторка, яка вперше в українській музиці використовувала баян у таких жанрах, як театральне та оперне мистецтво, створюючи нові музичні жанри й експериментуючи з різноманітними техніками та прийомami. Її твори, такі, як «Дитяча сюїта», «Quasi Sonata» та інші, залишаються змістовно актуальними та сучасними, надихаючи нові покоління музикантів.

Творчість Людмили Самодаєвої – це справжня «одіссея», яка запрошує слухача зануритися у світ емоцій і думок, відчути радість й скорботи, які приносить життя. Її музика надихає і дає надію, відображаючи стійкість і мужність українського народу.

Отже, Людмила Самодаєва, як представниця авангардизму в українській композиторській школі, яка розвиває традиції свого викладача, відомого українського композитора О. Красотова, видатного українського композитора В. Сильвестрова, творить свої композиції для баяна. Вона відіграє величезну роль у розвитку українського баянного мистецтва на світовому рівні, розкриваючи найсучасніші художні можливості цього інструмента в різних жанрах, включно вокальний, камерно-інструментальний, симфонічний та оперно-театральний.

Її композиторська творчість сприяє утвердженню українських баяністів-акордеоністів на європейському рівні. Л. Самодаєву можна сміливо вважати однією з яскравих постатей в українському камерно-баянному акордеонному жанру

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авторський концерт відомої композиторки та членкині ВКО Людмили Самодаєвої. *Всесвітній клуб одеситів* : веб-сайт. URL: <https://www.odessitclub.org/index.php/uk/novosti-i-publikatsii/4758-avtorskij-kontsert-lyudmili-samodaevoji> (дата звернення: 12.03.2025).

2. Давидов М. А. До словника музичної педагогіки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 14. С. 144–155.
3. Єрґієв І. Д. Акордеон у творчості Людмили Самодаєвої. «Музичне мистецтво і культура», *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. 2004. Вип 4. С. 208–215.
4. Єрґієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03 / Одеса. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 168 с.

REFERENCES

1. Avtorskyi kontsert vidomoi kompozytorky ta chlenkyni VKO Liudmyly Samodaievoi. [Author's concert by the famous composer and member of the Ukrainian National Academy of Sciences Lyudmila Samodaeva] Vsesvitnii klub odesytiv: veb-sait. URL: <https://www.odessitclub.org/index.php/uk/novosti-i-publikatsii/4758-avtorskiy-kontsert-lyudmili-samodaievoji> (data zvernennia: 03.04.2024) [in Ukrainian]
2. Davydov M. A. (2000) Do slovnyka muzychnoi pedahohiky. [To the dictionary of music pedagogy] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 2000. Vyp. 14. S. 144–155. [in Ukrainian]
3. Ierhiiev I. D. (2004) Akordeon u tvorchosti Liudmyly Samodaievoi. [Accordion in the work of Lyudmila Samodaeva] «Muzychne mystetstvo i kultura», Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A.V. Nezhdanovoi. 2004. Vyp 4. S. 208–215. [in Ukrainian]
4. Ierhiiev I. (2006) Ukrainskyi «modern-baian» yak fenomen svitovoho mystetstva [Ukrainian «modern bayan» as a phenomenon of world art] : dys. ... kand. mystetstv : 17.00.03 / Odesa. NMAU im. P. I. Chaikovskoho., 168 s. [in Ukrainian]

УДК 784.1.6 (84)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-19>**Наталія ФОЛОМЕЄВА,**

orcid.org/0000-0002-7832-4748

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) folomeeva.natalya.arkadievna@gmail.com

ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТИЛЮ «НЕО-СОУЛ»

Музичне мистецтво другої половини XX – початку XXI століття позначається полістилістичністю, яка поглиблюється у історичній ретроспективі, коли одні музичні стилі змінюють інші або відокремлюються від них. Серед таких музичних стилів окреме місце посідає нео-соул, який походить від соула, проте містить риси інших музичних стилів (починаючи від блюзу, свінгу та госпелу і закінчуючи хіп-хопом), що робить його зрозумілішим для масової слухачької аудиторії та обумовило його значну популярність та комерційну успішність на межі тисячоліть. У статті розглядається специфіка появи самого терміну «нео-соул» та його введення в обіг, а також його первісний зміст. Окрім цього у статті розглядається нео-соул у історичній ретроспективі та обґрунтовується його новий (сучасний) етап розвитку. Водночас, у статті наводяться приклади поглядів видатних представників нео-соулу щодо змісту цього стилю і його назви, а також обґрунтування того, чому вони не ідентифікують себе як нео-соул-виконавці. Також у статті схарактеризовано митців, які заклали основи нео-соулу («Принц», «Топу! Тоні! Тоні!») та його перших найбільш популярних представників (ДіАнджело; Еріка Баду, яка отримала «Греммі» у 1997 році) з їх музичними альбомами. Окремий акцент зроблено на побіжній характеристиці сучасних представників нео-соулу, які втілюють собою новий етап у означеному музичному стилі. Методологія дослідження ґрунтується на джерелознавчому, аналітичному, порівняльному, історичному та теоретичному методах. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше конкретизовано генезу музичного стилю «нео-соул» означено його видатних представників, зокрема, сучасних. В результаті проведеного дослідження відмежовано нео-соул від соула та R'n'B, уточнено риси нео-соула та визначено його найбільш яскравих представників.

Ключові слова: нео-соул, соул, R'n'B, Кедар Массенбург, ДіАнджело, Еріка Баду, афроамериканська музика.

Nataliia FOLOMIEIEVA,

orcid.org/0000-0002-7832-4748

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Stage & variety art and Directing Techniques
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) folomeeva.natalya.arkadievna@gmail.com

THE BIRTH AND DEVELOPMENT OF THE “NEO-SOUL” STYLE

The musical art of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries is characterized by polystylistics, which deepens in historical retrospect, when some musical styles replace others or separate from them. Among such musical styles, a special place is occupied by neo-soul, which originates from soul, but contains features of other musical styles (from blues, swing and gospel to hip-hop), which makes it more understandable for the mass audience and has caused its considerable popularity and commercial success at the turn of the millennium. The article examines the specifics of the emergence of the term “neo-soul” itself and its introduction into circulation, as well as its original meaning. In addition, the article examines neo-soul in historical retrospect and justifies its new (modern) stage of development. At the same time, the article provides examples of the views of prominent representatives of neo-soul on the content of this style and its name, as well as justification for why they do not identify themselves as neo-soul performers. The article also describes the artists who laid the foundations of neo-soul (“Prince”, “Tony! Toni! Toné!”) and its first most popular representatives (D’Angelo; Erykah Badu, who received a “Grammy” in 1997) with their music albums. A special emphasis is placed on a cursory characterization of modern representatives of neo-soul, who embody a new stage in the specified musical style. The research methodology is based on source-based, analytical, comparative, historical and theoretical methods. The scientific novelty of the study lies in the fact that it first specifies the genesis of the musical style “neo-soul” and identifies its prominent representatives, in particular, modern ones. As a result of the research, neo-soul was distinguished from soul and R’n’B, the features of neo-soul were clarified and its most prominent representatives were identified.

Key words: neo-soul, soul, R’n’B, Kedar Massenburg, D’Angelo, Erykah Badu, African-American music.

Постановка проблеми. Музично-стильова система формується у соціокультурному контексті та детермінується суспільством з властивим йому особливим типом культури. Система музичного стилю постійно трансформується і адаптується до умов свого існування, що змінюються.

Історично поняття стилю склалося ще в давнину, протягом кількох століть феномен музичного стилю піддавався вивченню, дослідженню, осмисленню. Результатом цієї роботи виступають численні публікації. Однак аналітичні дослідження пов'язані здебільшого з конкретними музично-стильовими явищами, зокрема, зі стилями окремих композиторів. Невід'ємне від питань історичного розвитку, еволюції музичної творчості, воно закономірно включається в проблематику історії музики. Водночас поняття стилю стикається з естетикою та теорією музики. Одночасно стиль зачіпає всі соціальні функції музичного мистецтва: створення музики, її відтворення та сприйняття. Як вираз музичного мислення стиль у музиці пов'язаний також з психологією як в її об'єктивних, соціально-історичних, так і суб'єктивних, індивідуальних проявах.

На перетині R'n'B та джазу сформувався експресивний стиль музики зі сміливим емоційним співом – соул. Цей стиль, безсумнівно, залишив вагомий слід в історії музичного мистецтва. З плином часу інші стилі змогли запозичити риси соулу і розвинути його. Один із найближчих стилів, який став спадкоємним для соулу – це нео-соул. Проблеми генези стилю «нео-соул», його визначення, а також характерних рис, які його вирізняють та визначення найбільш яскравих та успішних представників стилю залишаються недостатньо висвітленими у наукових джерелах та потребують подальшої розробки.

Аналіз досліджень. На сучасному етапі накопичено достатню кількість наукових праць, які присвячені музичним стилям другої половини XX – початку XXI ст., що позначаються значною різноманітністю предметів досліджень. Музичний стиль «соул» з різних позицій розглядається у багатьох іноземних та вітчизняних дослідженнях. Водночас тематика нео-соулу не належить до кола найбільш популярних і представлена фундаментальною працею Марка Ентоні Ніла (Ніл, 2002), науковими статтями Філіпа Ламара Канінгема (Каннінгем, 2010), Джона Крістофера Фарлі та Девіда Тікпена (Фарлі, 1998), які присвячені визначенню нео-соулу; а також Марло Девіда (Девід, 2007), у якій висвітлюється, зокрема, пост-соул у афроамериканській популярній музиці. Доцільно зауважити, що якщо проблемам соулу

присвячені наукові праці, зокрема, вітчизняних фахівців, то нео-соул залишається практично поза увагою вітчизняного музикознавства, що обумовлює актуальність досліджень, предметом яких є генеза нео-соулу.

Відповідно **мета статті** полягає в конкретизації змісту стилю «нео-соул» та його генези.

Виклад основного матеріалу. Доцільним вважаємо схарактеризувати загалом стиль «нео-соул». Нео-соул – це музичний стиль, який поєднує сучасний R'n'B та соул у стилі 1970-х років з елементами хіп-хопу. Сама приставка нео означає «новий», а зміст слова «соул» залишається поза часом (Девід, 2007). Стиль «нео-соул» виник у 1980-х та на початку 1990-х років і зміг досягти мейнстрімного успіху. Однак термін «нео-соул» насправді використовувався ще в 1987 році, відповідно до праці «Немає нічого справді нового під сонцем»: помилка стилю нео-соул» (Каннінгем, 2010). Побутує думка, що Кедар Массенбург з «Motown Records» наприкінці 1990-х років позначив термін «музика нового соулу» для позначення творчості таких музичних виконавців, як Рафаель Саадік з гурту «Tony! Toni! Toné!» з дебютним альбомом («Brown Sugar» 1995 року, дебютний альбом співака ДіАнджело). К. Массенбург характеризує музику нео-соул як «стиль музики, що виник із соулу та сучасного R'n'B» (Каннінгем, 2010). Музика нео-соул значною мірою базується на соулі минулого, її визначили як традицію американської соул-музики кінця століття (Девід, 2007). Однак існує також і погляд, що нео-соул – це просто соул-музика, яка одночасно відображає та розвиває традицію (Каннінгем, 2010). Музика нео-соул походить як від соулу, так і від сучасного R'n'B. У нео-соулі можна почути елементи обох музичних впливів на цей стиль музики. Звучання, як правило, зосереджене на тому, як артист вирашує виразити себе, а не на його популярності. Музика нео-соул апелює до виконавців R'n'B та джазових виконавців минулого. Виконавці R&B змогли семплувати звучання соул-музики та створювати свій власний колорит. Сама назва нео-соул передбачає або змушує нас вважати, що це необхідний звук для сучасної соул-музики. Нео-соул музика охоплює музичні ідеї, що виникли з соул-музики та, частково, R'n'B у поєднанні з рок-музикою. Нео-соул використовує ці оригінальні звуки класичної соул-музики з поєднанням інструментів для створення свого специфічного звучання. Деякі з інструментів, що використовуються в нео-соул-музиці, це гітара, бас-гітара, електрогітара, фортепіано, орган, ударні, вокал, духові та барабани (Фарлі, 1998). «Нео-соул – це

багато живої інструменталізації та пісень з текстами, які явно про щось говорять», – зазначає Девід Макферсон (Мітчелл, 2002). Відповідно актуалізується питання про те, що саме вирізняло нео-соул, чим він відрізнявся від «стандартної» R'n'B соул-музики.

Очевидно, нео-соул – це більш індивідуальне та інноваційне звучання R'n'B-музики. Вона поєднує джаз, фанк, хіп-хоп та електроніку, а також поп, ф'южн та африканську музику. Музика нео-соулу створюється таким чином, що артист пише або виконує пісні, пам'ятаючи про те, що відбувається навколо нього. Чи то його оточення у світі, чи його особисте життя. Музика має на меті надіслати свідоме послання своїм слухачам (що яскраво вирізняє нео-соул у порівнянні з іншими стилями сучасної популярної музики). Крім того, на відміну від багатьох інших підстилів соулу, у нео-соулі проявляється сильна жіноча присутність, яка не лише характеризує створення музики, але передбачає постаті, які значною мірою вплинули на саму музику. У статті «Neo-Soul on A Roll» згадується, що «артисти нео-соулу схильні створювати музику, яка набагато реальніша, набагато зухваліша, ніж поп, скажімо, підліткових гуртів, таких як «Spice Girls» та «Cleopatra». Вони схильні писати тексти, які є більш непрямими, але водночас більш соціально та емоційно релевантними, ніж у гангстерському репі. (Фарлі, 1998). Музика нео-соул також вирізняється тим, що її відносно легко слухати. Хоча багато традиційних соул-пісень іноді є достатньо цікавими у музичному сенсі, вони можуть бути складними для сприйняття різними слухачами. Часом вони можуть мати глибший зміст, який потрібно прослуховувати неодноразово, щоб переконатися, що слухач має чітке його розуміння. Нео-соул також має сучасний та інтелектуальний спосіб звучання, багато хто вважає, що вона резонує з їхнім життям та речами, які відбуваються сьогодні, у сучасній формі соул-музики. Музика нео-соул має менш традиційне звучання, ніж традиційна R'n'B музика. Це відрізняє її від музики R'n'B, яку багато хто вважає іншою та освіжаючою, оскільки вона дала шанувальникам R'n'B іншу версію R'n'B, яка поєднана з різними звуками, що традиційно не використовуються. Музика нео-соул також вирізняється тим, що, на відміну від музики R'n'B, вона набагато більш емоційна, а також передає слухачеві глибший сенс та значення R'n'B музики. На відміну від музики R'n'B, нео-соул також створена для використання на R'n'B станціях та шоу (Окот-Оббо, 2017).

Виконавці нео-соул досліджують класичну соул-музику та «олюднюють» R'n'B, що допомагає їй виокремитися як ідеальний звуковий продукт. Саме це дозволяє музиці нео-соул грати

такою, якою вона є, без необхідності вносити будь-які корективи. Часом виконавці нео-соул поєднують з соулом інші стилі, такі як хіп-хоп. Поєднання хіп-хопу та R'n'B є емоційним та плавним, що дозволяє сприймати його по-різному, від американських до міжнародних виконавців.

Нео-соул також оригінально поєднується з іншими стилями. На відміну від R'n'B, нео-соул намагається привернути увагу до політичних питань, таких як раса та клас, які часто ігноруються поп-музикою, та привносить особистий підхід до гуманітарних аспектів та політики. Звучання нео-соулу було настільки присутнім, гібридною сумішшю блюзу, свінгу та госпелу, що для багатьох «соул-немовлят» ця музика продовжує демонструвати остаточний зв'язок з автентичною, органічною музикою соулу, а також забезпечує слуховий зв'язок із соціальними рухами, що характеризували епоху боротьби за громадянські права. З емпіричної точки зору, соул-музика слугує, «основним засобом критичного дослідження та політичного відтворення необхідної етнічної сутності афроамериканців» (Девід, 2007). «В результаті, нео-соул-артисти постійно повертаються до «старих» звуків та тем. Вони образно струшують пил із 45-х років історії своїх батьків, а також з політичних та соціальних цінностей, що характеризували пізній момент громадянських прав» (Девід, 2007). Аудиторія нео-соул-музики, як правило, перебуває в андеграунді та надає перевагу соул-подібній музиці, ніж музиці, яка є більш мейнстрімною, ніж популярною. Відмінності нео-соул-музики від R'n'B можуть бути очевидними, але, безсумнівно, багато артистів-виконавців змогли отримати користь від обох стилів.

Нео-соул музика по-різному вплинула на багатьох виконавців та слухачів. Спів у нео-соулі має загальну тему бажання та, крім того, груву, соул-музика 1960-х і 1970-х років вселяла у своїх слухачів, особливо у молодих, «тягу до вчасного голосіння або належним чином виконаного удару в бубен» (Девід, 2007). Багато музикантів цього стилю не люблять термін «нео-соул» і дистанціюються від нього, називаючи його не більш ніж поверхневим маркетинговим інструментом (Девід, 2007). Деякі виконавці ігнорують цей термін, бо він їм не подобається. Вони вважають, що термін «нео-соул» створює враження, що соул-музика в певний момент закінчилася. З іншого боку, багато артистів змогли стати мейнстрімом завдяки таким артистам, як Лорін Гілл, яка випустила успішний альбом «Miseducation of Lauryn Hill» у 1998 році. З іншого боку, багато хто вважає, що занепад нео-соул стався на початку XXI століття, оскільки багатьом артистам не вдалося досягти комерційного успіху після попередніх успіхів або неви-

пуску наступного альбому. У результаті, на думку багатьох, музика нео-соул все ще існує, але вона була андеграундною і намагається знову привернути увагу мейнстріму.

У статті «Немає нічого справді нового під сонцем: помилка жанру нео-соул» йдеться, що «нео-соул без розбору застосовується до численних артистів – це лише одна з багатьох проблем цього жанру» (Каннінгем, 2010). «Що робить цей термін таким проблематичним, так це поширена думка, що це нова форма R'n'B /соулу, а не її продовження. Однак, як я тут стверджую, нео-соул – це просто соул-музика, яка одночасно відображає та розвиває традицію» (Каннінгем, 2010). У цитованій статті також згадується, що серед виконавців нео-соулу є два митці, яким приписують авторство самого звучання – ДіАнджело та Еріка Баду. ДіАнджело дещо байдуже ставиться до цього терміну: «Я слухав інших виконавців, які впливали на мене, щоб я рухався в цьому напрямку, таких як «Tony! Toni! Toné!» та Рафаель Саадік. Я навіть не знаю, хто придумав цей термін» (Фарбер). Однак, на відміну від ДіАнджело, Баду усвідомлює створення К. Массенбургом нео-соулу, намагаючись усвідомити його значення: «Найсмішніше в нео-соулі те, що я навіть не знаю, що він означає... Я знаю, що означають ці два слова, але цей термін мені нав'язав Кедар Массенбург, президент лейблу, який підписав зі мною контракт» (Каннінгем, 2010).

Відповідно до більшості дослідників ДіАнджело започаткував еру нео-соулу своїм альбомом 1995 року «Brown Sugar». Змістом усього альбому він віддає шану таким видатним виконавцям минулого, як Рей Чарльз, Стіві Вандер, Кертіс Мейфілд та Смокі Робінсон. У 1990-х роках хіп-хоп пісні домінували в чартах «Billboard» у стилі R'n'B, але ДіАнджело зміг поєднати класичний соул із сучасним хіп-хопом, щоб сам потрапити в чарти. Він мав вигляд хіп-хоп виконавця, але його музика нагадувала соул 1970-х років. На альбомі «Brown Sugar» ДіАнджело переспівав пісню Смокі Робінсона 1997 року «Cruisin». Текст і основна структура пісні ті ж самі, але кавер-версія ДіАнджело має більш оптимістичний темп і сильніший ритм барабанів, що додає відчуття R'n'B 1990-х років. Він також додає більше вокальних рифів, які були популярними серед R'n'B співаків 1990-х років. «Brown Sugar» ДіАнджело проклав шлях для нового руху, зокрема афроамериканській музиці.

Ще однією артисткою, якій приписують піонерство нео-соулу, є Еріка Баду. Іноді її називають Королевою нео-соулу. Баду випустила свій дебютний альбом «Baduizm», який отримав премію «Греммі» у 1997 році. Багато критиків визнали кілька впливів, які можна почути в зазначеному

альбомі. У рецензії журналу «Rolling Stone» на Baduizm 1997 року критик зазначив, що він може почути вплив Даяни Росс, Марвіна Гея, Стіві Вандера та інших. Коли її запитали про її альбом, Баду заявила: «Це вираження мене та того, як я почуваюся... Баду – це моє прізвище, «izm» – це те, що має підняти тебе на кайф, а Baduizm – це те, що піднімає мене на кайф» (Окот-Оббо, 2017). Ця соул-музика мала дещо інше послання, ніж класичний соул. Баду створила цей альбом для себе, а не для слухачів (Девід, 2007).

Також у згадуваній статті «Немає нічого справді нового під сонцем: помилка жанру нео-соул» цитується Мікі Тернер: «На обкладинці свого останнього альбому Баду тримає табличку, на якій оголошується, що нео-соул мертвий». Ідея про те, що нео-соул мертвий, останнім часом стала популярною темою через реакцію більшості музичних виконавців. Далі згадується Ягуар Райт, чий альбом «Розлучення з Нео, одруження з Соулом» (2005 р.) офіційно заявив про її бажання позбутися цього терміну. В інтерв'ю «Vibe», яке відбулося після виходу альбому, Ягуар Райт досить відверто висловлюється (вона широковідома своєю відвертістю) щодо свого неприйняття цього терміну. «Так, мене точно вважали нео-соул. З часом я вже не погоджувалася з цим, і весь бренд нео-соулу ставав все більш популярним. Я почала читати статті, в яких говорилося: «виконавиця нео-соулу Фейт Еванс» або «Ашер» – Фейт і Ашер – поп-співачки! Мою подругу Рес називали нео-соул, а вона – альтернативний рок. Тож я сказала: гаразд, це нова афроамериканська музика! Вони знайшли спосіб просто об'єднати нас усіх. Потім я сказала: немає способу ідентифікувати цю річ, і це суто маркетинговий інструмент. Маркетинг дуже важливий у корпоративному світі, але це все ще не основа для мистецтва. Правда в тому, що я просто соул-співачка» (Каннінгем, 2010).

Тим не менш, стиль «нео-соул» та афроамериканська ідентичність свідомо спираються на вплив року, електроніки та фолку (Девід, 2007). «Однак багатьом людям не подобається цей термін, бо вони не хочуть, щоб цю музику розглядали як стиль. Тому що, коли ви класифікуєте музику, вона стає примхою, яка має тенденцію зникати. Але соул-музика є соул-музикою. Навіть разом з тим, що людям не подобається в нео-соулі, все ще є ті, хто має іншу думку. У статті «Немає нічого справді нового під сонцем»: помилка жанру нео-соул» йдеться, що є ті, хто приймає позначення нео-соул. Наприклад, Енджі Стоун називає себе «дівою нео-соулу» (Енджі Стоун розповідає про «Любов і війну»). Рахім ДеВон класифікує себе як «хіпі-рок-зірку нео-соулу» («Серія концертів Toyota») (Каннінгем, 2010).

В окремих джерелах нео-соул розглядається як найкраща назва для позначення нового стилю. (Фарлі, 1998). Також були коментарі Джерома Хіп-пса та Майка Макатура, які складають менеджерський/продюсерський дует «Mama's Boys (Music, Aaries)», які повторюють думки К. Массенбурга. «Що нового в соул-музиці?» – запитує Д. Хіппс. «Це просто нове покоління артистів, які продовжують традиції соул-музики». М. Макатур додає: «Ми просто називаємо це соул-музикою. Ми насправді не розглядаємо це як щось нове в соулі. Це те, що було тут і завжди буде тут. Єдине, що є новим, – це артисти, які створюють музику» (Мітчелл, 2002) Девід Макферсон, виконавчий віце-президент з питань міської музики в «Epic Records», поділився своєю думкою про нео-соул, сказавши: «Жанрові лейбли сприяють зростанню споживання на ринку стратифікованих музичних типів та фінансово підтримують музичні корпорації, радіоконгломерати та споживачів, які шукають упаковані продукти, орієнтовані на певні демографічні групи» (Мітчелл, 2002). Він також зазначав, що «Це пісні, керовані свідомістю, не лише про тряску сидницями чи розмови про близькість, а й про події, що відбуваються навколо вас, або про стосунки. Якщо ви бачили, як Джилл Скотт органічно продає 2 мільйони альбомів, а багатонаціональна аудиторія на концертах цінує її пісні, це багато зробило для цієї музики. Потім Алісія Кіз підхопила ініціативу. «У мене ніколи не було проблем з терміном нео-соул. Він був створений для артистів, чия музика повертає до музики 70-х», – продовжує Д. Макферсон. «Нео-соул – це мейнстрім завдяки Джилл, Алісії та іншим». Я думаю, що це залишиться тут, але, як і будь-який стиль, коли щось перенасичене, коли те, що колись було андеграундом, стає мейнстрімом, люди схильні хотіти чогось нового. Але ця музика нікуди не дінеться. Це якісна музика, каталожна музика» (Мітчелл, 2002).

Вважається, що нео-соул продовжує розвиватися. Насправді, він процвітає, але саме тому, що афроамериканські артисти, такі як Баду, працюють над тим, щоб звільнитися від стильових ярликів, стверджувати свою індивідуальну суб'єктивність. (Девід, 2007) Хоча Баду може не погоджуватися або не розуміти, чому її назвали Королевою нео-соул, вона відкрила двері багатьом, хто «вписується» в це звучання, тому її, очевидно, так і називають. При цьому артистів нео-соулу іноді засуджують за те, що вони є «гіперсоул», що характеризується вокальною партією, яка частково складається зі співу так як і з репу, прославляють матеріалізм та «культуру playa». «Нео-соул протистойть цьому догматичному відображенню приниженої вуличної довіри, яке пронизує значну

частину сучасних популярних R'n'B записів. Натомість, нео-соул-сингли, зазвичай, посиляються на «да-ху!» через ностальгічні уявлення про кохання, сімейну єдність та спільноту (Девід, 2007). Артисти-виконавці нео-соул говорять про фігуральне, а часто й буквальне, повернення до свого коріння (Девід, 2007).

Нео-соул, безумовно, «спілкується» пост-соул-імпульсом; його відмова від категоризації та грайливий перетин ідеологічних кордонів підтверджують це основне твердження. Тим не менш, незалежно від того, наскільки нео-соул бере участь у Новій афроамериканській естетиці, перший відрізняється від другого тим, що він не уникає позитивності африканської діаспори та не прагне пародіювати націоналізм, а радше розмірковує над обома для просування прогресивного соціально-політичного порядку денного» (Девід, 2007).

Твори нео-соул часто виходять за межі базової музичної теорії, інтегруючи різні типи акордів за межами тих, що зазвичай зустрічаються поп- та рок-музиці.

Доцільними видаються приклади сучасних нео-соул виконавців.

Техаський нео-соул гурт з елементами психоделічного року «Black Pumas» з'явився на сцені у 2017 році, у 2019-му випустив перший альбом, а у 2020-му завоював свою першу премію «Греммі» та познавися низкою успішних турів по США та Європі.

Кірбі Лорієн («KIRBY») – унікальна артистка з чарівним голосом. У її музиці поєднуються класичні елементи соулу і актуальні тенденції. Кірбі також активно пише пісні для інших артистів, зокрема, вона є автором таких композицій, як «FourFiveSeconds» Піанні та Пола Маккартні, «Only One» Каньє Веста, «Die With You» Бейонсе.

Після підписання контракту з лейблом Джея Коула «Dreamville Api» Леннокс нарешті отримала заслужене визнання слухачів. У травні 2019 року вона випустила свій дебютний альбом «Shea Butter Baby».

Гурт «Children of Zeus» демонструють, як нео-соул може органічно поєднувати в собі риси соулу та хіп-хопу. Разом з першими двома альбомами «Travel Light» (2018 р.) та «Balance» (2021 р.) дует завоював успіх у рідній Великій Британії та Європі.

Ще одна артистка з Манчестера, Піп Мілет дебютувала на шоу «Colors» у 2019 році, і запис її виступу зібрав на YouTube понад три мільйони переглядів. На рахунок Піп зараз два студійні альбоми, (останній – «Tell Jimmy I'm Fine» – вийшов 2024 року).

Gaidaa – співачка голландсько-суданського походження вперше заявила про себе у 2019 році і відзначилася тим, що в піснях використовує рідну мову своєї матері. Її музика дуже оригінальним чином переплітає елементи соулу, джазу та електроніки.

Відомий завдяки дуету з Н.Е.Р. Best Part, Деніел Сезар продовжує залишатися впізнаваним артистом у світі сучасного соулу.

Greentea Peng виросла в Бермондсі, Лондон, Greentea Peng випустила свій дебютний EP Sensi в 2018 році. Описуючи себе як виконавиця «психоделічного R&B», Peng є оригінальною, оскільки вона також використовує свій рідний акцент південного Лондона в деяких своїх піснях, підкреслюючи своє походження.

Авангардна зірка з Лос-Анджелеса Live виросла, слухаючи госпел, джаз та R&B. Ця суміш впливів формує експериментальну нео-соул музику, яку вона створює. Ця співачка використовує велику палітру фанк-звуків, поєднуючи їх з поезією, що вимовляється під музику, що особливо помітно в її треку «BoutThesePipeDreams».

Співачка з південного Лондона, Ego Ella May має рідкісне вміння так чуйно контролювати свій голос і писати тексти пісень, що змушують задуматися. Співачка вийшла на світову сцену після випуску свого видатного другого альбому «Honey For Wounds». Нагадуючи в деяких моментах Еріку Баді, Ego Ella May створює цікаві музичні композиції.

Отже, нео-соул продовжує успішно розвиватися і в умовах сьогодення.

Висновки. Нео-соул – музичний стиль, який існує вже протягом чверті століття. Термін «нео-соул» запропонував Кедар Массенбург і його було введено в обіг наприкінці 90-х років минулого століття більшою мірою як маркетингову категорію

для популяризації музики нового покоління соул-виконавців, серед яких ДіАнджело та Еріка Баді. У 2002 році К. Массенбург визнав парадоксальний характер поняття нео-соул. На початку 90-х років основи нео-соулу заклали «Принц», «Tony! Toni! Toné!», які в межах соулу почали віднаходити нові засоби у сформованих традиціях. Пік популярності нео-соул досяг у кінці 1990-х років: ДіАнджело, Еріка Баді, Лорін Хілл, Джилл Скотт, Мейсі Грей, «The Roots», «A Tribe Called Quest» можна вважати найбільш комерційно-успішними виконавцями.

На завершення доцільно акцентувати, що музичний стиль нео-соул, безсумнівно, походить, передусім, від соулу. Означений вплив очевидно помітний у процесі прослуховування, а також обґрунтовується у багатьох дослідженнях. В просторі нео-соулу склалася парадоксальна ситуація, в якій багато фахівців не підтримують цей термін (зокрема, самі, артисти-виконавці), та висловлюють нерозуміння, чому цей стиль було названо саме так. Значною мірою неприйняття нео-соулу ґрунтується на переконанні цих виконавців, що їх музику не можна (або, принаймні, не варто) так називати, і що соул, R&B музика ніколи не зникли і ніколи не можуть бути замінені. Водночас визначені особливості вказують на відмежування соулу та нео-соулу, а також на тенденції до появи сучасних творів у цьому стилі (навіть з урахуванням, що самі виконавці не вважають, що їх пісні належать до означеного стилю).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cunningham P. L. There's Nothing Really New under the Sun: The Fallacy of the Neo-Soul Genre. *Journal of Popular Music Studies* (Wiley-Blackwell). 2010. № 22 (3). P. 240–258.
2. David M. Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music. *African American Review*. 2007. № 4. P. 695.
3. Farley C. J., Thigpen D. E. Neo-Soul on a Roll. *TIME Magazine*. 1998. № 151 (26). P. 85.
4. Mitchell G. Soul Resurrection: What's so New about Neo-Soul? It's Been Seven Years since D'Angelo's Arrival Inspired the Coinage and the Ranks of Neo-Soul Artists Are Steadily Growing. To What Degree Is the Genre Reshaping R&B, and Where Might It Lead? (R & B). *Billboard*. 2002. URL: https://www.billboard.com/results/?current=n_10_n&q=Soul%20Resurrection&size=n_10_n&sort-field=relevance&sort-direction=desc (дата звернення: 01.02.2025).
5. Neal M.A. Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic. New York: Routledge, 2002. 240 p.
6. Okoth-Obbo V. Where Neo-Soul Began: 20 Years of Erykah Badu's Baduizm. *Pitchfork*, 2017. 10 Feb. URL: <https://pitchfork.com/thepitch/1440-where-neo-soul-began-20-years-of-erykah-badu-baduizm/> (дата звернення: 01.02.2025).

REFERENCES

1. Cunningham, P. L. (2010). There's Nothing Really New under the Sun: The Fallacy of the Neo-Soul Genre. *Journal of Popular Music Studies* (Wiley-Blackwell), 22 (3): 240–258.
2. David, M. (2007.). Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music. *African American Review*, 4: 695.
3. Farley, C. J., Thigpen, D. E. (1998). Neo-Soul on a Roll. *TIME Magazine*, 151 (26): 85.
4. Mitchell, G. (2002). Soul Resurrection: What's so New about Neo-Soul? It's Been Seven Years since D'Angelo's Arrival Inspired the Coinage and the Ranks of Neo-Soul Artists Are Steadily Growing. To What Degree Is the Genre Reshaping R&B, and Where Might It Lead? (R & B). *Billboard*. URL: https://www.billboard.com/results/?current=n_10_n&q=Soul%20Resurrection&size=n_10_n&sort-field=relevance&sort-direction=desc (date of application: 01.02.2025).
5. Neal, M.A. (2002). Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic. New-York: Routledge. 240.
6. Okoth-Obbo, V. (2017). Where Neo-Soul Began: 20 Years of Erykah Badu's Baduizm. *Pitchfork*, 10 Feb. URL: <https://pitchfork.com/thepitch/1440-where-neo-soul-began-20-years-of-erykah-badu-baduizm/> (date of application: 01.02.2025).

УДК 782.1:7.038.55:78.071.1Жо(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-20>

Кайлян ХУАН,
orcid.org/0009-0005-9405-2016
аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) 1259258514@qq.com

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В ОПЕРІ-ІНСТАЛЯЦІЇ «ПЕРЕРВАНИЙ РАЙ» ХУАНА ЖО

У статті проаналізовано оперу-інсталяцію «Paradise Interrupted» китайсько-американського композитора Хуана Жо як інноваційний зразок сучасного транскультурного музичного театру, в якому відбувається синтез елементів китайської опери кунцзюй, західної академічної композиторської техніки та сучасних сценічних мультимедійних технологій. Метою статті є вивчення взаємодії традиційних китайських та новаторських західних естетичних та мистецьких принципів в опері-інсталяції «Перерваний рай» Хуана Жо. Методологічною основою дослідження є поєднання аналітичного, жанрово-типологічного, семіотичного та міждисциплінарного підходів. Аналіз музичної драматургії, вокальної та інструментальної структури здійснюється у взаємозв'язку з візуальними, просторовими та текстовими компонентами опери. Висвітлено жанрову специфіку твору, його естетичні й драматургічні особливості, зроблено акцент на інтермедіальності, полістилістичності та інсталяційному підході. Доведено, що полістилістика охоплює не лише вокальну та інструментальну драматургію, а й текстову структуру, в якій поєднуються кілька мовних рівнів і культурних кодів. На особливу увагу заслуговує інсталяційна природа сценічного простору, що трансформує слухача-глядача на активного співучасника художньої події. Також дослідження «Paradise Interrupted» демонструє новітні тенденції камерної опери та сучасні художні стратегії, де образ жінки інтерпретується крізь призму постструктуралістської деконструкції суб'єкта. Розглянута візуальна концепція постановки, зокрема чорно-білу сценографію, натхненну китайською естетикою монохромного живопису тушию, що підкреслює філософію Ін-Ян. Завдяки гнучкому аудіовізуальному середовищу «Перерваний рай» репрезентує транскультурний вимір сучасної опери, демонструючи її здатність до інтеграції східної та західної естетик у єдиному креативному полі. Отже, твір функціонує як культурний гібрид, що розширює межі жанру та сприяє його подальшій еволюції в контексті глобалізованого мистецького простору.

Ключові слова: композитор Хуан Жо, «Paradise Interrupted», опера-інсталяція, транскультурність, камерна опера, мультимедійність, інтермедіальність, полістилістика.

Kailiang HUANG,
orcid.org/0009-0005-9405-2016
Postgraduate student at the World Music History Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) 1259258514@qq.com

TRADITION AND INNOVATION IN HUANG RUO'S OPERA-INSTALLATION PARADISE INTERRUPTED

This article examines *Paradise Interrupted*, an opera-installation by Chinese-American composer Huang Ruo, as an innovative example of contemporary transcultural music theatre. The work synthesizes elements of traditional Chinese Kunqu opera, Western academic compositional techniques, and contemporary multimedia stage technologies. The purpose of the study is to explore the interaction between traditional Chinese and experimental Western aesthetic and artistic principles within the framework of Huang Ruo's opera-installation. The research is grounded in a combination of analytical, genre-typological, semiotic, and interdisciplinary approaches. The analysis of the opera's musical dramaturgy, vocal and instrumental texture is carried out in correlation with its visual, spatial, and textual components. Special attention is paid to the genre-specific features of the work, its aesthetic and dramaturgical innovations, and its intermedial, polystylistic, and installation-based nature. It is argued that the polystylistic dimension encompasses not only the musical language but also the textual architecture, which integrates multiple linguistic strata and cultural codes. The installation character of the staging transforms the audience into active participants in the performative event. The study highlights *Paradise Interrupted* as a manifestation of current trends in chamber opera and contemporary artistic strategies, particularly in its poststructuralist deconstruction of the female subject. The visual design, inspired by the aesthetics of traditional Chinese monochrome ink painting, and grounded in the philosophy of Yin and Yang, further enhances the transcultural resonance of the production. Through its flexible audiovisual environment, *Paradise Interrupted* exemplifies the capacity of contemporary opera to integrate Eastern and Western artistic paradigms within a unified creative space. As such, the work functions as a cultural hybrid that expands the boundaries of the genre and contributes to its ongoing evolution within a globalized artistic context.

Key words: Huang Ruo, *Paradise Interrupted*, opera-installation, transculturalism, chamber opera, multimedia, intermediality, polystylism.

Постановка проблеми. Сучасна опера постає як динамічно еволюціонуюча галузь академічної музичної культури. Серед композиторів, які формують нові тенденції у сфері музичного театру, особливе місце займає Хуан Жо (*Huang Ruo*) – один із найяскравіших представників китайської композиторської школи сьогодення. Його творчість відзначається жанровою багатогранністю, інноваційністю та глибоким осмисленням традиційної китайської музики у поєднанні з авангардними західними техніками.

Як композитор, який активно працює на перетині музичних традицій Сходу та Заходу, Хуан Жо є визнаною фігурою у світовій музичній спільноті. Потенціал композитора проявляється в його багатожанровому творчому доробку, що охоплює оркестрові опуси, камерну та хорову музику, мультимедійні та сценічні твори. Останні займають одне з ключових місць у його композиторській практиці, оскільки дозволяють йому поєднувати традиції та новаторство в межах великої драматичної форми.

Одним із цікавих зразків сценічної музики у творчості Хуана Жо є «Перерваний рай» (*«Paradise Interrupted»*) – унікальний твір, що репрезентує сучасну концепцію опери-інсталяції. Поєднуючи традиції китайської куньцзюй, західну оперну драматургію та сучасні сценічні технології, ця опера відкриває нові перспективи для осмислення жанрової гібридності та інтермедіальності в музичному театрі XXI століття.

Актуальність дослідження творчості Хуана Жо, зокрема його оперної спадщини, зумовлена зростаючим інтересом до музики східно-азійських композиторів у світовому музикознавстві. Його музична мова відображає тенденції глобального музичного простору, демонструючи можливості поєднання традиційної китайської естетики з новаторськими західними техніками письма. Вивчення *«Paradise Interrupted»* дозволяє не лише розширити уявлення про сучасні тенденції в оперному мистецтві, а й проаналізувати механізми міжкультурної взаємодії в музиці XXI століття.

Аналіз досліджень. Протягом останніх десятиліть музика китайських композиторів викликає дедалі більший інтерес, що зумовлено її активною інтеграцією в сучасний академічний простір. Зростання уваги до китайської композиторської школи свідчить про поступову зміну парадигми у вивченні музичної культури Сходу, що нині все частіше розглядається не лише крізь призму етномузикологічних досліджень, а й у контексті глобального музичного процесу.

Серед наукових праць, присвячених оперній творчості китайських композиторів, варто виокремити фундаментальні дослідження, в яких аналізуються історичні, жанрові та культурні

аспекти функціонування китайського музичного театру. Так, Лі Мін (Лі Мін, 2019) розглядає взаємозв'язки китайської та європейської опери, підкреслюючи збереження національних особливостей попри взаємовпливи; Лі Цян (Лі Цян, 2023) акцентує увагу на ролі італійської опери у формуванні китайського музичного театру та зворотному впливі китайської культури на західну сцену; К. Маккеррас (Mackerras, 2009) поглиблює порівняльний аналіз театральних традицій Заходу та Сходу, виявляючи принципові відмінності; Ненсі Юнхва Рао (Rao, 2020) простежує, як історичні форми китайської опери та її стереотипізовані західні репрезентації вплинули на сучасну азійсько-американську оперну творчість і її сприйняття у США; Лю Ле (Лю Ле, 2023) у своїй дисертації зосереджується на сучасному етапі цього діалогу, аналізуючи творчість китайсько-американських композиторів Тан Дуна та Брайт Шена, які не просто адаптують західні техніки, а й створюють новий синтетичний стиль, інтегруючи китайську музичну традицію та сучасні західні композиторські методи.

Логічним продовженням цього наукового дискурсу є вивчення оперної творчості Хуана Жо. Водночас, попри зростаючий інтерес до китайського театру в музикознавчих колах, оперна творчість цього композитора залишається недостатньо вивченою, що дисонує з її представленістю на провідних оперних сценах світу. Відсутність ґрунтовних досліджень, присвячених оперному доробку Хуана Жо, вказує на важливість подальшого осмислення його творчості, зокрема у контексті жанрових трансформацій та тенденцій розвитку сучасної опери.

Мета статті – дослідити оперу-інсталяцію «Перерваний рай» Хуана Жо в аспекті взаємодії традиційних китайських та новаторських західних естетичних та мистецьких принципів. Перелік основних завдань включає визначення стильових і драматургічних особливостей твору, його місця в сучасному оперному просторі, а також механізмів синтезу традиційного та інноваційного в художній стратегії композитора.

Виклад основного матеріалу. Хуан Жо – один із найяскравіших китайських композиторів XXI століття, носій композиторських традицій Шанхайської консерваторії та Джульярдської школи. Сьогодні його професійна діяльність тісно пов'язана з Нью-Йорком, де композитор здійснює активну співпрацю з провідними світовими оркестрами та виконавцями. Хуан Жо також зарекомендував себе як диригент і культурний менеджер, популяризатор сучасної китайської музики в міжнародних колах. Його естетична стратегія ґрунтується на інтеграції китайських музичних концеп-

тів у західну академічну традицію, що дозволяє йому створювати музику, яка одночасно вкорінена в національному музичному мисленні та відкрита до транснаціонального художнього діалогу.

Авторський стиль композитора формує новий художній дискурс, у якому національна ідентичність проявляється через динаміку міжкультурного взаємообміну, адже творчість Хуана Жо концептуалізує музичний простір як поле постійної взаємодії історичних і сучасних звукових кодів, що визначає його мистецьку мову як глибоко персоналізовану, але водночас репрезентативну для глобального культурного контексту.

Творчий доробок Хуана Жо охоплює широкий спектр музичних жанрів, проте особливе місце в його творчості займає сценічне мистецтво, що поєднує інноваційні підходи, міжкультурний синтез і розширене розуміння взаємодії музики з простором та слухачами. Його експериментальна концепція інструментального театру знаходить вираз у таких творах як «Театр резонансу №1: Велика звукова стіна» («*Resonant Theatre No. 1: The Sonic Great Wall*», 2016) та «Театр резонансу №2: Сплетене» («*Resonant Theatre No. 2: Woven*», 2017). Обидва твори призначені для тринадцяти музикантів і передбачають інтерактивну взаємодію з аудиторією, що формує новий рівень сценічного залучення слухачів. Інший камерний, більш ранній сценічний твір – «Драма IV: До чотирьох кутів» («*Drama IV: To the Four Corners*», 2005) – досліджує роль просторового розміщення інструменталістів та їхню взаємодію в нетипових сценічних умовах, що є характерною рисою авторського підходу до музичного театру.

Безпосередньо у жанрі опери Хуан Жо звертається до принципів гібридизації традицій, поєднання різних вокальних стилів та експериментів із оркестровим складом. До камерних оперних творів належать «Американський солдат» («*An American Soldier*», 2014) та «Зв'язаний» («*Bound*», 2014), кожен з яких існує у декількох оркестрових версіях, що свідчить про гнучкість композиторського задуму. Наймасштабнішим оперним полотном у творчості композитора є триактна опера «Доктор Сунь Ят-Сен» («*Dr. Sun Yat-Sen*», 2011), представлена у двох версіях: із традиційним китайським оркестром та із західним симфонічним оркестром із залученням китайських інструментів.

Отже, сценічне мистецтво Хуана Жо вирізняється органічним поєднанням китайської музичної традиції та західних композиційних принципів, що демонструє його прагнення до інтеграції різних культурних моделей у новому художньому контексті. Особливий інтерес становить його опера-інсталяція «*Paradise Interrupted*» (2015), яка втілює авторське переосмислення традицій-

ної опери кунцюй в поєднанні з новітніми сценічними та музичними технологіями. Завдяки концептуальному підходу до драматургії та використанню символічних елементів, ця опера вписується у загальну тенденцію сучасного оперного мистецтва, що тяжіє до міждисциплінарних форм та експериментальних жанрових рішень.

Олена Берегова та Сергій Волков (Berehova & Volkov, 2020), аналізуючи загальні закономірності розвитку оперного жанру наприкінці XX – на початку XXI століття, наголошують на тенденції відмови композиторів від традиційних наративних структур і сюжетних схем, пов'язуючи це з глобальними культурними змінами та розширенням художнього інструментарію. Інтеграція нових медіа, цифрових технологій, електроакустичних засобів та експериментальних сценічних форм значно впливає на оперний жанр, перетворюючи його на платформу для взаємодії музики, драматичного мистецтва, кінематографу та медіарту. Водночас у сучасному оперному процесі простежується зростаючий інтерес до переосмислення історичних жанрових моделей, зокрема через призму неоорієнталізму та постмодерністських синтезів, що поєднують традиційні стилістичні засоби з новаторськими прийомами.

В якості одного з ключових напрямів сучасного оперного мистецтва О. Берегова та С. Волков виділяють камерну оперу, що надає композиторам можливість для гнучкого експериментування зі звуковою тканиною, просторовими рішеннями та виконавськими техніками. Цей формат дедалі частіше виступає лабораторією нових художніх стратегій, у яких взаємодіють вокальні, інструментальні, електронні та мультимедійні елементи. Водночас у статті акцентується увага на тому, що сучасна камерна опера значною мірою орієнтована на *монооперні форми* та невеликі виконавські склади, що дозволяє зосередитися на загостреному психологізмі та інтимності драматичної дії. Композитори відходять від масштабних полотен на користь експериментальних камерних структур, які надають можливість тонкого звукового моделювання, поєднання вокальних, електроакустичних і візуальних елементів. Згадані дослідниками опери «*One*» Міхеля ван дер Аа, «*Hypermusic Prologue*» Ектора Парри, «*Lohengrin*» Сальваторе Шарріно та «*Lady Lazarus*» Людмили Юріної демонструють стійку тенденцію до мінімалізму у виконавському складі та до складної взаємодії різних мистецьких медіа, що формує нові парадигми камерної опери у сучасному музичному просторі.

У цьому контексті творчість Хуана Жо є також показовою, оскільки «*Paradise Interrupted*» маніфестує не лише синтез східної та західної музичних традицій, а й новітні тенденції у сфері камер-

ної опери як жанру, що знаходиться на перетині класичних та експериментальних форм. Особливістю жанрової форми опери «*Paradise Interrupted*» є її позиціонування саме як опери-інсталяції.

Опера-інсталяція як жанр сучасного музичного театру відображає радикальний зсув у бік експериментаторства при взаємодії тексту, музики та простору. Вона виходить за межі традиційної драматургії та фізичних обмежень оперної сцени, перетворюючи виставу на інтерактивний художній об'єкт, у якому глядач часто стає безпосереднім учасником подій. В рамках жанру опери-інсталяції композитори та режисери використовують розширені акустичні та електронні засоби, нетипові вокальні техніки, інтегруючи у структуру твору перформативні елементи, інсталяційні об'єкти й відеопроєкції, що дозволяє створювати багатошарові смислові конструкції. «Чистих» зразків такого жанру небагато, адже майже всі вони балансують на перехресті опери, перфомансу, інсталяції, експериментальної постановки тощо. В якості прикладів наведемо «*Sun & Sea (Marina)*» (2019) Ліни Лапеляйте, «*The Murder of Halit Yozgat*» (2017) Бена Фроста.

Твір Хуана Жо в цьому сенсі можна вважати одним з яскравих прикладів опери-інсталяції, адже сам автор в партитурі дає таке жанрове визначення. При заглибленні в сутність поняття стає зрозумілим, що це сценічний твір, який активно залучає простір до побудови драматургії. Як вказує Клер Бішоп, «“Інсталяційне мистецтво” – це термін, який умовно позначає тип мистецтва, у яке глядач фізично занурюється і яке часто описується як “театралізоване”, “імерсивне” або “експериментальне”». Дослідниця також акцентує, що у мистецькій інсталяції «простір і сукупність елементів розглядаються як єдине ціле у всій своїй повноті...». Інсталяційне мистецтво «звертається до глядача безпосередньо як буквальна присутність у просторі» (Bishop, 2005: 6).

Опера-інсталяція Хуана Жо демонструє відмінність від класичних форм інсталяційного мистецтва, оскільки не передбачає повного занурення глядача у сценічний простір, зберігаючи традиційну модель дистанціювання між виконавським актом і аудиторією. Водночас використовуються засоби просторової організації візуального ряду та сценографічні рішення, що активізують сприйняття та сприяють ефекту співприсутності. Завдяки цьому глядач опиняється в середовищі, де сценічна дія виходить за межі класичної концепції театрального поділу на сцену і зал, а візуально-просторові аспекти оперної постановки стають важливими чинниками її драматургічної структури. Такий підхід, хоча й не нівелює межу між виконавським і рецептивним просторами, ство-

рює умови для розширеного досвіду сприйняття, що наближається до імерсивної театральності.

Враховуючи складність жанрової моделі опери, її створення вимагало співпраці розширеного творчого колективу, до якого, окрім Хуана Жо, увійшли художник-постановник Цзі Чао (*Ji Chao*), режисерка Дженніфер Вень Ма (*Jennifer Wen Ma*) та виконавиця головної ролі Цянь І (*Qian Yi*). Кожен з цих митців зробив важливий внесок у формування естетики та концептуальної структури опери, що ґрунтується на синтезі традиційного й сучасного. Візуальний аспект, розроблений Цзі Чао та Дженніфер Вень Ма, забезпечив унікальну сценографічну інтерпретацію, яка поєднує мінімалістичну стилістику з динамічними світловими й просторовими ефектами. Використання візуального символізму та кінетичних декорацій підкреслює ідею взаємодії минулого й теперішнього, а також розширює межі традиційного оперного сприйняття.

Унікальність сценографічного рішення «*Paradise Interrupted*» полягає у концепції «райського саду», розроблений Дженніфер Вень Ма, яка спирається на традиційне китайське мистецтво вирізання паперу цяньчжи (剪纸 *Jiǎnzhǐ*). Вона створила масштабну сценічну інсталяцію, що складалася з гігантських паперових моделей, ретельно вирізаних вручну зі спеціального тонкого матеріалу, характерного для китайської художньої традиції та пофарбованих у чорний колір живих квітів.

Ці делікатні, але водночас монументальні конструкції виконують не лише декоративну функцію, а й набувають символічного значення, репрезентуючи ідею змінності та крихкості ідеального світу. Завдяки інтеграції кінетичних механізмів і динамічного світлового оформлення паперові декорації трансформуються протягом вистави, реагуючи на драматичний розвиток подій. Таким чином, простір сцени не залишається статичним, а постійно змінюється, посилюючи атмосферу метафоричної подорожі героїні крізь світ ілюзій та самопізнання.

У контексті візуальної концепції опери «*Paradise Interrupted*» особливої уваги заслуговує її чорно-біла палітра, що простежується як у сценографії, так і в костюмах. Цей естетичний вибір не є стилістичним мінімалізмом у західному сенсі, він проявляє традиції китайського художнього мислення. За визначенням багатьох дослідників, в основі китайської культури лежить принцип взаємодії «Інь і Ян» – фундаментальний філософський концепт, виражений чорно-білим дихотомічним образом. Саме в цьому баченні світопорядку чорне і біле не є протилежними полюсами, вони перебувають у взаємозумовленій рівновазі, що визначає структуру буття. Візуальне втілення

цієї ідеї знайшло яскраве виявлення у традиційній китайській живописі тушшю, де монохромність, за висловом китайського митця епохи Тан Ван Вей, вважалася найвищою формою художнього вираження. Кольорова виразність замінюється безмежною грою відтінків чорного і білого, світлотіньових нюансів. Таке мислення переноситься в сценічну мову *«Paradise Interrupted»*, де чорно-біла палітра слугує не лише візуальною метафорою, а й свого роду «естетичним жестом», що кодує національно-культурну ідентичність. У даному випадку монохромність не просто передає символічну опозицію світла і темряви, а стає носієм концептуального навантаження, яке відкриває простір для медитативного сприйняття, в якому глядач, занурений у чорно-білий світ сцени, вступає у діалог з традицією, філософією та образами власної свідомості.

Опера *«Paradise Interrupted»* є унікальним мистецьким явищем ще і тому, що синтезує елементи традиційної китайської опери кунцюй, західної академічної музики та сучасних мультимедійних технологій. Її драматургія будується навколо образу жінки, яка шукає недосяжний ідеал, що підкреслює глибоко психологічний аспект опери в дусі сучасних композиторських пошуків.

Якщо традиційний оперний жанр тяжів до лінійного, чітко вибудованого драматичного нарративу, то в опері Хуана Жо відбувається децентрація образу героїні, яка перетворюється на множинну, розірвану, глибоко рефлексивну сутність. Жіночий образ тут виходить за межі класичних уявлень про стабільну ідентичність та трансформується у процесуальну структуру, що постійно змінюється залежно від звукового оточення, сценографічних рішень. Подібно до традицій мистецтва інсталяції, що відмовляється від єдиної перспективи огляду, пропонуючи замість цього багатовимірний простір взаємодії, в опері *«Paradise Interrupted»* жіноча суб'єктність є фрагментованою, контекстуальною, непостійною, такою, що існує лише в моменті виконання.

На початку дія розгортається в умовному, абстрактному просторі, однак поступово сценічний ландшафт зазнає трансформацій: сад ніби виростає з порожнечі, а елементи декорацій переміщуються, модифікуючи візуальне середовище та створюючи враження нестабільної, плінної реальності. Такий підхід ґрунтується на принципах китайського театру, зокрема ідеї «порожньої сцени», що наповнюється змістом завдяки діям персонажів і розвитку сюжетної лінії.

В *«Paradise Interrupted»* Хуана Жо одним з ключових механізмів створення багаторівневого смислового простору, що відкриває широкі можливості для інтерпретації та імерсивного

залучення глядача, виступає концепція сну. Просторовий вимір опери відмовляється від однозначності. Автори навмисно не дають остаточного пояснення, чи є події, що розгортаються на сцені, реальністю, фантазією чи сновидінням героїні. Це активізує глядацьке сприйняття, перетворюючи слухача на співавтора, який змушений доконструювати власний сенс оперного нарративу.

Лібрето опери є складним конгломератом класичного китайського тексту та експериментального підходу до мовного матеріалу. Основою лібрето є 55 епізодів з «Півонієвої альтанки» Тань Сяньцзу та поезія династії Тан. Текст опери використовує класичну китайську, сучасну китайську та вигадану мову, яку автори асоціюють із прямою. Саме остання підсилює ідею інсталяційності, оскільки кожен слухач може самостійно інтерпретувати ці фрагменти та наповнювати їх смислом. Така структура демонструє полістилістичний та полімовний підхід, що є ключовим для концепції опери як транскультурного мистецького явища.

Знятий образ Півонієвої альтанки (що виходить з тексту) в цьому контексті постає важливим елементом смислового простору, що виконує функцію символічного порталу між світами. Як і тотальна інсталяція, що, за визначенням К. Бішоп (Bishop, 2005), занурює глядача в середовище, де смисли формуються через асоціації, тексти Тан Сяньцзу в *«Paradise Interrupted»* стають ядром уявного просторового досвіду, навколо якого розгортається дія. У свою чергу сад стає місцем зустрічі з бажаним, відлунням втраченого, перехідним станом між зовнішньою реальністю та внутрішнім світом героїні. Його візуальна форма надає додаткового рівня умовності, підкреслюючи крихкість і плінність простору, що постійно перебуває у стані формування та розпаду. Такий підхід підсилює концептуальну відкритість опери, адже, як і в сновидінні, сенс формується не в межах стабільної структури, а через процес індивідуального переживання та інтерпретації.

Особливе значення має взаємодія сценографії з мультимедійними технологіями. Мультимедійні візуальні ефекти, які може побачити глядач позаду сцени, тонко реагують на вокальні зміни, створюючи синестетичний ефект, де звук і світло формують єдину художню структуру.

Музична драматургія *«Paradise Interrupted»* базується на поєднанні східних і західних традицій. Композитор Хуан Жо спочатку задумував оперу як монооперу для однієї виконавиці, але згодом були додані чотири чоловічі («західні», за визначенням автора музики) голоси: бас-баритон, тенор, баритон та контртенор, що співають свої партії в європейській оперній манері. Їхні ролі не отримують конкретики, символізуючи одночасно такі елементи як повітря, вітер, земля, світляк,

вогонь, коханець, вовк, світло та чотири напрями. Відсутність чіткої персоналізації та стилістична контрастність музики наводять на думку, що ці голоси утворюють символічну «звукову стіну», що оточує жінку та міняється разом з нею.

Вокальна партія героїні виконується у стилі опери кунцой. Вона м'яка та витончена, відрізняється плавністю мелодичної лінії та великою кількістю прикрас. Окремо треба зазначити роль виконавиці головної партії – Цянь І. Ця співачка є професійною виконавицею ролей кунцой, що дозволило їй привнести в оперу унікальну вокально-акторську стилістику, яка базується на традиціях класичного китайського музичного театру. Її участь не лише збагачує звукову палітру твору, але й надає йому автентичного зв'язку з традицією, що контрастує із сучасними композиторськими прийомами Хуана Жо.

Інструментальна партія опери, що містить елементи контрольованої алеаторики, поєднує китайські традиційні (дізі, шен, піпа, ударні) та європейські академічні інструменти (гобой, кларнет, фагот, труба, тромбон та струнна група), які інтегруються в єдину звукову тканину, що не підлягає бінарному поділу на «своє» і «чуже». Такий нова-

торський підхід Хуана Жо до тембрової уніфікації руйнує типову дихотомію східного та західного, натомість пропонуючи інтеркультурну єдність.

Висновки. Отже, опера «Перерваний рай» є інноваційним синтезом традицій та новітніх мистецьких підходів. Вона виходить за межі традиційної опери, поєднуючи в експериментальному досвіді перформативність, інсталяцію, мультимедійну сценографію та полістилістику. Остання проявляється не лише у вокальній та інструментальній драматургії, а й у текстовій композиції, що включає різноманітні мовні системи. Взаємодія аудіовізуальних елементів та інсталяційний характер постановки створюють унікальний досвід для слухачів-глядачів, залучаючи їх до активної взаємодії з оперним дійством. Таким чином, «*Paradise Interrupted*» можна розглядати як важливий зразок сучасної транскультурної оперної практики, що розширює межі традиційного музично-театрального жанру.

Перспективи подальших досліджень зосереджені на музикознавчому осмисленні творчості Хуана Жо як представника кроскультурної композиторської школи, чия діяльність відкриває нові горизонти для розуміння транснаціональних процесів у музичному мистецтві ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 19 с.
2. Лі Цян. Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 56–67.
3. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій : дис. ... доктора філософії: спец. 025 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 220 с.
4. Berehova O., Volkov S. Modern Opera of the Late 20th-Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. T. 9, № 4. Pp. 217–235.
5. Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Tate, 2005. 144 p.
6. Mackerras C. P. Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. *Selected Essays by Contributors to the Research Seminar Series of the Institute of Comparative Cultural Studies at the University of Nottingham Ningbo, China, 2005–2007*. Nottingham, England: Critical, Cultural and Communications Press, 2009. Pp. 21–34.
7. Rao N. Y. Asian Americans in Opera: Historical and Contemporary Perspectives. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 2020. URL: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-938> (Accessed 25.03.2025)

REFERENCES

1. Li Min (2019). Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen [Opera Art of China and Europe in the Context of Mutual Reflections]: extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. 19 p. [in Ukrainian].
2. Li Qiang (2023). Osoblyvosti vzaiemovplyvu italiiskoi ta kytaiskoi muzychnoi teatralnoi tradytsii v istorychnomu rozvytku [Peculiarities of the Mutual Influence of Italian and Chinese Musical Theater Traditions in Historical Development]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 67, 56–67 [in Ukrainian].
3. Liu Le (2023). Operna tvorchist kytaiskyykh kompozytoriv-emigrantiv v aspekti vzaiemodii skhidnykh ta zachidnykh tradytsii. [Opera Creativity of Chinese Emigrant Composers in the Context of Interaction between Eastern and Western Traditions]: PhD Thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Tchaikovskykh. 220 p. [in Ukrainian].
4. Berehova O., Volkov S. (2020). Modern Opera of the Late 20th–Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 217–235
5. Bishop C. (2005). Installation Art: A Critical History. London: Tate. 144 p.
6. Mackerras C. P. (2009). Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. In: Selected Essays by Contributors to the Research Seminar Series of the Institute of Comparative Cultural Studies at the University of Nottingham Ningbo, China, 2005–2007. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 21–34
7. Rao N. Y. (2020). Asian Americans in Opera: Historical and Contemporary Perspectives. Oxford Research Encyclopedia of Literature. URL: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-938> (Accessed 25.03.2025)

УДК 784.3(4+510):781.6](043.3)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-21>

Чжан ЦЗЕЛІНЬ,
orcid.org/0009-0000-0037-0886
аспірант

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) tax_prime_01@fmail.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

У статті охарактеризовано покоління молодих китайських композиторів періоду «Відкритості і реформ», яких називають зазвичай «Клас 1978». Цей історичний момент, який визначив розгортання китайської нової музики у загальносвітовому просторі та можливості взаємодії з європейським авангардом, описується в контексті творчості найбільш видатних композиторів покоління: Чен Ін, Тан Дуна, Го Веньцзіна, Чжоу Лу. Історія «зоряного» покоління нової китайської музики у запропонованому контексті схарактеризовується вперше. У статті визначаються траєкторії нової музики, за якими далі йдуть китайські композитори, їх музичні орієнтири, первісна опора на класико-романтичну європейську традицію, дотримання нових траєкторій розвитку композиторської техніки, опора на фольклоризм та орієнтація на творчість Бели Бартока. Серед діячів, які визначили образ нової китайської музики, визначаються Александр Гьор і Чжоу Венчунь, а також підкреслюється їх вплив на молодих композиторів, що визначило творчу долю останніх. Методологія заснована на використанні джерелознавчого, аналітичного, порівняльного, історичного та теоретичного методів. Дослідження позначається міждисциплінарним характером, опосередкованим ключовою траєкторією – проблемою взаємодії музичних культур Сходу та Заходу. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше проводиться комплексний аналіз історії композиторського покоління «Клас 1978». Вперше наводяться невідомі факти з біографій Тан Дуна, Го Веньцзіна, Чжоу Лу та Чень Ін. Розглянутий період представлений як родюча гілка розвитку нової китайської музики, що дозволяє по-новому подивитись на творчість китайських композиторів 1980-х років та їх взаємодії з європейським мистецтвом. В результаті проведеного дослідження було доведено, що період «Відкритості та реформ» став епоєю музичних інновацій, а композиторські особливості, породжені цією епохою, перевершили своїх попередників китайських композиторів – викладачів, як з погляду впровадження нових концепцій, що поєднують традиції китайського мистецтва з європейськими інноваціями, так і з позиції володіння композиторською технікою та вивели китайську музику у світовий художній простір.

Ключові слова: китайська музика, «Нова хвиля», «клас 1978», Тан Дунь, Го Веньцзін, Чжоу Лу, Чень Ін, Александр Гьор, Чжоу Венчунь, сучасна китайська музика, фольклоризм.

Zhang JIELIN,
orcid.org/0009-0000-0037-0886
Postgraduate student

Educational and Scientific Institute of Culture and Arts
of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) tax_prime_01@fmail.net

DEVELOPMENT TRENDS OF ACADEMIC VOCAL ART IN CHINA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

The article describes the generation of young Chinese composers of the period of “Openness and Reform”, usually called the “Class of 1978”. This historical moment, which determined the deployment of Chinese new music in the global space and the possibility of interaction with the European avant-garde, is described in the context of the work of the most prominent composers of the generation: Cheng Yin, Tang Dong, Guo Wenjing, Zhou Lu. The history of the “star” generation of new Chinese music in the proposed context is characterized for the first time. The article defines the trajectories of new music, which Chinese composers continue to follow, their musical orientations, the initial reliance on the classical-romantic European tradition, adherence to new trajectories of the development of compositional technique, reliance on folklorism and orientation on the work of Béla Bartók. Among the figures who defined the image of new Chinese music, Alexander Gyor and Zhou Wenchun are identified, and their influence on young composers is emphasized, which determined the creative fate of the latter. The methodology is based on the use of source-based, analytical, comparative, historical and theoretical methods. The study is characterized by an interdisciplinary nature, mediated by a key trajectory – the problem of interaction between the musical cultures of the East and the West. The scientific novelty of the study lies in

the fact that it is the first time that a comprehensive analysis of the history of the composer generation “Class of 1978” is conducted. Unknown facts from the biographies of Tang Dun, Guo Wenjing, Zhou Lu and Chen Ying are presented for the first time. The period under consideration is presented as a fertile branch of the development of new Chinese music, which allows us to take a fresh look at the work of Chinese composers of the 1980s and their interaction with European art. As a result of the research, it was proven that the period of “Openness and Reform” became an era of musical innovation, and the compositional features generated by this era surpassed their predecessors of Chinese composers-teachers, both in terms of introducing new concepts that combine the traditions of Chinese art with European innovations, and in terms of mastering compositional techniques and bringing Chinese music into the world artistic space.

Key words: Chinese music, «New Wave», «Class of 1978», Tang Dun, Guo Wenjing, Zhou Lu, Chen Yin, Alexander Gyor, Zhou Wenchun, modern Chinese music, folklorism.

Постановка проблеми. Академічне вокальне мистецтво наразі не перебуває на піку своєї популярності, проте зберігає актуальність у світовому мистецькому просторі сьогодення. Китайська академічна музика зараз підіймається на новий щабель свого розвитку, завдячуючи як національній традиції, так і європейській, що у своєму синтезі створюють цікаві твори. У китайській новітній історії цей синтез було актуалізовано течією «Нова хвиля» у останній чверті XX ст. та розвинуто у творчості сучасних композиторів. Саме тому набуває особливої актуальності дослідження китайського академічного вокального мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень. У межах теоретичного музикознавства на сучасному етапі накопичено значну кількість наукових праць, присвячених китайському академічному вокальному мистецтву та виконавству. У великому різноманітті напрацювань, які присвячені сучасній китайській музиці (зокрема, академічній вокальній) виокремлюються фундаментальні праці Ван Юнхе (Ван Юнхе, 2012), Лян Мао Чунь (Лян Мао Чунь, 2004), окремим музикознавчим аспектам присвячені публікації Вон Хо Ян (Wong Hoi Yan, 2007), Стівена Джонса (Jones, 2017) та інших. Водночас не вирішеними раніше частинами загальної проблеми є кристалізація цілісного, системного музикознавчого уявлення щодо розвитку академічного вокального мистецтва Китаю кінця XX – початку XXI століття.

Відповідно **мета статті** полягає у конкретизації тенденцій розвитку академічного вокального мистецтва Китаю на межі XX–XXI століть.

Виклад основного матеріалу. Завершення Культурної революції (1966–1976) у китайській музиці ознаменувало появу нової течії, яка отримала назву «Нова хвиля» (кит. 新潮 [xīncháo], сіньчао) (Лян Мао Чунь, 2004). Свою назву цей феномен, що виявився не лише в музичному мистецтві, але також і в інших видах художньої творчості, успадкував від назви журналу (також «Нова хвиля» – 新潮[xīncháo]), який видавався у 1910–1920-х роках, коли почали було започатковано ідеї культурної взаємодії Сходу та Заходу (Коменда О., Охманюк В., 2020).

Відродження китайсько-європейського взаємовпливу в музиці обумовлене подіями 1976 року, коли після смерті Мао Цзедуна до влади прийшла так звана «група чотирьох», яка складалася з дружини Мао Цзедуна Цзян Цин, Чжана Чуньцяо, Яо Веньюаня і Вана Хунвеня у колишніх політичних межах. На них була покладена відповідальність за репресії та економічну поразку. Після арешту «банди чотирьох» у газеті «Женьмінь жибао» від 26 жовтня 1979 року було опубліковано матеріал, в якому йшлося про жахливі масштаби негативних наслідків політики періоду «культурної революції»: кількість жертв репресій називалася близько 100 мільйонів осіб (Ван Юнхе, 2012).

З цього моменту розпочався неминучий процес культурного перезавантаження. Що стосується міжнародних культурних зв'язків, КНР був відокремлений від європейських культурних тенденцій внаслідок холодної війни. На початку 1970-х років ця ситуація поступово змінювалася, і відносини Китаю іншими країнами залишалися достатньо напруженими, і протягом 1960-х років ніщо не віщувало поліпшення. В останні десятиліття XX століття в КНР зазнали трансформації майже всі аспекти суспільного життя. У цей час лідером Китаю став Ден Сяопін. Будучи очевидцем ситуації розмежування старих та нових понять та принципів, він поставив під сумнів те, що Китаю варто беззастережно дотримуватись лінії Мао Цзедуна, розмірковуючи над тим, щоб успадкувати їх вибірково.

Початок процесів синтезу китайських та європейських тенденцій у музиці поклав проведення композиторських семінарів китайсько-американським композитором Чжоу та британським композитором Александром Гьором у 1980 році, а також візит до Китаю композиторів з Європейських країн та США.

У Центральну консерваторію Пекіна, що знову відкрила свої двері, в 1978 році було прийнято 100 студентів з 17 000, які виявили бажання професійно навчатися музиці (Ковенховен, 1992). У тих, хто подав заявку на проходження іспитів, були різні рівні підготовки. Так, наприклад, у той час як деякі скрипалі володіли класичним репертуаром, Тан Дунь, який проходив прослуховування за кла-

сом скрипки, за його власними словами ніколи чув про Брамса (Ковенховен, 1992). Коли він увійшов, екзаменатор-професор Лі Сіань попросив його зіграти щось, тоді як Тан Дунь запропонував продемонструвати свої навички імпровізації. Коли він дістав із футляра скрипку, Лі Сіань помітив, що на ній натягнуто всього три струни, на що Тан Дунь відповів: «Я ніколи не використовую четверту струну, тому що раніше грав на ерху. Три струни – це вже на одну струну більше, ніж ерху. А чотири струни – це забагато (Ковенховен, 1992).

В межах цільового набору до консерваторії вступило 135 осіб, і лише 10 були тими, хто займався вивченням композиції. Враховуючи ажіотаж, сім факультетів звернулися до уряду з проханням дозволити прийняти в консерваторію більше студентів, ніж було заплановано. В результаті звернення було задоволено і 25 квітня 1978 року студенти-композитори були прийняті в кількості 322 осіб (Ковенховен, 1992). Чень І, яка згодом стала відомим китайським композитором, розповідала, що в гуртожитку їй не вистачило спального місця. В результаті Концертна зал став використовуватись з цією метою, а замість ліжок були стільці (Даффі, 2005).

Незважаючи на всі ці проблеми побутового характеру, ніхто не скаржився на невлаштованість. Чень І згадувала про ту завзятість, з якою працювали студенти. наполегливість в навчанні створювала необхідність затриматися допізна в класі, але електрику в класах відключали рівно о десятій годині вечора. Будучи старостою класу, Чжан Сяофу звернувся до адміністрації з клопотанням не відключати світло, «щоб студенти могли складати музику ночами» і, зрештою, його прохання було задоволене (Ковенховен, 1992).

Навчальна програма була класичною. Го Веньцзін розповідав про те, що коли він вступив до консерваторії, педагогічна система була у традиціях радянської музичної школи. Вона дозволяла вивчати музику XVIII століття та європейську класику XIX століття (Ковенховен, 1992).

Деяким студентам ще до вступу до консерваторії, незважаючи на заборони періоду Культурної революції, був відомий досить широкий спектр класичних творів. Під час Культурної революції діяла заборона на іноземну музику: багатьом оркестровим колективам, наприклад, було дозволено виконувати лише національні композиції. «Не можна було включити до репертуару навіть Дебюссі, Шостаковича, Шенберга чи Стравінського», – «не кажучи вже про Булеза або ж якусь іншу авангардну музику» (Ковенховен, 1992).

І вивчивши безліч матеріалів, 17 січня 1978 року Чжун Цзилінг провів свою першу публічну лекцію, надавши вперше майже за тридцять років

можливість почути сучасну західну музику. Зала площею двісті квадратних метрів була повністю заповнена визначними музикантами з консерваторії та зовнішніми слухачами. Серед іншого Чжун Цзилінг продемонстрував «Юко» Чжоу Веньчуна, «Пустелі» Вареза та «Стародавні голоси дітей» Джорджа Крамба (Ковенховен, 1992). «Юко» або «Пісня рибалки» Чжоу Веньчуна – справжній шедевр оркестрової музики, в якому в традиціях європейського оркестрового стилю відтворюються принципи та акустичні характеристики гри на гуцині. В основі композиції відома п'єса для гуцини «Пісні рибалок», створена Мао Мінчжунем, циньським виконавцем з династії Сун. Щоб відтворити можливості змін аплікатури та мікротонавої інтонаційної специфіки, можливої в музиці, створеній для гуцини, композитор втілює ідею оркестрового розширення звуковисотності та моделювання тембру гуцини оркестровими засобами. Чжоу Веньчунь використовував метод розширених інструментальних технік стосовно оркестрових європейських інструментів.

Вокальний цикл «Давні голоси дітей» Джорджа Крама, написаний на тексти Гарсія Лорка для сопрано, гобою, мандоліни, арфи, розширеного фортепіано (і іграшкового) піаніно) і трьох ударників також було проаналізовано в рамках семінарів. Цей вокальний цикл демонструє неймовірні можливості розширеної техніки як вокальної, так і фортепіанної, в якій американському композитору Джорджу Краму немає рівних. В своїй творчості він застосовував багато нетрадиційних прийомів, зокрема, елементи інструментального театру, які у майбутньому стали однією з визначальних рис творчості Тан Дуня, який також успадкував і властивий музиці Краму містицизм.

Важливим джерелом інформації про сучасну музику був консерваторський журнал «Довідкові матеріали із зарубіжної музики», в якому публікувалися перекладні статті, зокрема, і про нову музику. Починаючи з 1980 року, в цьому журналі почали публікуватися переклади розділів книги чеського композитора і теоретика Цтірада Когутека 1962 року «Техніка композиції в музиці XX століття» (Джонс, 2017), довгий час був однією з єдиних теоретичних джерел інформації про нову музику. У цій праці вперше у друкованому вигляді розкривалися основи тотального серіалізму, пояснювалися концепції конкретної, електронної музичної композиції і т.д. Багато китайських студентів були передплатниками журналу і з нетерпінням чекали кожного нового номера. «Ми гарячково використовували всі можливі засоби, щоб дізнатися про сучасну західну музику, і наслідували її в наших власних творах», – згадував Го Веньцзін (Ковенховен, 1992).

Лекції професора Александра Гьора з Кембриджу, що прибув на запрошення У Цзуняна, тодішнього віце-президента консерваторії, які відбулися в травні 1980 року, стали безперечним поворотним моментом в освіті студентів. Він був вихідцем німецької єврейської сім'ї – сином піаністки Лелії Гьор і диригента та композитора Вальтера Гьора, який був учнем Кшенека і Шенберга, який емігрував до Великобританії після приходу до влади нацистів. У той час, коли його батько, Вальтер Гьор, диригував першим виконанням у Великобританії симфонії Месіана «Турангаліла» в 1953 році, а Александр Гьор познайомився з Олів'є Месіаном, а потім вступив до нього вчитися, займаючись також на фортепіано у його дружини Івон Лоріо в Парижі.

Композитор познайомив велику аудиторію студентів та викладачів Центральної консерваторії, а також тих, хто приїхав з інших консерваторій по всьому Китаю, з аналізом багатьох партитур нової музики. Починаючи з кінця травня і аж до середини червня 1980 року А. Гьор прочитав десять лекцій, в яких розглядав широкий спектр теоретичних проблем нової музики: гармонічних, контрапунктичних, фактурних, звуковисотних та ін. Він викладав композицію, аналізував твори Дебюссі, Шенберга, Месіана, Штокхаузена, Бульоза, Лігеті, Картера та інших, а також також і свою музику, та твори британського композитора Бертвістла. І з широкого кола слухачів він відібрав шість студентів: четверо з Центральної консерваторії (Е Сяоган, Чень І, Чжоу Цінью та Лінь Дехун) та двох із Шанхайської консерваторії (Ге Ганру та Ван Ченюна) які стали його учнями з композиції. У своїх лекціях він наголошував, що та яскрава і незвичайна музика, яку він показував, не може бути основою для наслідування, і стиль також не такий важливий для композитора, оскільки він трансформується, стверджував на своїх заняттях А. Гьор, саме головне, вважав він, інтерпретувати світ довкола себе (Ковенховен, 1992).

Не менш важливу роль у становленні нової китайської музики відіграла творчість та громадська діяльність Чжоу Веньчуня. Крім показу творів та лекцій, він заснував спеціальний центр з американо-китайського культурного обміну. Вирушивши 1946 року вчитися в США до Колумбійського університету, через дев'ять років він обійняв посаду професора композиції та декана Школи мистецтв. Чжоу Веньчун був одним із перших, хто приїхав для налагодження культурних зв'язків до Китаю та передав безліч зразків нотних видань та аудіозаписів авангардної музики XX століття. Новаторські ідеї Чжоу Веньчуна привели його до широкого та комплексного сприйняття китайської музики, яке у подальшому виявило себе у формуванні принци-

пово нового підходу до традиції, а також відкрило можливості взаємодії культур Сходу та Заходу. Композитор вважав, що дванадцятитоновість та ритмічні структури, що розвиваються серіалізмом другої половини XX століття, протистоять пошуку витончених тембрових відтінків та мікроінтонаційної мелодики Сходу.

Першим додекафонним твором китайського композитора стала п'єса Ло Чжунжуна 1979 р. – вокальний твір на основі поеми династії Хань «Збирання квітів лотоса на березі річки» (涉江采芙蓉). Цей твір був опублікований в 1980 році і привернув широку увагу професійної спільноти. В основі лежав ряд, який розділяв сукупність дванадцяти висот на пентатоніку – чисті співвідношення тонів, хроматику та діатоніку, що вносило в додекафонію деякі ладові і тональні контексти. Струнний квартет Тан Дуна під назвою «Фен Я Сун» (1982), також створений у ці роки, отримав друге місце на Дрезденському міжнародному конкурсі творів камерної музики імені Вебера в 1983 році, і таким чином, вперше китайський композитор отримав престижну міжнародну премію. Однак його успіх викликав безліч протилежних точок зору на музику Тан Дуна в Китаї. У статті 1984 року Чжао Фенг, який тоді був почесним президентом Центральної консерваторії, назвав авангардну музику загалом і музику Тан Дуна зокрема, «продуктом духовної кризи сучасного капіталістичного суспільства» (О'Махоні, 2000). Він стверджував, що вона «суперечить традиції», відповідно, західний світогляд, який транслює ця музика для Китаю є неприйнятним.

Одними з найвідоміших композицій у серійній техніці стали твори Чжао Сяошена, який у своїй творчості проводив прямі паралелі між угорським та китайським фольклором, акцентуючи свою увагу на використанні пентатоніки, синкопованих ритмів та тембрових спільностей (наприклад, звучання цимбал) (Вон, 2007). Таким чином, для «класу 1978» особливу роль грала музика Бартока та його фольклоризм. Загальновідомо, що Бела Барток (1881–1945) у своїй композиторській творчості та діяльності зі збирання фольклору звертався до різних джерел, атрибутуючи неймовірну кількість народних пісень. Його зібрання містили загалом понад 11 тисяч пісень. Серед них 3700 угорських, 3500 румунських, 3223 словацьких, 89 турецьких, 65 арабських та понад 200 українських, югославських та болгарських (Джонс, 2017). Подібний підхід до подолання культурних відмінностей з одночасним збереженням традицій і пошуками національної ідентичності виявив себе і в китайській музиці в роботах композиторів «класу 1978», таких як «Монг Донг» для голосу та камерного ансамблю (1984) композитора Цюй Сяосуна (нар. 1957) (наприклад у його кантаті

«Про даосизм» для голосу та оркестру (1985)), у творчості композитора Го Веньцзіна (р. 1956) (у творі «Ше Хо» She Huo (1991)) для камерного ансамблю з 11 інструментів (1997).

Го Веньцзіна навчався композиції у Лі Інхя та Су Ся. У його творі для європейського інструментального ансамблю відображається атмосфера китайського сільського життя через образ свята врожаю. У цьому творі композиторські засоби розвитку ритму та фактури більшою мірою нагадують про техніку Стравінського, ніж Бартока. Розмитість інструментального ладу різних ансамблів містить мікротонові налаштування струнних інструментів та скордатурою скрипки на чотири струни «ля».

На відміну від багатьох своїх колег-композиторів, представників «класу 1978 року», таких як Тан Дунь, Чень І, Чжоу Лун, Го Веньцзіна після закінчення навчання залишився в Китаї, і жив там, за винятком короточасного перебування в Нью-Йорку (за грантом Азіатської). Го Веньцзіна довгий час завідував кафедрою композиції у Центральній консерваторії, де він і досі працює професором.

Його музика здобула світову популярність у 1983 році, після прем'єри в Берклі його твори «Підвішені стародавні труни на скелях провінції Сичуань», який також можна представити як данину поваги Белі Бартоку. Два солуючих фортепіано, що протиставляються оркестру, звучать разом з великою групою ударних інструментів, в чому відображається дотримання інструментальної специфіки сичуанської опери, що надихала його.

Ще одним прикладом є «ритуальна опера» Тань Дуна «Дев'ять пісень» (1989) рекомбінує фрагменти архаїчного поетичного циклу Цзю ге («Дев'ять пісень») Цюй Юаня (340–278 років до н.е.). Текст створено на «уявному діалекті» архаїчної культури Чу (бл. 800–223 рр. до зв. е.), використовується як спів, і інші прийоми вокальної техніки, зокрема крики і шепіт. В інструментальній частині Тан Дунь застосовує свої «органічні» інструменти – різні керамічні, які в основному були створені спеціально для виконання цього твору. Тан Дунь додає до свого «вокального лексикону» такі символи музичної культури Китаю, як народні пісні шаньге, прості ритмічні фігури, використовуючи монодійні за своєю суттю мелодійні текстири, що підкреслюють основи ритуальної музики, створеної на основі поезії Цюй Юаня. Ця концепція співвідноситься з літературним рухом «повернення до коріння» (xungen) у Китаї в 1980-і роки, представником якого є письменник і літератор Хань Шаогун (нар. 1952).

Легендарний випуск композиторів «класу 1978» закінчив навчання влітку 1983 року. Почався перехід студентів бакалаврату до професійної композиторської діяльності або продовження навчання.

Композитор Чжоу Лун отримав посаду в китайській радіомовній корпорації, де у його розпорядженні був оркестр для запису композицій. Потім він подав заяву на вступ до Колумбійського університету, скориставшись підтримкою Чжоу Веньчуна. Чень І продовжила навчання в консерваторії, яку закінчила в 1986 році і стала першою жінкою в Китаї, яка отримала ступінь магістра з композиції. Потім вона також поїхала до Колумбійського університету в США, так само як і Тан Дунь. Останній потім дійшов висновку, що «надінтелектуальна музика», яку його змушували там писати, для нього не цікава. І він вирушив із Колумбії до Грінвіч-Віллідж, де творчість Джона Кейджа стала для нього справжнім натхненням (Вон, 2007). Чень Циган поїхав до Франції, щоб продовжити вчитися основ нової музики в Олів'є Месіана.

Узагальнюючи наведемо промовисту цитату Френка Кувенховена: «У 1978 році ще неможливо було передбачити, що лише через кілька років частина композиторів з Пекінської консерваторії перевершить за ступенем популярності у світі і своїй майстерності своїх вчителів (Вон, 2007).

Закладені основи академічної музики у КНР набули подальшого розвитку вже у ХХІ столітті, яка відзначається різноманітністю стилів, інноваційними підходами до використання традиційних елементів і впливом західної музичної традиції. Доцільно схарактеризувати найбільш відомих сучасних китайських композиторів.

Чжун Лун (Zhou Long) – відомий за своїми творами, які поєднують китайські традиційні елементи з сучасними західними техніками. Його опери «Місяць, що танцює» («The Last Emperor») та «Сніг на лотосах» є яскравими прикладами використання вокальних технік та традиційних китайських інструментів. У творчості композитора розкриваються теми природи і людських емоцій, що робить його музику дуже виразною.

Тан Дун (Tan Dun) – відомий композитор, який отримав нагороду «Оскар» за музику до фільму «Тигр, який крадеться, дракон, який причаївся» (Сунь, 2017). Його вокальні твори часто базуються на елементах китайського фольклору і водночас створені в авангардних техніках. Він відомий своїм інноваційним використанням нестандартних музичних інструментів і шумів, що уособлює його філософію злиття культур.

Гуо Лей (Guo Lei) акцентує увагу на поетичності і ліризмі в вокальних творах, його музика часто є медитативною та емоційною. Використання традиційних китайських поетичних текстів в поєднанні з сучасними вокальними техніками робить його творчість унікальною.

Ван Ши (Wang Jie) експериментує з новими формами, зокрема, поєднуючи елементи електро-

ної музики з класичними вокальними традиціями. Її твори вирізняються сильним драматургізмом і складними вокальними партіями.

Лі Сі (Li Si) – композитор, яка активно працює в класичній вокальній музиці і фокусується на темах, пов'язаних з сучасним китайським суспільством. Її творчість відзначається глибоким емоційним змістом, а також чіткою структурою і мелодичною палітрою.

Загалом, творчість китайських композиторів XXI століття в академічній вокальній музиці відображає синтез традиційної культурної спадщини та сучасних музичних течій, розвиваючи напрацювання попередників.

Висновки. Важливо відзначити, що Китай має багату традицію вокальної музики з такими популярними стилями, як пекінська опера, народні пісні та класичні китайські пісні.

В останні роки зростає інтерес до «просування» традиційних китайських форм вокального мистецтва та збереження культурної спадщини. Багато академічних закладів і вокальних академій у Китаї зосереджуються на навчанні молодих талантів традиційним вокальним технікам, а також додають опанування сучасних елементів для залучення молодшої аудиторії.

Крім того, відбулося значне зростання міжнародного співробітництва та програм обміну для китайських вокалістів, що дозволяє їм демонструвати свій талант на світовій арені та вивчати різні вокальні традиції.

Загалом, майбутнє академічного вокального мистецтва в Китаї виглядає багатообіцяючим, оскільки воно продовжує розвиватися та адаптуватися до мінливого культурного ландшафту XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 毓和。中国近现代音乐史 汪毓和。北京：人民音乐出版社，2012年。372页。.
2. Коменда О., Охманюк В. Бела Барток в світлі теорії універсальної творчої особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29, том 5. С. 244–251.
3. 梁茂春。中国现代音乐。上海：上海音乐学院，2004年。257页。
4. 孙志福。关于中国声乐艺术在全国和全球的传播 孙志福 戏剧学院。2017年。2号。第86–128页
5. Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/chenyi.html> (дата звернення: 01.02.2025).
6. Jones S.M. Crossing the Bridge – The Story of the Class of '78 and the Emergence of New Music in China. *World New Music Days Comes to Beijing International Society for Contemporary Music*. 2017. № 28 Wien Austria. P. 4–16.
7. Kouwenhoven F. Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States. *China Information*. 1992. Vol. 7 № 1. P. 17–39.
8. O'Mahony J. «Crossing Continents». *The Guardian*. 2000. 8 Sept. URL: <https://www.theguardian.com/music/2000/sep/09/classicalmusicandopera> (дата звернення: 01.02.2025).
9. Wong Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007. P. 9–10.
10. Zhao Feng. Kaizhan piping yu ziwo piping, qingchu jingshen wuran. *Yinyue yanjiu*. 1984. №. 1. P. 3.

REFERENCES

1. 毓和。(2012) 中国近现代音乐史 汪毓和 [Wang, Yunhe. History of Modern Chinese Music] 北京：人民音乐出版社，2012年。372页。[in Chinese]
2. Komenda, O., Ohmanyuk, V. (2020). Bela Bartok in the light of the theory of universal creative personality. *Current issues in the humanities*. 29, 5. 244–251.
3. 梁茂春。(2004)。中国现代音乐。[Liang, Mao Chun Chinese Modern Music]。上海：上海音乐学院，2004年。257页。[in Chinese]
4. . 孙志福。(2017)。关于中国声乐艺术在全国和全球的传播 [Sun, Zhifu. On the national and global spread of the Chinese art of vocal music] 孙志福 戏剧学院。2017年。2号。第86–128页。[in Chinese]
5. Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie (2005). URL: <http://www.bruceduffie.com/chenyi.html> (date of application: 01.02.2025).
6. Jones, S.M. (2017). Crossing the Bridge – The Story of the Class of '78 and the Emergence of New Music in China. *World New Music Days Comes to Beijing International Society for Contemporary Music*. 28. 4–16.
7. Kouwenhoven, F. (1992). Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States. *China Information*. 7, 1. 17–39.
8. O'Mahony, J. (2000) «Crossing Continents». *The Guardian*. 2000. 8 Sept. URL: <https://www.theguardian.com/music/2000/sep/09/classicalmusicandopera> (date of application: 01.02.2025).
9. Wong, Hoi Yan. (2007). Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong. 9–10.
10. Zhao Feng (1984). Kaizhan piping yu ziwo piping, qingchu jingshen wuran [Carry out criticism and self-criticism, wipe out spiritual pollution]. *Yinyue yanjiu*. 1. 3. [in Chinese]

Ван ЦЗЮНЬІ,*orcid.org/0009-0009-0524-4956**аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) vantsu@i.ua*

ОБРАЗ «ЦІЛКОМ ПОЗИТИВНОЇ ЛЮДИНИ» В ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ІДІОТ» М. ВАЙНБЕРГА

Музика польського композитора єврейського походження Мечислава (Мойсея) Вайнберга, чия постать символізує людяність і прагнення до свободи творчості та свободи життя (Д. Фаннінг), сьогодні переживає ренесанс.

Опера “Idiot” М. Вайнберга входить до репертуару сучасних західноєвропейських театрів, однак раніше не привертала увагу українських музикознавців.

Досліджено інтерпретацію образу князя Мишкіна як “цілком позитивної людини” та визначено його місце в драматургії опери Мечислава Вайнберга “Idiot”. В методології дослідження поєднуються системно-аналітичний та жанровий методи, текстологічний аналіз. Визначено, що в опері “Idiot” композитору вдалося втілити в образі князя Мишкіна образ “цілком позитивної людини”, акцентуючи ідею “князя Христа”, яка домінує в чернетках роману. Дія опери, на перший погляд, зосереджена навколо любовної інтриги, але всі основні події насправді головного – духовного рівня парадоксальним чином відбуваються поза нею.

В цілому, система персонажів в порівнянні з періоджерелом була значно переосмисленою, другорядні сюжетні лінії усунуті. Структура опери уявляє собою послідовність дуєтних та групових сцен, що в лаконічній формі реалізують концепцію роману. Щоб продемонструвати моральну чистоту та емпатію Князя, в лібрето використовуються, по-перше, відповідні, ретельно відібрані фрази з тексту періоджерела, по-друге – цитата (перефразована) з листа письменника. Також підкреслити деякі риси характеру Мишкіна та виокремити його від інших героїв опери вдається завдяки прийому протиставлення героя основному персонажу-антагоністу Лебедєву. Драматургія опери побудована на протиставленні “Мишкін – Лебедєв” – краси як добра і потворності як зла, жадібності, милосердя, любові, емпатії, душевної рівноваги – та егоїзму, злості, ненависті та агресії. Опера завершується катартичною сценою, названою “Примирення”, де відновлюється людська гідність, а краса перемагає, хоча б поруч була смерть.

Ключові слова: опера, драматургія, Мечислав Вайнберг, творчість Мечислава Вайнберга, “цілком позитивна людина”, князь Мишкін, князь Христос, добро, зло, любов, емпатія, злість, ненависть, конфлікт, антагоніст.

Wang JUNYI,*orcid.org/0009-0009-0524-4956**Postgraduate student at the Department of Music History and Musical Ethnography
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine), vantsu@i.ua*

THE IMAGE OF THE “COMPLETELY POSITIVE PERSON” IN DRAMATURGY IN M. WEINBERG’S OPERA “THE IDIOT”

The music of the Polish composer of Jewish origin Mieczyslaw (Moses) Weinberg, whose figure symbolises humanity and the desire for freedom of creativity and freedom of life (D. Fanning), is experiencing a renaissance today.

Weinberg’s opera “The Idiot” is part of the repertoire of contemporary Western European theatres, but has not previously attracted the attention of Ukrainian musicologists.

The article examines the interpretation of the image of Prince Myshkin as “the completely positive person” and determines his place in the dramaturgy of Mieczyslaw Weinberg’s opera “The Idiot”. The research methodology combines systematic and analytical methods, genre and textual analysis. It is determined that in the opera “The Idiot” the composer managed to embody the image of a “completely positive person” in the character of Prince Myshkin, emphasising the idea of “Prince Christ”, which dominates the drafts of the novel. At first glance, the action of the opera seems to be centred around a love affair, but all the main events of the real main – spiritual – level paradoxically take place outside of it.

In general, the system of characters has been significantly rethought in comparison with the original source, and secondary storylines have been eliminated. The structure of the opera is a sequence of duet and group scenes that concisely implement the concept of the novel. In order to demonstrate the Prince’s moral purity and empathy, the libretto uses, firstly, relevant, carefully selected phrases from the original text, and secondly, a quote (paraphrased) from the writer’s letter. It is also possible to emphasise some of Myshkin’s character traits and distinguish him from other characters in the opera by contrasting him with the main antagonist Lebedev. The opera’s dramaturgy is based on the contrast between Myshkin and Lebedev – beauty as good and ugliness as evil, greed, mercy, love, empathy, and mental balance – and selfishness, anger, hatred, and aggression. The opera ends with a cathartic scene called “Reconciliation, where human dignity is restored and beauty wins, even though death was nearby.

Key words: opera, dramaturgy, Mieczyslaw Weinberg, the work of Mieczyslaw Weinberg, “the completely positive person”, Prince Myshkin, Prince Christ, good, evil, love, empathy, anger, hatred, conflict, antagonist.

Постановка проблеми. Після десятиліть забуття, зумовленого соціально-політичними обставинами і складною культурною ідентичністю композитора, сьогодні музика Мечислава Вайнберга переживає ренесанс – як в контексті переосмислення трагедій XX століття, та і сучасного буття, сповненого страждань, зумовлених війнами, репресіями та міграційними кризами, а також в цілому екзистенційною вразливістю людини.

Оперна спадщина М. Вайнберга лише починає привертати увагу музикознавців, відкриваючи нові перспективи для вивчення творчого методу композитора та його філософсько-естетичних принципів, що робить наше дослідження своєчасним і актуальним.

Аналіз літератури. Творчості та постаті композитора світового масштабу Мечислава Вайнберга присвячено кілька різнопланових західно-європейських досліджень.

Перша досить ґрунтовна робота – книга Девіда Фаннінга “Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom” повстала у 2010 році (англійське та німецьке видання; перевидана у 2019 році). У 2013 році в Польщі, в Познані вийшла з друку праця Данути Гвіздалянки “Мечислав Вайнберг – композитор трьох світів” – про приналежність Вайнберга до трьох культур – польської, єврейської та радянської.

Різні аспекти творчості Вайнберга, в основному 1940–1960-х років, досліджує у своїй роботі “Juden, die ins Lied sich retten” – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion (2017) німецький музиколог Верена Могль.

Також англієць Даніель Ельфік у 2019 році видає книгу “Music Behind the Iron Curtain: Weinberg and his Polish Contemporaries”, в якій розглядає струнні квартети Вайнберга в контексті жанрових пошуків його сучасників – польських композиторів.

Мета роботи – дослідити створену М. Вайнбергом в опері “Ідіот” інтерпретацію та драматургічне значення образу князя Мишкіна як “цілком позитивної людини” (А. Дахній).

Виклад основного матеріалу. Мечислав Вайнберг (1919–1996) є автором 26 симфоній, 6 опер, близько 30 сонат, 17 квартетів, музики до кінофільмів та мультфільмів.

Композитор і музикант єврейського походження, Вайнберг народився та виріс в Польщі, де вчився в Варшавській консерваторії. В 1939 році йому вдалося врятувати своє життя, виїхавши до СРСР, де загалом постійно перебував в стані пристосування до чужої (-их) культури (-р) та під

тотальним контролем держави. Після арешту у 1953 році Вайнберг два з половиною місяці перебував в одиночній камері в Бутирській в’язниці. Життя композитора, якому загрожували або розстріл, або депортація в табір, було збережене лише тому, що помер Сталін. В Західній Європі Вайнберг слушно вважається потерпілим від радянської тоталітарної системи.

Після розпаду СРСР інтерес до його творчості у світі значно посилюється, а в останні 10–15 років переживає справжній бум.

Так, в 2009 році в Англії відбувся фестиваль музики Мечислава Вайнберга, на якому звучали його інструментальна музика, а також опера “Леді Магнєзія” та Реквієм. Завданням фестивалю було продемонструвати твори, написані композитором в різні періоди творчості, тобто максимально охопити весь творчий шлях Вайнберга. Спочатку був виконаний ранній Перший струнний квартет, в якому чути безсумнівний вплив К. Шімановського. Потім звучали різні твори, написані як під впливом соцреалістичного диктату, так і без цього впливу – пізніші твори, в яких вже відчувається індивідуальний композиторський стиль Вайнберга, та які відсилають, перед усім, до єврейської традиції.

Культурне товариство West-Eastern Divan Salzburg («WØD») три рази, у 2019, 2020 та 2022 роках проводило фестиваль, присвячений Вайнбергу (Festival WØD-Weinberg, 2022).

Відомо, що сприйняття роману Ф. Достоєвського “Ідіот” читачами не є однозначним. Деякі вважають, що, незважаючи на загальний настрій тривоги і дисгармонії та трагічний фінал, цей твір наповнений світлом воскресіння, і що ідея можливості спасіння чується в кожному уривку. Інші стверджують, що “Ідіот” – це найтаємніший твір Достоєвського, що “велика місія” головного героя не була реалізована, а в романі навіть немає надії на Воскресіння.

Безперечно, рецепція роману та його розуміння залежать від трактування образу головного героя – князя Мишкіна. Відправною точкою для осмислення твору зазвичай служить власне зізнання Достоєвського з його листа до племінниці С. Іванової, згідно з яким письменник хотів показати “позитивно прекрасну людину” або людину цілком позитивну, що є, за думкою письменника, є дуже складним, тому що практично неможливо уявити собі когось цілком позитивного після Христа (Дахній, 2012).

Довгий час аналіз роману базувався на припущенні, що Достоєвський повністю реалізував свій задум, і що в образі князя Мишкіна вдалося

втілити “ідеальну” людину. Відомі слова про порятунок світу красою стають основною тезою роману. Але постає питання, на яке письменник не відповідає: чи “цілком позитивна людина” здатна вести людей до спасіння, або іншими словами: чи достатньо бути безпосередньо знайомим з такою людиною, щоб врятуватися?

Основним конфліктом у романі є конфлікт між головним героєм та ворожим світом, який спочатку втягує його в свої інтриги, а потім знищує. Герої роману виступають як опоненти Мишкіна (подібно до того, як це відбувається у більшості класичних моноцентричних романів). З усіма Князь є в конфронтації, але кожному протистоїть по-іншому.

Структуру “Ідіота” можна представити як ланцюг сцен, в яких Мишкін здобуває моральну перемогу, і сцен, де герой щоразу зазнає поразки, де ті, хто з ним раніше погоджувався, відмовляються від своїх рішень і обіцянок (Н. Берковський).

Мишкін хворий на епілепсію (подібно до Достоевського), що ніби пояснює в певній мірі властиві йому наївність і скромність, проникливість і духовність (письменник вважав свою хворобу даром від Бога). Хвороба є ключем до розуміння назви роману; вона також формує структуру: на початку твору Мишкін повертається зі Швейцарії до Петербургу майже вилікованим, а в епілозі опиняється в клініці того ж лікаря в безнадійному стані. Хвороба у фіналі символізує “перехід” до іншого світу.

В назві роману присутній мотив наперед визначеної поразки головного героя. Мишкін, безсумнівно, прагне до добра, правди і любові, але саме він також стає в певному сенсі джерелом усіх нещастя та всіх абсурдних ситуацій в романі.

Однозначному трактуванню князя Мишкіна як позитивного героя заважає не тільки провокативна назва роману. Сумніви читача посилюються загальним тоном страху і тривоги, який панує в творі, у відсутності чіткої позиції автора на боці будь-кого з героїв. Мимоволі складається враження, що чим довше читаєш Достоевського, тим менше його розумієш.

Написане Олександром Медведєвим, який також є автором лібрето опер “Пасажирка” і “Портрет”, лібрето опери Вайнберга “Ідіот” складається з чотирьох дій та десяти картин, переважно з скомпільованих фрагментів з тексту роману. З дев’ятнадцяти персонажів Достоевського залишилося чотирнадцять.

В основі лібрето знаходяться два трикутники за участю Князя: “Мишкін – Настасья Пилипівна – Аглая” і “Мишкін – Рогожин – Настасья

Пилипівна”. У першій дії опери, як і в першій частині роману, є ще один трикутник, який практично одразу і вичерпується: “Ганя – Настасья Пилипівна – Аглая”.

Навколо цих трикутників будується система персонажів і їх відносин. Головними героями є: князь Мишкін (тенор), Рогожин (бас), Настасья Пилипівна (сопрано), Аглая (меццо-сопрано).

Роман Достоевського сповнений розмов та міркувань, які повторюються у висловлюваннях головного героя та героїв-антагоністів, трансформуються і розбиваються, як світло в кристалі, у свідомості кожного персонажу, створюючи поліфонічну структуру, про яку писав М. Бахтін. У лібрето таких дискусій немає. Монологи героїв роману перетворюються на короткі фрагменти – кілька речень, втілених в аріозного або речитативного плану висловлюваннях. Таким чином основні тези та зміст озвучується в концентрованій формі майже кожним персонажем лібрето.

Головний герой опери та роману князь Мишкін в чимсь схожий на самого Вайнберга, який був м’яким і сором’язливим, скромним та справедливим. Важливою для розуміння стилю та світоглядів композитора є ідея про всесвітню гармонію, єдність всього сущого, що також вдало транслюється через висловлювання та світобачення “позитивного” героя Достоевського. Дивно, але Вайнберг не озлобився, не був запеклим, хоча пізнав тяготи воєнного часу та сталінського режиму. Навпаки, він завжди тримався думки, що у всьому треба шукати добре та справедливе. Звідси, між іншим, – витoki філософічності його музики.

На початку третьої картини звучить аріозо князя Мишкіна, де лібретист використовує перефразований текст листа Достоевського до брата Михайла. Головні думки, втілені в аріозо: 1) людина створена для того, щоб бути чудовою та щасливою; 2) людина – це таємниця, яку треба розгадати; 3) зло не є нормою людського життя (Weinberg, 2015: с. 48).

В наступному аріозо Мишкіна, розташованому на початку сьомої картини опери залучені два фрагменти роману – з розділу VIII третьої частини та з розділу VI четвертої частини. У кількох залишених лібретистом фразах Князь висловлює своє захоплення Агласю – особою безпосередньою та щирою, як дитина (Weinberg, 2015: с. 79). І далі окремі фрази з тексту глави VII третьої частини роману об’єднуються у монолозі: “Світ і покій... А на серце такий тягар. Де воно, велике свято духу, якому немає кінця? Зрозуміти нічого не можу... Ні людей, ні звуків. Усьому чужий...” (Weinberg, 2015: с. 79–80).

Контраст на рівні героїв – Князя та всіх інших персонажів – досягається завдяки монтажній техніці. Згідно із задумом композитора, дія в опері відбувається на трьох майданчиках, розміщених на основній сцені, а події на кожній з них відбуваються окремо, миттєвими переходами. Таким чином вдається, наприклад, в другій картині поєднати сцену перебування Мишкіна у Єпанчіних (один майданчик) з підрахунком доходів Гаврила Ардаліоновича (другий майданчик) та з вимогами Парфена Рогожина до лихварів зібрати сто тисяч під будь-який відсоток (третій майданчик). Завдяки емоційно-змістовому контрасту посилюється світлий, заспокійливий настрій міркувань Князя, його відвертість та сердечність.

Головним антагоністом Мишкіна в опері постає Лебедєв. В романі він – блазень, який марнославно вірить у свою особливу місію правителя світу, він є певною гротесковою проекцією Князя. Однак Лебедєв виконує в опері кілька функцій, будучи учасником подій та, одночасно, оповідачем. Саме він кілька разів протягом музично-сценічного розвитку пояснює глядачам, що відбувається на сцені (іноді в перебільшеній, гротесковій манері). Також на початку четвертої картини опери він грає на роялі та співає романси, “замінюючи” Князя, який в тексті роману нібито повинен був заграти романс, але не заграє, бо, зрозуміло, що це не відповідало би його характеру (Текст першого романсу запозичений лібретистом із вірша “Весняна ніч” М. Язикова (1803–1847), другий заснований на перших рядках вірша Я. Полонського (1819–1898) “Останній подих”). Однак найбільш повно Лебедєв розкривається у злобній відповіді на сентенції Князя щодо доброти та краси як іманентних властивостей людини у восьмій картині четвертої дії, що має назву “Сповідь Лебедєва”. Отже, всі маски зірвані, а за ними виявляється жахлива духовна та душевна порожнеча абсолютного нікчеми, духовного та морального виродка.

Завдяки такій оперній реінтерпретації образу Лебедєва глибше розкривається основний ідейний конфлікт лібрето між дріб’язковим та прекрасним, щирим і чистим героєм – і вульгарним світом.

Укрупнення фігури Лебедєва посилює в опері два конфлікти – прихований любовний та дуже виразний, випуклий ідейно-світоглядний. У фіналі опери князь Мишкін не божеволіє і не повертається до Швейцарії: в епілозі Князь і Рогожин примиряються над тілом Настасії Пилипівни, що можна трактувати як перемогу прощення над гнівом, милосердя над насильством, але не змінює трагічності фіналу.

Дія опери, на перший погляд, зосереджена навколо любовної інтриги, але всі основні події

головного – духовного рівня парадоксальним чином відбуваються поза нею. В цілому, в “Ідіоті” Вайнберга систему персонажів, в порівнянні з романом, значно переосмислено, другорядні сюжетні лінії усунуті.

Структура опери складається з послідовності чудових дуетних та дуже динамічних групових сцен, які в лаконічній формі репрезентують концепцію роману. Трансформація образу Лебедєва, чия постать висунута на перший план, з його темою розтопаної краси та влади грошей, стає головним прийомом, що будує драматургію опери на протиставленні “Мишкін – Лебедєв” – краси як добра і потворності як зла, жадібності, милосердя, любові, емпатії – та егоїзму, злості, ненависті та агресії.

Світова прем’єра опери відбулася в 2013-м в оперному театрі Майнгейма, а в 2015-м опера була поставлена в Ольденбурзі. В подальшому – в 2017 році – “Ідіот” з’являється на сцені Великого оперного театру завдяки зусиллям польського диригента Михайла Клауза та ізраїльського режисера Євгена Ар’є. Чотиригодинна авторська версія опери була скорочена. Декорації, що рухалися, дві чорні гляцеві стіни, залучання відеоряду дозволили поєднати відразу кілька планів. Перша дія – похмура, відбувається в атмосфері засніженого зимового Петербургу, друга – світла наповнена теплотою літньої садиби. Князь Мишкін в цій постановці є центральною фігурою. Він інший, тому що відрізняється від усіх. Про це свідчать міміка, жести, його особлива роль в постановці мізансцен. Мишкін Ар’є відчуває біль інших як власну, він страждає від того, що інші мають пороки, і є насправді практично “абсолютно ідеальним”, відповідно до задуму Достоевського (Hанck, 2017).

28 квітня 2023 року, в Theater an der Wien (Відень) пройшла австрійська прем’єра “Ідіота” М. Вайнберга у постановці Василя Бархатова. Спектакль триває три з половиною години, практично як в оригіналі (з незначними скороченнями). Вдалою знахідкою сценографа постановки Крістіана Шмідта критики визнають розміщення героїв в поїзді, що постає як своєрідний лейтмотив: “Протягом вечора ми повертаємося знову і знову, у стилі «Дня бабака», до початкової сцени в поїзді: двоє дітей граються в ловлю; Мишкін кидає карти і стискає великий мішок; і Рогожин, молодий купець, якого вражає наповал блискуча Настасья, з підступним пліткарем Лебедєвим, котрий завжди десь поруч”. Також “вікна, що чергуються, відображають нескінченний рух вперед крізь зимовий пейзаж або розкривають внутрішній світ персонажів завдяки вишуканим відеопроєкціям Крістіана Бор-

черса”. Спектакль, при свій громіздкості партитури речитативної багатоактної опери, сприймається як єдине ціле (WanderHart, 2023).

Висновки. “Ідіот” Мечислава Вайнберга є самобутнім явищем у музичному театрі ХХ століття. У процесі оперної адаптації роману значно змінено драматургію, переглянуто систему персонажів і загострено ключові конфлікти, що посилює сценічну виразність твору.

В опері “Ідіот” М. Вайнбергу вдалося втілити образ “цілком позитивної людини” Ф. Достоевського, акцентуючи ідею “князя Христа”, яка фігурує в чернетках роману. Для підкреслення моральної чистоти та емпатії героя в лібрето використовуються, поглиблюючи його зміст, по-перше, відповідні фрази

з тексту першоджерела, по-друге – цитата (перефразована) з листа письменника. Особливого значення набуває роль Лебедєва, що не лише протиставляється головному герою, а й розширює філософський контекст опери. Взаємодія цих персонажів відображає одвічне протистояння добра (духовного) та зла (матеріального), краси, любові, душевної рівноваги, милосердя – потворності, жадібності, егоїзму, злості, ненависті та агресії.

Фінал твору відрізняється від літературного першоджерела: замість остаточного краху головного героя Вайнберг вводить катартичну сцену вибачення та примирення. Водночас опера зберігає загальний трагічний настрій, залишаючи простір для різних інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дахній А. “Прекрасна людина” у спотвореному світі. *Наукові записки УКУ*. 2012. Ч. 3 : Філософія, вип. 1. С. 283–302.
2. Cicovacki P. The Enigmatic Conclusion of Dostoevsky’s Idiot: A Comparison of Prince Myshkin and Wagner’s Parsifal. *Dostoevsky Studies. New Series*. 2005. Vol. 9. P. 106–114.
3. Gwizdalanka D. Mieczysław Wajenberg: Kompozytor z trzech światów. Poznań : Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 2013. 78 s.
4. Hanck J. Mieczysław Weinberg’s The Idiot at the Bolshoi Theatre. 10.10.2017. URL: <https://bachtrack.com/critique-idiot-weinberg-klauza-arye-volkov-morozova-theatre-bolchoi-moscou-octobre-2017> (дата звернення – 30.02.2025).
5. Fanning D. Mieczyslaw Weinberg: In Search of Freedom. Wolke Verlagsges, 2010. 220 s.
6. Festival WØD-Weinberg 2022. URL: <https://instytutpolski.pl/wien/pl/2022/02/24/festival-wod-weinberg-2022-2/> (дата звернення – 03.03.2025).
7. VanderHart C. The Idiot: Weinberg’s Dostoevsky drama crushes at MusikTheater an der Wien. 03.05.2023. URL: <https://bachtrack.com/review-the-idiot-weinberg-barkhatov-sanderling-golovnin-musik-theater-wien-april-2023> (дата звернення – 29.03.2025).
8. Voitkevich S. Works by F. M. Dostoyevsky on Drama and Music Stage. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2014. Vol. 7. Issue 1. P. 43–49.
9. Weinberg M. Idiot. Oper in vier Akten op. 144. Mannheim. Thomas Sanderling. 3 CD. Pan Classics. PC 10328. 30.10.2015.

REFERENCES

1. Dakhnii A. “Prekrasna liudyna” u spotvorenomu sviti. [“A Beautiful Man” in a Distorted World] *Naukovi zapysky UKU*. 2012. Ch. 3. Filosofiia. Vyp. 1. 283–302. [in Ukrainian].
2. Cicovacki P. (2005) The Enigmatic Conclusion of Dostoevsky’s Idiot: A Comparison of Prince Myshkin and Wagner’s Parsifal. *Dostoevsky Studies. New Series*. 2005. Vol. 9. 106–114.
3. Gwizdalanka D. (2013) Mieczysław Wajenberg: Kompozytor z trzech światów. [Mieczyslaw Wajenberg: Composer from three worlds] Poznań : Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. 78. [in Polish].
4. Hanck J. (2017) Mieczysław Weinberg’s The Idiot at the Bolshoi Theatre. [“The Idiot” by Mieczyslaw Weinberg at the Bolshoi Theatre] URL: <https://bachtrack.com/critique-idiot-weinberg-klauza-arye-volkov-morozova-theatre-bolchoi-moscou-octobre-2017> [in Polish].
5. Fanning D. (2010) Mieczyslaw Weinberg: In Search of Freedom. Wolke Verlagsges. 220.
6. VanderHart C. (2023) The Idiot: Weinberg’s Dostoevsky drama crushes at MusikTheater an der Wien. URL: <https://bachtrack.com/review-the-idiot-weinberg-barkhatov-sanderling-golovnin-musik-theater-wien-april-2023>
7. Voitkevich S. (2014) Works by F. M. Dostoyevsky on Drama and Music Stage. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. Vol. 7. Issue 1. 43–49.
8. Festival WØD-Weinberg 2022. [Festival WØD-Weinberg 2022] URL: <https://instytutpolski.pl/wien/pl/2022/02/24/festival-wod-weinberg-2022-2/> [in Polish].
9. Weinberg M. (2015) Idiot. Oper in vier Akten op. 144. [Idiot. Opera in four acts op. 144] Mannheim. Thomas Sanderling. 3 CD. Pan Classics [in German].

УДК 7.012:658.567

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-23>

Ганна ЧОРНОСТАН,

orcid.org/0009-0001-1012-8660

старший викладач кафедри дизайну

Херсонського національного технічного університету

(Херсон, Україна) chornostan.anna@ukr.net

Надія МИРГОРОДСЬКА,

orcid.org/0009-0000-9862-9322

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри дизайну

Херсонського національного технічного університету

(Херсон, Україна) nadin01031985mir@gmail.com

КРУГОВИЙ ДИЗАЙН ЯК ШЛЯХ ДО СТАЛОГО ІНТЕР'ЄРУ З ВИКОРИСТАННЯМ ВТОРИННИХ МАТЕРІАЛІВ

Дослідження охоплює аналіз концепції «кругового дизайну» та її реалізацію через використання вторинних матеріалів при оформленні сучасного інтер'єру. Метою статті є аналіз поточних тенденцій у сфері дизайну, які спрямовані на зменшення відходів та підвищення екологічної свідомості. Автори роблять акцент на способах інтеграції перероблених матеріалів у дизайн-проекти, що дозволяє зменшити вплив виробництва на навколишнє середовище та створити унікальні стильові рішення для сучасних інтер'єрів.

Стаття забезпечує читачів актуальними прикладами використання вторинних матеріалів у житлових та комерційних інтер'єрах під час реалізації принципів кругового дизайну. До уваги приймаються інноваційні підходи до переробки матеріалів та способи їхнього підтримання, що підвищують їхню тривалість використання та зменшують споживання нових ресурсів. Водночас розглядаються технології, які сприяють покращенню якості перероблених матеріалів та розширюють їхнє застосування в різних типах інтер'єрів.

Особливу увагу приділено кейсам компаній, що успішно впроваджують вторинні матеріали в інтер'єрний дизайн, демонструючи високий рівень якості, стійкості та відповідності сучасним естетичним вимогам. Особливу увагу приділено соціальному та культурному аспектам руху за безвідходне виробництво та його впливу на формування споживчих цінностей сучасного суспільства.

Окремо висвітлено роль освітніх ініціатив, законодавчої підтримки та корпоративної відповідальності у просуванні ідей кругового дизайну. Підкреслюється необхідність розвитку екологічної свідомості серед дизайнерів, виробників і кінцевих споживачів як передумови для створення сталого майбутнього. Стаття сприяє поглибленню розуміння потенціалу кругового дизайну в контексті сучасних викликів та можливостей сталого розвитку у сфері інтер'єрного дизайну.

Ключові слова: *круговий дизайн, вторинні матеріали, сталий розвиток, екодизайн.*

Hanna CHORNOSTAN,

orcid.org/0009-0001-1012-8660

Senior Lecturer at the Department of Design

Kherson National Technical University

(Kherson, Ukraine) chornostan.anna@ukr.net

Nadiia MYRHORODSKA,

orcid.org/0009-0000-9862-9322

Candidate of Arts, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Design

Kherson National Technical University

(Kherson, Ukraine) nadin01031985mir@gmail.com

CIRCULAR DESIGN AS A PATH TO A SUSTAINABLE INTERIOR USING RECYCLED MATERIALS

The study covers the analysis of the concept of «circular design» and its implementation through the use of recycled materials in modern interior design. The aim of the article is to analyze current trends in the design field that focus

on waste reduction and the enhancement of environmental awareness. The authors emphasize methods of integrating recycled materials into design projects, enabling a reduced environmental impact of production and the creation of unique stylistic solutions for contemporary interiors.

The article provides readers with relevant examples of the use of secondary materials in residential and commercial interiors within the framework of circular design principles. Innovative approaches to material recycling and methods of prolonging material lifespans are considered, contributing to the reduction of new resource consumption. Additionally, the article explores technologies that improve the quality of recycled materials and expand their applications across various types of interiors.

Particular attention is given to case studies of companies that successfully implement secondary materials in interior design while maintaining a high level of quality, durability, and adherence to contemporary aesthetic standards. The social and cultural aspects of the zero-waste movement and its influence on shaping consumer values in modern society are also highlighted.

The role of educational initiatives, legislative support, and corporate responsibility in promoting the ideas of circular design is examined separately. The article underscores the need to develop environmental awareness among designers, manufacturers, and end-users as a prerequisite for creating a sustainable future. It contributes to a deeper understanding of the potential of circular design in addressing contemporary challenges and opportunities for sustainable development in the field of interior design.

Key words: circular design, secondary materials, sustainable development, eco-design.

Постановка проблеми. Сучасний дизайн інтер'єру стикається із суттєвими екологічними та економічними викликами, пов'язаними з надмірним споживанням первинних ресурсів і зростанням обсягів промислових та побутових відходів. Незважаючи на потенціал вторинних матеріалів у зменшенні екологічного сліду, їхнє використання залишається обмеженим через недосконалу інфраструктуру переробки, високу собівартість та низьку обізнаність серед дизайнерів і споживачів. Ця проблема потребує комплексного підходу, що поєднує технологічні інновації, соціальну відповідальність і державну підтримку для створення циклічної економіки в галузі дизайну.

Мета дослідження. Метою роботи є аналіз сучасних тенденцій у сфері дизайну, що фокусуються на екологічній відповідальності, зменшенні кількості відходів і раціональному використанні ресурсів. Розглядаються підходи, що ґрунтуються на принципах сталого розвитку, зокрема повторне використання матеріалів, апсайклінг, круговий дизайн та екологічно чисті технології. Особливу увагу приділено ролі дизайнера в популяризації етичного споживання та формуванні екосвідомої культури. У статті також висвітлено практики світових і українських компаній, які впроваджують інноваційні рішення, спрямовані на збереження довкілля через відповідальний дизайн. Дослідження зосереджене на вивченні інноваційних технологій переробки, таких як 3D-друк та лазерне різання, для створення нових продуктів з перероблених матеріалів. Також проводиться аналіз ключових переваг і недоліків використання вторинної сировини, розглядаються стратегії популяризації екологічного дизайну. Крім того, аналіз включає формування механізмів державної та корпоративної підтримки цієї галузі.

Аналіз досліджень. У контексті аналізу літератури щодо кругового дизайну важливо звернути увагу на посібник «Основи кругового дизайну», розроблений в рамках проекту «Україно-британська школа дизайну для кругової економіки». Це видання представляє особливу цінність, оскільки створене з метою поширення знань про круговий дизайн серед професійної спільноти України та Великої Британії. Посібник пропонує комплексний підхід до розуміння принципів кругового дизайну, презентуючи його як важливий інструмент для впровадження сталих практик у дизайнерській діяльності (Мартиненко, 2020: 28). Особлива увага в ньому приділяється методологічним аспектам проєктування з урахуванням повного життєвого циклу продукту та демонструє міжнародну співпрацю у сфері екологічного дизайну, що свідчить про глобальний характер трансформації дизайн-практик у напрямку сталого розвитку.

У статті Прусака В.Ф. та Кордіяки І.Я. «Екологічний дизайн у вирішенні соціальної проблеми «відходів життєдіяльності людини» досліджуються причини виникнення проблеми накопичення відходів, а також основні методи їх вторинного використання, такі як апсайклінг, рециклінг та даунсайклінг. Автори визначають завдання екологічного дизайну у контексті вирішення проблеми відходів, пропонують класифікацію відходів та сміття з метою їх переробки у первинну та вторинну сировину для подальшого використання в дизайні меблів та інтер'єру (Прусак, 2012: 46).

Сучасні дослідження, проведені фондом Еллен МакАртур (Ellen MacArthur Foundation) у 2021 році та вченими Томасом Рау та Сабіною Оберхубер (Rau, Oberhuber) у 2022 році підкреслюють ключову роль кругового дизайну у переході до сталого майбутнього.

Книга «Material Matters» присвячена важливості відповідального використання матеріалів у будівництві, дизайні та архітектурі. Її автори, нідерландські архітектори Томас Рау та Сабіна Оберхубер, висувають ідею, що матеріали слід сприймати не як витратний ресурс, а як актив, який має свою цінність і може безкінечно циркулювати в економіці. У книзі вони пропонують концепцію «матеріального паспорта» – системи, яка дозволяє відстежувати походження, склад, якість і можливості повторного використання будівельних матеріалів (Thomas Rau, 2022). Саме на основі цих ідей у 2017 році була створена платформа Madaster, своєрідний «реєстр матеріалів», який сприяє обліку, обміну та повторному використанню будівельних ресурсів, підтримуючи розвиток кругової економіки у сфері будівництва.

Дослідження, проведені фондом Еллен МакАртур підкреслюють важливість переходу до економіки замкнутого циклу, де відходи перетворюються на ресурси. У їхніх звітах наголошується на необхідності системних змін у дизайні та виробництві, щоб зменшити споживання первинних матеріалів та сприяти повторному використанню та переробці (The Global Commitment, 2021). Фонд також вивчає вплив кругової економіки на різні галузі, включаючи будівництво, моду та харчову промисловість, пропонуючи конкретні рішення та стратегії для переходу до більш сталого майбутнього.

Проте існують невирішені питання, серед яких можна виділити недостатнє вивчення галузі інтер'єрного дизайну порівняно з промисловим, відсутність уніфікованих стандартів якості для перероблених матеріалів та культурні бар'єри, пов'язані зі сприйняттям вторинних матеріалів як менш престижних порівняно з традиційними. Ці аспекти обґрунтовують необхідність подальших досліджень щодо адаптації існуючих практик до специфіки інтер'єрного дизайну та розробку кросплатформових рішень для підвищення ефективності використання вторинної сировини.

Виклад основного матеріалу. Сучасний дизайн дедалі більше орієнтується на принципи сталого розвитку, що зумовлено глобальними викликами, пов'язаними з екологічною кризою. Використання вторинних матеріалів у дизайні має значний позитивний вплив на екологію, адже зменшується потреба у видобутку нових природних ресурсів, що, в свою чергу, сприяє їх збереженню для майбутніх поколінь. Крім того, повторне використання матеріалів сприяє скороченню обсягів відходів, які потрапляють на звалища, зменшуючи тим самим забруднення ґрунтів, води та повітря. Екологічні вигоди від переробки також проявляються у зни-

женні енерговитрат, оскільки процеси переробки часто потребують менше енергії, ніж виробництво з первинної сировини. Такий підхід дозволяє зменшити викиди парникових газів, сприяючи боротьбі зі зміною клімату та збереженню екологічного балансу на планеті. Використання перероблених матеріалів стимулює розвиток «зелених» технологій та інновацій, створюючи нові робочі місця та сприяючи формуванню більш сталого економічного розвитку. В свою чергу розробка та просування продукції з вторинних матеріалів формує екологічну свідомість серед споживачів та дизайнерів. Це сприяє просуванню ідей відповідальності щодо довкілля та розвитку сталих споживчих практик. Просування продукції, виготовленої з перероблених матеріалів, сприяє поширенню знань про проблеми забруднення та необхідність дбайливого ставлення до природних ресурсів. Люди починають усвідомлювати, що їхній вибір має значення, і віддають перевагу товарам, які відповідають принципам сталого розвитку.

У цьому контексті дизайнери різних галузей активно впроваджують підходи, які сприяють мінімізації шкоди для навколишнього середовища, раціональному використанню матеріалів та популяризації екологічної свідомості серед споживачів.

Використання вторинних матеріалів у дизайні інтер'єру ставить перед собою кільцеву систему виробництва, де ресурси використовуються максимально ефективно, а відходи мінімізуються. Ця концепція відповідає сучасним вимогам соціальної відповідальності та захисту довкілля.

Розглянемо основні напрямки використання вторинних матеріалів.

Одним із ключових напрямів є екодизайн, який передбачає створення виробів із перероблених або біорозкладних матеріалів, скорочення кількості компонентів і продовження життєвого циклу продукції.

Все ширше застосовується підхід кругового (циркулярного) дизайну, який передбачає створення замкнених циклів виробництва і споживання. Його мета це повна відмова від відходів через повторне використання, ремонт, апсайклінг і переробку матеріалів. Вироби, створені за принципами кругового дизайну, мають бути довговічними, модульними, придатними до оновлення або повної утилізації без шкоди для довкілля (Гахова, 2021: 67).

Приклади матеріалів, які використовуються в дизайні інтер'єру з вторинної сировини, є надзвичайно різноманітними і демонструють високий рівень адаптивності та креативності сучасних дизайнерських практик. Одним із найпоширеніших матеріалів є дерево, що зазнало повторної

обробки. Старі дерев'яні балки, піддони, дошки зі знесених будівель або меблі, що втратили свою первісну функцію, перетворюються на нові предмети інтер'єру, а саме: столи, шафи, декоративні панелі, підлогові покриття та навіть складні архітектурні елементи, що зберігають унікальну фактуру та надають простору характеру і глибини. Використання вторинної деревини дозволяє знизити попит на вирубку нових лісів та надає виробам особливої естетичної цінності через природні ознаки старіння матеріалу.

Метал, зокрема сталь, алюміній і мідь, також широко використовується у вторинному дизайні. Перероблені металеві конструкції, елементи старої техніки або залишки промислового виробництва знаходять друге життя у вигляді каркасів для меблів, освітлювальних приладів, декоративних перегородок, художніх інсталяцій тощо. Метал має перевагу у своїй довговічності, міцності та практично необмеженій кількості циклів переробки без втрати властивостей, що робить його ідеальним матеріалом для циркулярної економіки.

Скло також займає вагоме місце серед вторинних матеріалів у дизайні. Перероблене скло трансформується у стильну плитку для підлоги та стін, стільниці, декоративні перегородки, мозаїки та освітлювальні об'єкти. Завдяки сучасним технологіям скло може бути оброблене таким чином, що його естетичні та технічні характеристики не поступаються виробам із первинної сировини, а інколи й перевершують їх за унікальністю текстур і кольорових ефектів.

Окрему нішу займає перероблений пластик, який з успіхом використовується для виготовлення сучасних меблів, настінних покриттів, елементів декору та навіть модульних конструкцій. Перероблений пластик може приймати найрізноманітніші форми і текстури, стаючи невід'ємною частиною інтер'єрних рішень. Наприклад, з пластикових відходів виготовляють стільці, світильники, декоративні панелі, а також інноваційні акустичні рішення для офісних просторів.

У практиці вторинного дизайну дедалі частіше використовуються текстильні відходи: старий одяг, обрізки тканин, промислові залишки. Вони стають основою для створення нових м'яких меблів, килимів, оббивки для стільців і диванів. Апсайклінг текстилю дозволяє зберігати ресурси, скорочуючи споживання води та хімікатів, необхідних для виробництва нової тканини.

Інноваційним напрямом є також використання композитних матеріалів, створених на основі перероблених біовідходів – наприклад, агровідходів, кавової гуці, шкарлупи горіхів або рослинних

волокон. Такі матеріали мають великий потенціал у дизайні інтер'єру завдяки своїм унікальним естетичним властивостям і екологічній безпечності. Вони застосовуються для виготовлення панелей, меблів, декоративних елементів, сприяючи розвитку біодизайну та популяризації натуральних матеріалів.

Для ефективного використання вторинних матеріалів важливо розвивати інфраструктуру збору відходів, вдосконалювати економічно вигідні процеси їхньої переробки та активно впроваджувати інноваційні технології. Одним з перспективних напрямків є 3D-друк, що відкриває нові можливості в дизайні інтер'єру, дозволяючи перетворювати перероблені пластикові матеріали на функціональні й естетичні об'єкти, від меблів до архітектурних деталей. Лазерне різання забезпечує високу точність при роботі з вторинною сировиною, допомагаючи втілювати складні форми та візерунки.

Цифровий друк, у свою чергу, дозволяє наносити унікальні зображення, роблячи кожен виріб неповторним та підкреслюючи його екологічну цінність. Це додає естетичної привабливості та дозволяє використовувати перероблені матеріали як полотно для передачі важливих соціальних та екологічних меседжів, роблячи кожен предмет унікальним виразником ідей сталого розвитку.

Такі технології сприяють ефективному використанню матеріалів, зменшенню відходів та відкривають горизонти для персоналізації виробів, перетворюючи їх на витвори мистецтва. Завдяки вищесказаним інноваціям, дизайнери можуть надихати інших на свідоме споживання та дбайливе ставлення до навколишнього середовища. Застосування сучасних технологій сприяє формуванню більш сталого майбутнього.

Цей тренд веде до формування споживчих цінностей, орієнтованих на довговічність, мінімізацію відходів та відповідальне використання ресурсів. Споживачі все частіше звертають увагу на те, з чого виготовлений продукт, як він впливає на довкілля та чи підтримує виробник соціально відповідальні ініціативи.

Незважаючи на очевидні переваги, використання вторинних матеріалів у дизайні інтер'єру стикається з певними проблемами. До них належить недостатня інфраструктура переробки, висока вартість переробки порівняно з використанням первинних матеріалів та потреба у підвищенні рівня обізнаності серед споживачів та дизайнерів. Одним з головних викликів є недостатній розвиток інфраструктури переробки в багатьох регіонах. Це ускладнює процес збору та підготовки відходів до повторного викорис-

тання, обмежуючи доступність якісної вторинної сировини для виробників. Іншою проблемою, як вже вказано, є вартість виробництва. Іноді переробка матеріалів, особливо тих, що потребують складної обробки, іноді може бути дорожчою, ніж використання нових матеріалів. Це робить перероблені матеріали менш конкурентоспроможними на ринку, стримуючи їх широке застосування в дизайні інтер'єру.

Не менш важливим викликом є недостатня обізнаність серед споживачів та дизайнерів щодо переваг використання вторинних матеріалів. Багато людей все ще не знають про екологічні та економічні вигоди переробки, а також про те, що вторинні матеріали можуть бути не менш якісними та естетично привабливими, ніж нові. Це потребує активної освітньої діяльності, спрямованої на підвищення екологічної свідомості та формування позитивного ставлення до використання перероблених матеріалів у дизайні.

Розв'язання цих викликів потребує комплексного підходу, який включає розвиток інфраструктури, підтримку виробників, що використовують вторинну сировину, та активну інформаційну кампанію, спрямовану на підвищення обізнаності суспільства. Підтримка держави та бізнесу відіграє важливу роль у розвитку цього напрямку. З боку держави це можуть бути законодавчі ініціативи, податкові пільги, програми фінансування екологічно орієнтованих проєктів, підтримка інновацій у сфері переробки та повторного використання матеріалів. Корпоративний сектор, у свою чергу, відіграє значну роль у впровадженні принципів екодизайну через власні стратегії соціальної відповідальності, грантові програми, освітні ініціативи та інвестування в зеленоорієнтовані розробки.

Також варто звернути увагу на приклади успішної реалізації цієї практики у світі та Україні. Багато компаній та брендів успішно впроваджують перероблені матеріали у свої дизайни, демонструючи ефективність цього підходу.

Світові дизайнери та компанії дедалі активніше звертаються до вторинних матеріалів у своїх розробках. Наприклад, німецька меблева компанія «Pentatonic» створює меблі виключно з перероблених відходів, включаючи скло, пластик і навіть старі смартфони (Сміття на користь, 2019). Дизайнер Джаспе Моррісон (Jasper Morrison) співпрацює з брендами, які просувають екодизайн, а такі компанії, як «Emeco» (США), виготовляють культові стільці з перероблених алюмінієвих банок та пластику, демонструючи, що стійкий підхід може поєднуватися з високим дизайном та функціональністю (Emeco, 2025).

Італійський бренд «Kartell», який став піонером у використанні високоякісного пластику в дизайні меблів. Відомий своїми культовими моделями, такими як прозорий стілець «Ghost Chair» або модульні тумби «Compronibili». Kartell поєднує естетику з технологічною інновацією. Сьогодні компанія активно розвиває напрямок сталого дизайну, впроваджуючи біопластики з відновлюваних ресурсів та дотримуючись принципів екологічної відповідальності в рамках ініціативи «Kartell Loves the Planet».

Всесвітня відома компанія ІКЕА (Швеція), у свою чергу, є прикладом того, як масове виробництво може поєднуватися з екологічною свідомістю. Компанія поступово переходить на використання переробленого та поновлюваного пластику, впроваджуючи колекції, виготовлені з вторинної сировини, зокрема з пластику, зібраного в океанах. Серії меблів, таких як Adde чи Tobias, демонструють, як простота форми, ергономіка та доступність можуть йти в парі з відповідальним ставленням до довкілля.

В Україні також активно розвиваються ініціативи, спрямовані на впровадження принципів сталого розвитку та використання вторинних матеріалів у сфері дизайну інтер'єру.

Зокрема, громадська організація ReThink, яка спеціалізується на просуванні ідеї кругової економіки, об'єднує зусилля бізнесу, державних установ, експертного середовища, громадськості та міжнародних партнерів для відбудови України за принципами циркулярності. Однією з ключових ініціатив стала онлайн-платформа «Повторно», створена за підтримки посольства Нідерландів в Україні. Цей ресурс пропонує безкоштовні інструменти для комплексного вирішення проблеми утилізації будівельних відходів, зокрема через повторне використання матеріалів у нових дизайнерських і архітектурних проєктах. Ця ініціатива стала незамінним ресурсом для будівельників, архітекторів, дизайнерів та усіх, хто прагне до екологічного та відповідального підходу в будівельній галузі. Платформа пропонує зручний простір для зустрічі тих, хто має будівельні залишки, з тими, хто шукає можливості для їх повторного використання (Повторно, 2025). На платформі можна розмістити оголошення про продаж невикористаних матеріалів, знайти необхідну вторинну сировину, техніку та послуги, а також налагодити співпрацю з перевіреними постачальниками, що гарантує якість пропонованих матеріалів (В Україні, 2025).

У сфері переробки пластикових відходів одним з лідерів в Україні є компанія «Пласт лом», яка спеціалізується на прийманні та переробці широкого

спектру пластикових відходів. Компанія пропонує послуги з приймання полістиролу, труб ПНД, закупівлі пластикових пляшок та пластику з виробництва. Крім того, забезпечує можливість здати поліетиленову плівку або організувати вивезення ПВХ-відходів для подальшої утилізації, роблячи значний внесок у збереження довкілля та розвиток кругової економіки України (Пласт лом, 2024).

У 2020 році на українській дизайн-сцені з'явився бренд Anumo, заснований Олександром Попругою та Мариною Мороз, це творчий тандем, який майстерно створює унікальні вироби з переробленого пластику (Sustainability, 2024). Асортимент бренду вражає різноманітністю: від стильних чокерів та карабінів до предметів домашнього декору та меблів. Дизайнерки руйнують стереотипи, показуючи, що краса може народитися з будь-якого матеріалу, надихаючи на дбайливе ставлення до планети та переосмислення звичних речей.

З 2016 року в Одесі успішно функціонує ініціатива Precious Plastic Ukraine (Безцінний пластик України), яка дарує друге життя пластиковим відходам, перетворюючи їх на корисні та естетичні вироби. В основі проєкту лежить філософія повторного використання, тому команда не лише виготовляє продукцію з переробленої сировини, а й самостійно організовує збір та переробку від-

ходів. У майстерні Precious Plastic відходи сортують, подрібнюють та переплавляють, створюючи широкий асортимент виробів: від стильних стільниць та номерків для готелів до оригінальних прикрас, сувенірів та навіть головоломок.

Результати аналізу підкреслюють, що для успішного переходу до більш сталого споживання в дизайні інтер'єру необхідна комплексна стратегія, яка охоплює як зміни в проєктних рішеннях, так і підвищення обізнаності споживачів.

Висновки. Використання вторинних матеріалів у дизайні інтер'єру є перспективним напрямом, який поєднує екологічність, соціальну відповідальність та творчі підходи до оформлення просторів. Така практика стимулює розвиток креативності та інновацій, адже дизайнери шукають нові рішення для перетворення відходів на естетично привабливі й функціональні предмети інтер'єру. Це сприяє експериментам із формою, кольором та матеріалами, розширюючи можливості сучасного дизайну.

Незважаючи на існуючі проблеми, розвиток цієї галузі має великий потенціал для формування сталого майбутнього виробництва та споживання. Підтримка держави та бізнесу, розвиток інфраструктури та просування ідей серед споживачів та дизайнерів можуть стати ключовими стимулами для зростання цього напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мартиненко Анастасія. Основи кругового дизайну. Київ. Видавництво: Український культурний фонд. 2020. 28 с.
2. Прусак В.Ф., Кордіяка І.Я. Екологічний дизайн у вирішенні соціальної проблеми «відходів життєдіяльності людини». Вісник ХДАДМ. *Дизайн освіта в Україні: перспективи розвитку*. Харків. 2012. № 2. С. 46–47.
3. Thomas Rau, Sabine Oberhuber Material Matters. Developing Business for a Circular Economy. Taylor & Francis, 2022. 272 p.
4. The – Global – Commitment – 2021 – Progress – Report URL:<https://content.ellenmacarthurfoundation.org/m/4e0229983b5d1ecd/original/The-Global-Commitment-2021-Progress-Report.pdf>
5. Гахова Аліна, Єременко Ірина. Апсайклінг: концепції вторинного використання продуктів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич. 2021. Вип 42, Том 1. С. 66–73.
6. Сміття на користь або бренди, які знають, що робити з відходами. 2019. https://joy-pup.com/ua/creative-ua/smittia-na-koryst/#google_vignette
7. Emeco. 2025. URL:<https://www.emeco.net/about>
8. Повторно. URL:<https://www.povtorno.com/about-us>
9. В Україні запустили платформу для повторного використання будматеріалів. 2025. URL:<https://www.lvivpost.net/suspilstvo/v-ukrayini-zapustily-platformu-dlya-povtornogo-vykorystannya-budmaterialiv/>
10. Пласт лом. 2024. URL: <https://plast-lom.com.ua/kontakty/>
11. Sustainability Talk: бренд аксесуарів та меблів з переробленого пластику Anumo. 2024. URL: <https://marieclaire.ua/fashion/sustainability-talk-brend-aksesuariv-ta-mebliv-z-pereroblenogo-plastiku-anumo/>

REFERENCES

1. Martynenko Anastasiia (2020). *Osnovy kruhovoho dyzainu*. [Fundamentals of circular design]. Kyiv. Vydavnytstvo: Ukrainyskyi kulturnyi fond. – Kyiv. Publishing house: Ukrainian Cultural Fund. 28 p. [in Ukrainian].
2. Prusak V.F., Kordiiaka I.I. (2012). *Ekolohichnyi dyzain u vyrishenni sotsialnoi problemy «vidkhodiv zhyttiedialnosti liudyny»*. [Ecological design in solving the social problem of «human waste»]. Visnyk KhDADM. *Dyzain osvita v Ukraini: perspektyvy rozvytku*. Kharkiv. – Bulletin KSADA. Design education in Ukraine: development prospects. Kharkiv. №2. P. 46–47. [in Ukrainian].
3. The – Global – Commitment – 2021 – Progress – Report (2021) URL:<https://content.ellenmacarthurfoundation.org/m/4e0229983b5d1ecd/original/The-Global-Commitment-2021-Progress-Report.pdf>

4. Thomas Rau, Sabine Oberhuber (2022). *Material Matters. Developing Business for a Circular Economy*. Taylor & Francis, 272 p.
5. Alina Hakhova, Iryna Yeremenko (2021). Apsayklinh: kontseptsii vtorynnoho vykorystannia produktiv. [Upcycling: concepts of secondary use of products]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych.* – Current issues of the humanities. Drohobych. 42, Tom 1. P. 66–73. [in Ukrainian].
6. Smittia na koryst abo brendy, yaki znaiut, shcho robyty z vidkhodamy (2019). [Garbage for good or brands that know what to do with waste]. https://joy-pup.com/ua/creative-ua/smittia-na-koryst/#google_vignette [in Ukrainian].
7. Emeco (2025). URL:<https://www.emeco.net/about>
8. Povtorno (2025). [Repeatedly]. URL:<https://www.povtorno.com/about-us> [in Ukrainian].
9. V Ukraini zapustyly platformu dlia povtornoho vykorystannia budmaterialiv (2024). [A platform for the reuse of building materials has been launched in Ukraine]. URL:<https://www.lvivpost.net/suspilstvo/v-ukrayini-zapustyly-platformu-dlya-povtornogo-vykorystannya-budmaterialiv/> [in Ukrainian].
10. Plast lom (2024). [Plastic scrap]. URL: <https://plast-lom.com.ua/kontakty/> [in Ukrainian]
11. Sustainability Talk: brend aksesuariv ta mebliv z pereroblenoho plastyku Anumo (2025). [Sustainability Talk: Anumo, a brand of accessories and furniture made from recycled plastic]. URL:<https://marieclaire.ua/fashion/sustainability-talk-brend-aksesuariv-ta-mebliv-z-pereroblenogo-plastiku-anumo/> [in Ukrainian].

УДК 78.082.2:780.641.1/.5]:78.071.1(44)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-24>

Павло ШЕВЧУК,
orcid.org/0009-0006-6110-8930
аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) shevchukpavel995@gmail.com

ХАРАКТЕРНІ РИСИ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ А. ДЮТІЙЄ ТА П. САНКАНА НА ПРИКЛАДІ ЇХ ФЛЕЙТОВИХ СОНАТИН

Мета статті полягає у виявленні характерних рис ранньої творчості А. Дютіє та П. Санкана через порівняльний аналіз їх сонатин для флейти та фортепіано. **Методологія статті** ґрунтується на порівняльно-типологічному аналізі двох сонатин, використання методу жанрово-стильового аналізу, музично-історичного підходу. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що вперше сонатини для флейти і фортепіано А. Дютіє та П. Санкана аналізуються з точки зору їх спільних рис жанрово-стилістичної побудови. **Висновки.** Сонатини для флейти і фортепіано А. Дютіє та П. Санкана виступають яскравою ілюстрацією ранньої творчості композиторів. Обидва автори продовжують французьку стилістичну традицію кінця XIX початку XX століття, з притаманними їй романтичними та імпресіоністичними рисами. Вплив нових композиційних тенденцій 30-х років XX століття також є помітним у даних флейтових сонатинах, проте обидва композитори більше тяжіють до традиційних концепцій французької музики.

Флейтові сонатини А. Дютіє та П. Санкана розкривають особливості підходу обох композиторів до жанру сонатини. Автори використовують орнаментально-сонатну форми в перших частинах своїх флейтових сонатин, нівелюючи сильну контрастність між головними темами, і скорочуючи основні розділи. І А. Дютіє і П. Санкан вводять каденційні розділи між частинами, що також не є характерним для сонатної побудови. Всі частини обох сонатин виконуються без перерви, на *attacca* – це надає єдності і компактності. Кінцівки обох творів яскраво проявляють риси тарантели.

В той самий час образні сфери сонатин доволі сильно відрізняються. Легкому та невимушеному характеру сонатини П. Санкана протиставляються складніші образи в сонатині А. Дютіє. Гармонічне наповнення та композиційна техніка в творі А. Дютіє також є децю складнішими.

Флейтові сонатини А. Дютіє та П. Санкана стали творами становлення для обох композиторів, в яких автори були в процесі формування своїх творчих смаків. Ці твори показують спільність у творчих баченнях обох митців. Також ці твори є яскравими ілюстраціями ранньої творчості композиторів, а деякі риси виявлені у флейтових сонатинах ми можемо побачити і в більш пізній творчості авторів.

Ключові слова: сонатина, А. Дютіє, П. Санкан, жанр, стиль, характерні риси, рання творчість.

Pavlo SHEVCHUK,
orcid.org/0009-0006-6110-8930
Graduate student at the Department of Theory and History of Musical Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) shevchukpavel995@gmail.com

CHARACTERISTIC FEATURES OF THE EARLY WORKS OF A. DUTILLEUX AND P. SANCAN AS ILLUSTRATED BY THEIR FLUTE SONATINAS

The aim of this article is to identify the characteristic features of the early works of A. Dutilleux and P. Sancan through a comparative analysis of their sonatinas for flute and piano. The methodology of the article is based on a comparative-typological analysis of the two sonatinas, the use of genre and stylistic analysis, and a historical-musical approach.

The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time, the flute and piano sonatinas by A. Dutilleux and P. Sancan are analyzed in terms of their shared features in genre-stylistic structure.

Conclusions. The flute sonatinas by A. Dutilleux and P. Sancan serve as vivid illustrations of the composers' early creative periods. Both authors continue the French stylistic tradition of the late 19th and early 20th centuries, characterized by romantic and impressionist traits. The influence of new compositional trends of the 1930s is also evident in these flute sonatinas; however, both composers tend to gravitate toward traditional concepts of French music.

The flute sonatinas of A. Dutilleux and P. Sancan reveal the unique approaches of each composer to the sonatina genre. The authors employ an ornamented sonata form in the first movements of their sonatinas, downplaying the strong contrast between main themes and reducing the primary sections. Both Dutilleux and Sancan introduce cadenzas between the movements—an unusual feature in classical sonata structure. All movements in both sonatinas are performed without pause, *attacca*, which adds unity and compactness to the works. The final sections of both pieces vividly exhibit characteristics of a tarantella.

At the same time, the expressive worlds of the sonatinas differ quite significantly. The light and effortless character of Sančan's sonatina contrasts with the more complex imagery in Dutilleux's work. The harmonic language and compositional technique in Dutilleux's sonatina are also somewhat more intricate.

The flute sonatinas of A. Dutilleux and P. Sančan represent formative works for both composers, composed during the development of their individual artistic voices. These works reflect a shared vision between the two artists and serve as vivid illustrations of their early compositional styles. Some of the features identified in these flute sonatinas can also be found in the composers' later works.

Key words: sonatina, A. Dutilleux, P. Sančan, genre, style, characteristic features, early works.

Постановка проблеми. В творчому доробку Анрі Дютіє та П'єра Санкана їх флейтові сонатини посідають визначне місце. В репертуарі сучасного флейтиста ці сонатини є часто виконуваними творами. Також вони складають обов'язкову програму багатьох міжнародних конкурсів.

В той самий час, дані сонатини не так часто стають об'єктом теоретичного осмислення, а їх аналіз з точки зору жанрово-стильової та структурної спорідненості взагалі ґрунтовно не проводиться.

Незважаючи на те, що обидва твори написані в сорокові роки ХХ століття, їх стилістична модель схиляється до імпресіонізму та романтизму початку ХХ століття. Обидві сонатини в більшій мірі є прикладами традиційної французької музики, ніж зразком новаторських течій модернізму.

Дані твори містять глибоку художню цінність, а також являються чудовим засобом для технічного та виразового вдосконалення виконавців.

Актуальність статті полягає в тому, що наряду з існуючими окремо один від одного структурно-композиційними аналізами сонатин А. Дютіє та П. Санкана, ми проводимо порівняльно-типологічний аналіз двох творів, і аналізуємо спільні тенденції в даних сонатинах.

Аналіз досліджень. Ґрунтовною працею аналізу Сонатини для флейти та фортепіано А. Дютіє являється робота Анжела Рожновеану (Roynoveanu, 2022: 27-31). В цій статті автор проводить структурний аналіз Сонатини А. Дютіє, дає жанрово-стильову характеристику даному твору, розглядає Сонатину А. Дютіє в контексті еволюції жанру.

Важливою та корисною для аналізу Сонатини А. Дютіє стала праця Джереми Терлоу (Thurlow, 2006: 58-64).

Сонатина П. Санкана є менше дослідженою в роботах музикознавців за Сонатину А. Дютіє. В аналізі зарубіжних видань нашу увагу привернула стаття Кіма Барвела і Галини Люн (Burwell, Leung, 2022: 25-46).

В середовищі українського музикознавства дані твори майже не досліджувалися.

Мета статті – аналіз та співставлення характерних рис сонатин для флейти і фортепіано А. Дютіє та П. Санкана. Виявлення спільних та

відмінних тенденцій в даних творах. **Об'єктом** дослідження є флейтові сонати А. Дютіє та П. Санкана. **Предметом** дослідження є виступають дані твори в контексті їх жанрово-стилістичної спорідненості.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи біографії та ранню творчість французьких композиторів Анрі Дютіє та П'єра Санкана, ми звернули увагу на деякі спільні риси. Вони обидва народилися в 1916 році, в розпал Першої світової війни. Були свідками післявоєнних злиднів та розрухи у Франції. Їх дитинство та юність пройшла в оточенні людей, які були свідками тих страшних часів. Згодом, вже в 1940 році, молоді А. Дютіє та П. Санкан стали свідками страшних подій окупації Франції. Всі ці події не могли не відобразитися на їх подальшій творчості.

А. Дютіє і П. Санкан закінчили Паризьку консерваторію. Їх викладачем по гармонії був Ж. Галлон, а по композиції А. Бюссер. І А. Дютіє і П. Санкан виграли Римську премію – А. Дютіє в 1938 році, а П. Санкан в 1943. Але обидва композитори так і не змогли скористатися можливістю проведення декількох років в Римі, через політичну ситуацію в Європі.

Рання творчість обох композиторів в значній мірі базувалася на імпресіоністичній стилістиці К. Дебюссі, М. Равеля, національних традицій композиторів «Шістки». Звичайно, рання творчість А. Дютіє та П. Санкана не могла не відчути вплив композиторів «Молодої Франції» (О. Мессіан, А. Жоліве), проте композитори в значній мірі залишилися на позиціях індивідуального стилю, та на боці вірності французьким традиціям кінця ХІХ початку ХХ століття.

На початку творчого шляху обидва композитори звернулися до жанру сонатини, і обидва написали сонатини саме для флейти і фортепіано, – А. Дютіє в 1943 році, П. Санкан в 1946 році. Цікавим фактом є і те, що ці сонатини були написані для конкурсу випускників Паризької консерваторії. У Паризькій консерваторії існувало правило, що кожен інструменталіст повинен був написати та виконати свій власний твір на випускному екзамені. Проте в 1905 році директором консерваторії стає Г. Форє, і з цього часу твір для

випускників-інструменталістів почали замовляти у французьких провідних композиторів (Burwell, Leung, 2022: 25-46).

Сонатини А. Дютійє і П. Санкана для флейти безумовно є ранніми творами композиторів. Це твори в яких обидва автори ще в процесі пошуку особистої стилістики, власної музичної мови. Проте в творчій спадщині і А. Дютійє, і П. Санкана, ці твори стали одними з найбільш відомих та виконуваних. Багато поціновувачів класичної музики асоціюють імена цих композиторів саме з їх флейтовими сонатинами. Обидві сонатини складають обов'язкову програму багатьох міжнародних конкурсів.

Що цікаво, обидва композитори не особливо пишалися своїми сонатинами. У творчому доробку П. Санкана є опера, балети, симфонія для струнного оркестра, багато інших творів, проте найбільш виконуваним твором зараз є саме сонатина для флейти.

Про А. Дютійє взагалі можна сказати, що він не відчував особливої радості від сильної популярності своєї сонатини для флейти. Ось що він казав про Сонатину для флейти в інтерв'ю 1977 року: «Я написав декілька творів по замовленню тодішнього директора консерваторії Клода Дельвінкара. Це були п'єси для гобоя, фагота, флейти та тромбона. Це робилося для того, щоб молоді композитори могли досліджувати інструментальну техніку, а молоді виконавці вивчати нові твори. Сонатину для флейти та фортепіано багато разів записували за кордоном, хоча я ніколи не хотів щоб її записували у Франції, тому що вона ще несхожа на мою зрілу музику. Проте я не наклав ніякої заборони на її виконання». Ось таке критичне відношення мав Анрі Дютійє до власної сонатини, котра стала таким важливим та часто виконуваним твором в репертуарі сучасної флейти.

В історії музики не склалося єдиного поняття жанру сонатини (Roynoveanu, 2022: 27-31). В XIX столітті сонатинами називали технічно не складні, невеликі сонати, зазвичай з меншою кількістю частин ніж в класичних сонатах (сонатина соль мажор Л. Бетховена має дві частини), які часто використовуються в педагогічній практиці (сонатини М. Клементі, Л. Бетховена тощо).

Слід зазначити, що в композиційній культурі можна виділити два типологічні підходи до сонатини: сонатина, як форма, і сонатина, як жанр (Roynoveanu, 2022: 27-31). Сонатина як форма являє собою компактний варіант сонатної форми. Основні теми тут викладаються зазвичай у формі періоду, контраст між ними зовсім невеликий, сполучна і заключна партія може бути взагалі

відсутня. Також часто відсутня в сонатинах і розробка, або її роль зневільована. Наступні частини часто пишуться в формі менуету, теми з варіаціями, або класичного рондо.

Композитори XX століття починають користуватися жанром сонатини для створення повноцінних художніх творів. В період постромантизму та модернізму сонатина як жанр досягає свого найбільшого розквіту. У композиторів XX століття формується концепція, в якій сонатина стає «нео» варіантом романтичної сонати – переосмисленою сонатою. Особливо полюбили цей жанр композитори неокласици. Вони користувалися цим жанром за для лаконічного та більш концентрованого відтворення рис сонати періоду класицизму (М. Равель, Сонатина для фортепіано). Перші частини сонатин писалися зазвичай в лаконічній сонатній формі, з коротко викладеними темами. Розробка в сонатинах зазвичай була відсутня, або замінювалася невеликим сполучним епізодом між експозицією та репризою.

Стосовно сонатини для фортепіано М. Равеля маємо цікаве зауваження А. Корто: «Ця сонатина веде до традицій старих французьких клавесиністів. Вона називається сонатиною не через те, що вона легка для виконання, а тому що з конструктивної точки зору вона є «зжатою сонатою».

Починаючи аналіз сонатин для флейти А. Дютійє та П. Санкана, ми одразу помічаємо певні спільні риси конструкції цих творів. По перше, обидві сонатини мають трьох частинну будову. В сонатині А. Дютійє це *Allegretto*, *Andante*, *Anime*, а в сонатині П. Санкана це *Moderato*, *Andante espressivo*, *Anime*. З функціональної точки зору ці частини мають багато в чому спільне спрямування в обох сонатинах. Перші частини доволі оповідальні, спокійні, виступають в ролі зав'язки драматургічного конфлікту. Середні частини виступають в ролі кантилен філософського змісту. А треті частини – це своєрідні фінали, з яскравими технічними пасажами у флейти.

В обох сонатинах важливою частиною форми є флейтові каденції. Як багато в чому мають спільний характер та будову, проте в сонатині А. Дютійє їх дві, а в сонатині П. Санкана каденція одна. Призначення цих каденцій у обох авторів також доволі подібне – вони виступають своєрідним містком-зв'язкою, який веде до фіналу сонатин. Проте, якщо в сонатині А. Дютійє друга каденція розміщується між третьою частиною та кодою, то в сонатині П. Санкана каденція являється містком між другою та третьою частинами.

Слід зазначити, що обидві сонатини задумані конструктивно цілісними, між їх частинами не

мас розділення, вони йдуть безперервно. Це не типово для сонатного жанру. Тут ми маємо приклад сонатин XX століття, які відрізняються від сонатин XIX століття, що зазвичай задумувалися як легкі сонати, зі збереженням всіх атрибутів сонатного жанру. Сонатини А. Дютіє та П. Санкана є повноцінними художніми творами, з особливою завершеною будовою.

Аналізуючи перші частини сонатин А. Дютіє та П. Санкана, звертаємо увагу, як на подібні, так і на відмінні риси. *Allegretto* А. Дютіє написано в розмірі 7/8, а *Moderato* П. Санкана на 6/8. Обидва розміри надають головним темам танцювальності, проте, якщо у випадку з Сонатиною А. Дютіє характер є більш оповідальним та спокійним, то головна тема Сонатини П. Санкана більш стрімка, танцювальна.

Схожими є структури мотивів головних тем в перших частинах. В обох випадках це ритмічний малюнок восьма, дві шістнадцяті, восьма. Але якщо у А. Дютіє рух цих мотивів є висхідним, то у П. Санкана він – низхідний. З перших тактів обох Сонатин відчувається певна тональна нестійкість та ладова мінливість. Особливо сильно це помітно в Сонатині А. Дютіє. Тут ми помічаємо часте протиставлення ладів: гармонічного з натуральним, фрігійського з лідійським. Композитор використовує елементи поліфонії між партіями фортепіано і флейти. Гармонічна мова вже на початку є доволі складною та насиченою. Проте загалом перша частина Сонатини А. Дютіє є прикладом тональної музики. Головна тема, котра проводиться у флейти в першій цифрі, хоч і має багато відхилень та особливостей, тим не менш базується на тональності ре мінор. Звичайно, ми можемо побачити в цій музиці певні елементи та риси, які характерні зрілим творам композитора (Симфонія №1). Це виражається в більш складних гармонічних моделях. Але все ж таки ретельний аналіз першої частини приводить нас до висновку, що А. Дютіє, в першу чергу, спирається на традиції французьких композиторів початку XX століття (М. Равеля, К. Дебюссі, А. Русселя).

Те, що в першій частині своєї Сонатини, А. Дютіє розвиває стилістичні пошуки французьких композиторів епохи саме імпресіонізму, ми особливо чітко помічаємо в побічній партії. Ця тема з'являється в другій цифрі. Вона починається висхідним пасажем у флейти тридцять другими нотами. Стрімка, сповнена пасторальної грайливості, мелодія постійно змінює регістри, а це в свою чергу надає ефект мінливості, зміни фарб. Такий тип мелодики є характерною ознакою імпресіоністичної стилістики. Також, це дуже

контрастує з таємничим образом вступу та головної партії, котрі проводилися у флейти в більш низькому регістрі, в помірному темпі.

Як вже зазначалося вище, в обох Сонатинах метричною долею є восьма тривалість. Це наповнює обидва твори легкістю, певною танцювальністю. Особливо танцювальною є головна тема Сонатини П. Санкана. На наш погляд, в першу чергу ця танцювальність закладена в розмірі 6/8. Цей розмір спонукає виконавців до спрощення в рахунку з шести на дві долі, що в свою чергу збільшує рухливість, і надає відчуття танцю. Натякає на танцювальний характер і позначка автора вже на початку – *avec souplesse* – тобто з гнучкістю.

Тональний план головної теми першої частини Сонатини П. Санкана є теж доволі мінливим та складним, проте так само, як і в Сонатині А. Дютіє, тут все ж таки переважає тональна стійкість. В основі ми бачимо тональність сі мінор.

Загальний характер головної теми Сонатини П. Санкана є світлим, яскравим, сповненим романтичних та імпресіоністичних рис. Що цікаво, мінорна тональність ніяк не заважає цьому світлому характеру, а скоріше додає певних особливих фарб.

Важливим помічником рухливості та польотності головної теми у флейти є партія фортепіано. Вона написана секстолями, що утворює потрібний ефект гармонічної «подушки» для партії флейти.

Побічна партія з'являється в тридцять третьому такті. В жалібній мелодичній лінії флейти відчуються інтонації ламенту. Проте, кожні чотири такти наспівної мелодики змінюються тактом грайливого пасажу та треллю, що утворює певний діалог двох характерів – сумного та веселого. Зовсім скоро, вже в сорок шостому такті, цей діалог перетворюється на вишуканий гротескний вальс. Тут ми бачимо, як П. Санкан майстерно протиставить, і в той самий час об'єднує різні характеристики. За допомогою вальсового акомпанементу в партії фортепіано він об'єднує два образи, які проводяться в партії флейти. Перший образ він зображує пасажем на легато, який рухається вниз, а вже на другу долю звучить пасаж на стакато вгору. Це утворює елемент гумору та дотепності.

Порівнюючи експозиції перших частин Сонатин А. Дютіє та П. Санкана, слід зауважити про структурну спільність головних партій. Це вже помітно по ритмічним малюнкам, з яких складаються мотиви цих тем. Натомість, якщо порівнювати побічні партії, то бачимо різкий контраст в Сонатині А. Дютіє. Тут побічна виступає в ролі антагоніста до більш монументальної головної партії. Побічна партія сповнена пасторальних

рис, що наповнюють частину атмосферою імпресіонізму. В той самий час головна партія Сонатини П. Санкана вже пронизана танцювальними та імпресіоністичними фарбами. Побічна партія в свою чергу ненадовго приносить ліричний, «ламентозний» характер. Проте слід пам'ятати, що це сонатини сорокових років XX століття, і такий контраст головної та побічної партії вже не є типовим. Тому П. Санкан трансформує романтичний настрій побічної партії в грайливий гротескний вальс.

Розробка першої частини Сонатини А. Дютіє починається в третій цифрі. Це невеликий епізод в дванадцять тактів, який розвиває тематизм першої цифри. В кінці невеликої розробки міститься кульмінація першої частини – стрімкий пасаж у флейти на ноту ля третьої октави з треллю. Далі, в четвертій цифрі, йде реприза, яку в свою чергу композитор також закінчує стрімким пасажом на стакато, що виходить на довгу ноту ля третьої октави.

Тут слід привести цитату французького композитора та музичного критика Жана Роя: «Ця гостра робота рідкої вишуканості показує, що композитор повністю володіє своєю технікою». Не дивлячись на те, що як зазначалося вище, сам А. Дютіє не відчував особливої радості від великої популярності своєї флейтової Сонатини, ми бачимо що у колах французьких музикознавців цей твір характеризується, як приклад сформованої композиторської техніки. Дійсно, те що А. Дютіє вже досконало володіє своєю композиторською технікою ми можемо виявити в декількох аспектах. Це помітно через його глибоке розуміння флейтової технології (тип пасажів, використання штрихів, вибір регістрів, впровадження нових прийомів, таких як фрулато). Особливе використання гармонічних зворотів (співставлення мінора та мажора, однотерцових гармоній, використання ладів народної музики тощо). І нарешті, переосмислений підхід до сонатної форми, де розробка хоч і присутня, але її роль доволі нівельована. Це говорить нам про те, що в конструктивному плані А. Дютіє відходить від сонат К. Дебюссі та М. Равеля, і звертається до неокласичного прикладу сонатини.

Схожу ситуацію з розробкою помічаємо і в Сонатині П. Санкана. За великою експозицією в 65 тактів наступає розробка лише на шістнадцять тактів. Тут її роль взагалі зводиться фактично до невеликої зв'язки, яка нас веде до репризи частини.

Можемо підсумувати, що обидва композитори відходять від традиційного розуміння сонатної форми в своїх перших частинах сонатин. Обидві розробки в цих частинах є зовсім невеликими, а їх

значення другорядним. Це притаманно сонатинам неокласичної стилістики. Проте ми також повинні зазначити, що обидва автори багато в чому спираються на стилістику французьких композиторів першої половини XX століття, особливо помітним є вплив К. Дебюссі та М. Равеля, та й взагалі імпресіоністичної стилістики.

Після першої частини – *Allegretto* – в Сонатині А. Дютіє наступає невелика флейтова каденція. Це є відмінною рисою в порівнянні з Сонатиною П. Санкана, де відсутня каденція після першої частини. Цей епізод в Сонатині А. Дютіє починається трьома паралельними октавами у фортепіано і складними альтерованим акордом, який створює таємничу атмосферу. Далі у флейти починаються пасажи на гору по секвенції, з позначенням автора *ad.lib* та *funtuisie*, що передбачає вільне виконання з метро-ритмічної, та темпової точки зору. На горі флейта зупиняється на соль діезі третьої октави, ми спостерігаємо велику кількість пунктирних ритмів, які оспівують цей верхній соль діез. Далі мелодична лінія спускається вниз подвійними нотами на стакато. Після цього в партії фортепіано ми знову бачимо низхідні паралельні октави, які закінчуються таємничим альтерованим акордом. Флейтова ж партія після цього знову повністю повторює свій перший каденційний епізод, але вже на пів тона вище, від ноти сі бемоль.

В шостій цифрі починається друга частина Сонатини А. Дютіє – *Andante*. В порівнянні з першою частиною одразу помічаємо зміну розміру. Від танцювального розміру 7/8 в першій частині, А. Дютіє звертається до більш традиційних 4/4, 3/4 та 2/4. Ми бачимо постійні зміни цих розмірів, кожні декілька тактів. Остинатний ритм у фортепіано створює атмосферу смутку та тривоги, а протяжна лірична лінія флейти нагадує нам інтонацію плачу. Тривога постійно наростає з підвищенням регістру у флейти та з насиченням фактури в партії фортепіано. Сьома цифра позначена автором *Molto Cantabile*. Цей епізод звучить, як просвітлення. Флейта в верхньому регістрі дає умиротворення та спокій. Проте цей промінь світла не є довгим. Гармонія знову змінюється на тривожну та похмуру, починається прискорення темпу і нагнітання. Закінчується друга частина – *Andante* – шаленими тріолями на стакато в верхньому регістрі у флейти.

Аналізуючи другу частину Сонатини П. Санкана – *Andante espressivo* – звертаємо увагу на розмір. Він, так само як і в Сонатині А. Дютіє, змінюється з танцювального 6/8, на більш кантиленний 4/4. Партія фортепіано в другій частині не є так сильно навантаженою, як в Сона-

тині А. Дютійє. Її функція є більш супровідною. В той самий час лінія флейти напрочуд схожа за своїми характеристиками з партією флейти в другій частині Сонатини А. Дютійє. Така ж спокійна, лірична та сумна, вона викладається в аналогічному темпі. Проте слід також зазначити, що у П. Санкана друга частина позбавлена тої шаленої експресії та тривоги, котра є в другій частині Сонатини А. Дютійє. Мелодика П. Санкана тут є більше споглядальною, виражає внутрішні переживання героя, і не виходить занадто сильно назовні. Другу частину Сонатини П. Санкана можна характеризувати, як поєднання романтичних та імпресіоністичних рис (тембральні зміни фарб флейтової партії), що в своєму синтезі дає неповторний французький шарм. В той самий час, в другій частині Сонатини А. Дютійє можна побачити новаторські віяння композиторів «Молодої Франції», особливо А. Жоліве. Тут флейта виражає експресію на рівні певної агресивності, що було притаманно французьким композиторам тридцятих років.

Восьма цифра Сонатини А. Дютійє – *Anime* – виступає в ролі сполучного епізоду, котрий з'єднує другу частину з фіналом Сонатини. Його можна характеризувати, як невелику віртуозну каденцію фортепіано. Загальне крещендо досягається переходом фортепіанної партії від нижнього регістру на верхній. Також звертаємо увагу на підкреслення півтонових інтонацій, та сфорцандо на сильних долях. Тональна стійкість в даному епізоді фактично відсутня, а постійне підвищення регістру та експресії створює у слухача тривожне передчуття кульмінації. Проте, несподівано сполучна восьма цифра переходить в грайливий фінал.

Остання частина Сонатини А. Дютійє має позначення автора *gaiement* (від фр. «грайливий, веселий»). З'являється світла тональність фа мажор, розмір 2/4, характер стає жартівливими та танцювальними. Ця третя частина є найдовшою в Сонатині. Ми можемо розділити цей фінал на три секції, які утворюють складну трьох частинну форму – АВА1. В розділі А мелодична лінія флейти і фортепіано викладається з елементами канону. Легкі та польотні пасажі флейти шістнадцятими нотами на стакато звучать пасторально та невимушено. В десятій цифрі бачимо епізод шістнадцятими тріолями, котрий композитор пропонує виконати або стакато, або фрулато – на розсуд виконавця.

Розділ В починається в одинадцятій цифрі. Флейтові пасажі тріолями привносять танцювальний характер тарантели. Також можемо помітити східні інтонації в мелодичній лінії флейти. Зага-

лом частина добре висвітлює технічні можливості інструменту, і слугує гарним екзаменом технічних навичок виконавця. Проте також цей фінал не позбавлений світлої образності. В дванадцятій цифрі бачимо вишуканий ліричний епізод, де флейта виконує кантиленну мелодію в верхньому регістрі, а в цей момент в партії фортепіано звучить віртуозна тема флейти з розділу А. Закінчується третя частина Сонатини А. Дютійє в п'ятнадцятій цифрі. Тут ми бачимо вже другу флейтову каденцію. Вона наповнена великою кількістю віртуозних пасажів (довгі та короткі арпеджіо, секвенції, хроматичні гами, пасажі з подвійними стакато тощо).

Завершується Сонатина кодою. Вона будується на принципі пришвидшення – *accelerando*. Тут ми можемо почути інтонації розділу В третьої частини. Це тріольні пасажі з поступово наростаючим динамічним нюансом (від *pianissimo* до *fortissimo*). В останніх тактах коди повторюється інтонації розділу А з фіналу Сонатини. Закінчується твір оптимістичним та радісним фа мажором.

Порівнюючи особливості побудови сонатин А. Дютійє та П. Санкана, ми звертаємо увагу на присутність зв'язуючих розділів між другою та третьою частинами в обох творах. Але якщо у А. Дютійє це невелика, компактна каденція у фортепіано в восьмій цифрі, яка функціонально є лише зв'язуючим елементом, то у П. Санкана це повноцінна, велика флейтова каденція. Вона містить в собі різнохарактерний образ, який композитор майстерно передає через співставлення трелей на довгих нотах, різноманітних пасажів (тріолями, секстолями, секвенції, арпеджіо тощо). Для досягнення різнохарактерності образу П. Санкан використовує різні штрихи – легато, тенуто, стакато.

Флейтова каденція в Сонатині П. Санкана є більшою за розмірами ніж дві каденції в Сонатині А. Дютійє. Але також слід зазначити, що у функціональному плані вона виконує дві задачі. По перше, каденція чудово зображає віртуозні можливості інструменту. А по друге, як вже зазначалося вище, вона містить в собі перехід до фіналу Сонатини. Це епізод, який позначений автором, як *Prenez progressivement le T. l'Anime* – тобто пришвидшення до темпу розділу *Anime*. Цей невеликий сполучний епізод є схожим з кодою Сонатини А. Дютійє. Мелодична лінія у флейти, так само як і в Сонатині А. Дютійє, починається з нижнього регістру тріолями, сильно пришвидшуючись, вона підіймається вгору. Але якщо в Сонатині А. Дютійє ці тріолі з пришвидшенням є завершенням твору, то у П. Санкана цей епізод є лише підготовкою та зв'язкою, яка веде до віртуозного фіналу – *Anime*.

Так само як і в Сонатині А. Дютійє, в фіналі Сонатини П. Санкана ми помічаємо риси тарантели. Це стає помітним вже з перших тактів – в активних тріолях фортепіано. Згодом мелодична лінія флейти продовжує танцювальний характер тарантели. П. Санкан, як і А. Дютійє, використовує для флейти прийом фрулато в фіналі своєї Сонатини. На наш погляд, використання цього прийому обома композиторами у фіналах своїх флейтових сонатин, свідчить про новаторські тенденції флейтового виконавства, які розповсюджуються в першій половині ХХ століття в Західній Європі, та особливо у Франції. Також цей прийом дає новий свіжий тембр, допомагає обом композиторам досягнути необхідної експресії та виразності флейтового звучання.

Серед шалених тріолей у флейти та фортепіано в фіналі Сонатини П. Санкана ми помічаємо два маленьких епізоди ліричного, споглядального просвітлення. На фоні перманентних тріолей в партії фортепіано, у флейти звучить кантиленна мелодія в верхньому регістрі на легато. Це тема з другої частини Сонатини – *Andante espressivo*. Проте, якщо в другій частині ця тема мала експресивну кульмінаційну функцію, то тут вона викладена в тональності фа мінор, і на фоні стрімких пасажів у фортепіано сприймається, як світла згадка.

Висновки. Флейтові сонатини А. Дютійє та П. Санкана є прикладами творів, які яскраво характеризують ранню творчість цих композиторів. Написані в 40-роки ХХ століття, в часи, коли у французькій музиці активно розвивалися нові модерністські тенденції (А. Жоліве, О. Мессіан), сонатини А. Дютійє та П. Санкана розвивають французьку музичну традицію перших десятиліть ХХ століття. Найбільше прослідковується у флейтових сонатинах зв'язок з творчістю К. Дебюссі, М. Равеля, творчістю композиторів «Групи шести». Обидва композитори спираються на традиційну тональну основу у своїх сонатинах, що наповнює їх твори постромантичними, а в деяких моментах неокласичними рисами.

Звичайно обидві сонатини багато в чому різняться. В цих ранніх творах ми бачимо, як відрізняється музична мова обох композиторів, образні сфери, гармонічна структура. Загальний характер Сонатини П. Санкана більш невимушений та легкий. В другій повільній частині відсутній трагізм та експресія, яку бачимо в *Andante* Сонатини А. Дютійє. Загалом структура Сонатини П. Санкана простіша за структуру Сонатини А. Дютійє. В ній відсутня каденція між першою та другою частинами, відсутня кода як така, хоча останні такти *Alma* можна трактувати, як своєрідну коду.

Також ми констатуємо більш складну та різнохарактерну побудову третьої частини Сонатини А. Дютійє на відміну від більш компактної побудови у П. Санкана.

Ці відмінності свідчать про самобутність кожної сонатини. І А. Дютійє і П. Санкан проявляють особистий індивідуальний підхід в цих творах. Більше того, розвиток та прогресію цих індивідуальних рис, які проявляються у флейтових сонатинах, ми можемо побачити в їх пізнішій творчості.

Проте в нашій статті ми хотіли більше сконцентрувати увагу на спільних рисах флейтових сонатин А. Дютійє та П. Санкана. Для обох композиторів сонатина, як жанр, виступає менш строгою та гнучкою формою сонати. Це дозволяє їм в певній мірі відходити від канонів сонатного жанру, додаючи наприклад каденції між частинами. На перший погляд композитори будують свої твори в традиційному композиційному співвідношенні: перші частини мають риси Сонатного алегро, другі частини є повільними *Andante*, треті частини є яскравими динамічними фіналами. Проте сонатна форма тут трактована компактно, немає сильного контрасту між основними темами, розвиток є скороченим. Єдність циклу досягається тим, що всі частини виконуються без перерви – *attacca*. Обидва композитори використовують прийоми контрапункту – імітації, канон тощо. Багато спільного ми виявляємо в флейтових каденціях обох сонатин. Фінал Сонатини П. Санкана і кода в Сонатині А. Дютійє мають яскраві риси тарантели. Навіть, якщо порівнювати головні теми перших частин ми виявляємо спільні, або дуже схожі метро-ритмічні структури. Те саме ми бачимо у фіналах сонатин, де обидва композитори викладають теми тріолями.

Підсумовуючи ми робимо висновки, що не дивлячись на існуючі нові, модерністські тенденції у французькій музиці 40-х років ХХ століття, А. Дютійє та П. Санкан притримуються спадковості традицій К. Дебюссі, М. Равеля, інших французьких композиторів початку ХХ століття, для яких мелодичність виступала, як основний засіб художнього вираження. Згодом творчість обох композиторів зазнала певних видозмін, ускладнилася, проте саме ці дві ранні сонатини для флейти є одними з найбільш виконуваних та відомих творів А. Дютійє та П. Санкана в ХХІ столітті. Обидва твори є особистісними, індивідуальними вираженнями жанрово-стилістичних концепцій авторів, але в той самий час ми бачимо дуже багато спільних тенденцій в цих творах, які підкреслюють спільні мистецькі тяжіння в ранній творчості П. Санкана та А. Дютійє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. Editura Muzicală. București. 1978.
2. Nectoux J. Gabriel Faure: A Musical Life. Cambridge University Press. Cambridge. 1991. 268-9.
3. Rojnoveanu A. Sonatina Pentru Flaut i Pian De H. Dutilleaux: particularitățile genului i limbajului muzical. Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău. 2022. 27-31 p.
4. Thurlow J. Henry Dutilleux, la musique des songes. Millenaire III. Paris. 2006. 58-64.
5. Burwell K. Leung H. Pierre Sancan: Master of the Masterclass. Journal of Historical Research in Music Education. Sage Publications. 2022. 25-46.

REFERENCES

1. Bughici D. (1978) Dicționar de forme și genuri muzicale. [Dictionary of musical forms and genres] Editura Muzicală. Bucharest. 370 p. [in Romanian].
2. Nectoux J. (1991) Gabriel Faure: A Musical Life. Cambridge University Press. Cambridge: 268-9 p.
3. Roynoveanu A. (2022) Sonatina Pentru Flaut i Pian De H. Dutilleaux: particularitățile genului i limbajului muzical. [Sonatina for flute and piano by H. Dutilleux: the particularities of the genre and musical language] Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Kishinev: 27-31 p. [in Romanian].
4. Thurlow J. (2006) Henry Dutilleux, la musique des songes. [Henry Dutilleux, the music of dreams] Millenaire III. Paris: 58-64 p. [in French].
5. Burwell K. Leung H. (2022) Pierre Sancan: Master of the Masterclass. Sage Publications: Journal of Historical Research in Music Education. 25-46 p.

УДК 738.2(477)»19–20»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-25>**Ольга ШКОЛЬНА,**

orcid.org/0000-0002-7245-6010

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) dushaorchidei@ukr.net

Олександр ГОРБАЧ,

orcid.org/0009-0002-6818-0661

аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
Національної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) o.v.horbach@gmail.com

КЛЕЙМА ВАСИЛЬКІВСЬКОГО МАЙОЛІКОВОГО ЗАВОДУ 1930-X–2000-X РОКІВ

Стаття присвячена історії Васильківського майолікового заводу та товарним знакам, якими маркувалися твори в різний час діяльності підприємства. Окрему увагу приділено періоду ранніх клейм, доби Артїлі «Керамік» у Василькові (1930-х–1948 рр.). Окреслено специфіку торгових знаків виробництва часів Васильківського майолікового заводу у складі тресту Укрфарфорфаянс: 1949–1963 й 1963–1974 (почасти використовували цю марку до кінця 1970-х рр.). Охарактеризовано товарні знаки, що наносилися на продукцію у добу підпорядкування концерну Укрхудожпром (1970-ті – 2000-го рр.). Розкрито специфіку виготовлення фабрикату на окремих виробництвах та кооперативах, що утворилися на підвалинах Васильківського майолікового заводу після припинення діяльності у промислових масштабах. Виокремлено авторські знаки, пов'язані з особистостями конкретних майстрів осередку, починаючи з колишнього межигірця, Прокопа Бідасюка. Визначено специфіку нанесення паперових ярликів на фабрикат часів підпорядкування Укрхудожпрому. Унаочнено споріднення останніх з артикулами, котрі наклеювалися на продукцію іншого підприємства галузі – заводу «Художній керамік» в Опішному. Осмислено специфіку ритованих знаків, виконаних за допомогою кліше (вдавленому та опуклому відтиску печатки), друкованих фарбою штамів, декоративних емблем з паперових етикеток. Уточнено інформацію про сортність виробів на основі означених торгових знаків, виходячи з відповідного кольору відтисків, друкованих клейм та наклеєних ярликів. Представлено етапні вироби васильківських артїлі, майолікового заводу та окремих приватних підприємств початку ХХІ сторіччя, пов'язані з іменами конкретних художників, скульпторів, модельників виробництва. Згадано знакові твори корифеїв підприємства – Прокопа Бідасюка (світильник «Сова»), Михайла Бібіка («Куманець»), Михайла Денисенка (декоративні тарелі), Валерія та Надії Протор'євих (карафка «Півень»), Володимира Коваленка (столові, чайні, кавові сервізи), Неллі Ісупової (вазочки), Григорія Денисенка (тарелі), Марії Хомякової (миски).

Ключові слова: кераміка, майоліка, Васильківський майоліковий завод, декоративно-прикладне мистецтво, стиль, композиція, клейма, Україна, ХХ – початок ХХІ століття.

Olga SHKOLNA,

orcid.org/0000-0002-7245-6010

Doctor of Art History, Professor,
Professor at the Fine Arts Department
Borys Grynchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) dushaorchidei@ukr.net

Oleksandr HORBACH,

orcid.org/0009-0002-6818-0661

Postgraduate student at the Department of Art History and Art Education
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) o.v.horbach@gmail.com

VASYLKIV MAJOLICA FACTORY BRAND 1930S–2000S

The article is devoted to the history of the Vasylikiv Majolica Plant and the trademarks with which the works were marked at different times of the enterprise's activity. Special attention is paid to the period of early stamps, the era of

the Artila «Keramik» in Vasylkiv (1930s–1948). The specifics of the trademarks of the production during the times of the Vasylkiv Majolica Plant as part of the Ukrfarforfayans trust are outlined: 1949–1963 and 1963–1974 (this brand was partly used until the end of the 1970s). The trademarks that were applied to the products during the period of subordination to the Ukrkhudozhprom concern (1970s–2000s) are characterized. The specifics of the manufacture of manufactured goods at individual factories and cooperatives that were formed on the foundations of the Vasylkiv Majolica Plant after the cessation of industrial-scale activities are revealed. Author's marks associated with the personalities of specific masters of the cell, starting with the former Mezhyhirya resident, Prokop Bidasyuk, were identified. The specifics of applying paper labels to manufactured goods during the time of subordination to Ukrkhudozhprom were identified. The relationship of the latter with the articles that were glued to the products of another enterprise of the industry – the «Art Ceramics» plant in Opishne was illustrated. The specifics of engraved marks made using a cliché (depressed and convex seal impression), ink-printed stamps, decorative emblems from paper labels were analyzed. Information about the grade of products based on the indicated trademarks was clarified, based on the corresponding color of the impressions, printed stamps and glued labels. The stage products of the Vasylkiv artel, the majolica factory and individual private enterprises of the early 21st century are presented, associated with the names of specific artists, sculptors, and model makers of the production. The iconic works of the enterprise's luminaries are mentioned - Prokop Bidasyuk (the «Owl» lamp), Mykhailo Bibik («Kumanets»), Mykhailo Denysenko (decorative plates), Valeriy and Nadiya Protor'yev (the «Rooster» decanter), Volodymyr Kovalenko (table, tea, and coffee sets), Nellie Isupova (vases), Hryhoriy Denysenko (plates), and Maria Khomyakova (bowls).

Key words: ceramics, majolica, Vasylkiv majolica factory, decorative and applied arts, style, composition, brand, Ukraine, 20th – early 21st century.

Постановка проблеми. Донедавна майоліка вітчизняних артіль та промислових підприємств, зокрема Василькова, не була предметом пильної уваги. Адже нею користувалися у побуті, однак не вважали високохудожньою, порівняно із фарфорово-фаянсом (Школьна, 2013: 37). З одного боку, вона була близькою до продукції традиційних гончарних осередків, з іншого – у зв'язку з адаптованістю до масового виробництва ставала частиною промислових здобутків країни, що виводило її в особну групу продукції, котра випускалася масовим накладом. При цьому сьогодні задля вивчення цієї частини нашої спадщини необхідно ретельно дослідити торгові марки підприємств, починаючи з авторських знаків, клейм та ярликів.

Аналіз досліджень і публікацій. В пояснювальній записці тов. Безвершуку 1966 р. (Начальнику, 1966: 1–7) було уточнено інформацію про історію підприємства та його майстрів, якої бракувало у книзі Л. Данченко (Данченко, 1974: 144–145) згідно обстеженого нею рукопису на 38 сторінках 1960 р. Олександра Романовича Тищенка, що зберігався у третій чверті XX сторіччя в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І. Ю. Рєпіна у Ленінграді. Натомість загальну інформацію про продукцію заводу можна було почерпнути з Каталогів Асортиментного бюро ВІАЛегпрому 1960-х–1970-х рр. (архів О. В. Школьної) (Каталоги, 1960-ті – 1970-ті рр.).

Щодо окремих віх діяльності підприємства довідкові дані містила стаття І. М. Кулинич «Васильківський майоліковий завод» в томі 1: А–Е «Енциклопедії народного господарства Української РСР» (Київ, 1969), на С. 189 (Кулинич, 1969: 189) та пізніше видання однойменної статті

УРЕ в т. 1: А–В «Мистецтво України: Енциклопедія в 5 томах», підготовлене під редакцією А. В. Кудрицького в Києві 1995 р., С. 290 (Васильківський, 1995: С. 290). У подальшому з огляду на вказані архівні матеріали та публікації було оприлюднено також статтю О. О. Клименко в т. 4: В–Вог Енциклопедії сучасної України (Київ, 2005) (Клименко, 2005: без суцільної пагінації, на 700 с.).

Однак, всі вказані довідкові видання і буклет-флаєр підприємства 1987 р. (Буклет, 1987) не містили ніяких даних про маркування виробів означеного осередку. Єдиним вагомим джерелом з вивчення торгових знаків Василькова є сторінка форуму колекціонерів і поціновувачів кераміки вказаного центру «Клейма Васильківського майолікового заводу», упорядкована київським музейником і педагогом В'ячеславом Гладушкіним за допомогою колишніх працівників підприємства, музейниці з Василькова Людмили Шкулькової та низки шанувальників продукції згаданого виробництва упродовж 2019–2025 рр. (Клейма, 2025)

Мета статті – проаналізувати авторські та торгові знаки Васильківського майолікового заводу у контексті його потенційної номінації для національного переліку нематеріальної культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. За даними Лесі Данченко 1928 р. гончарі Василькова й навколишніх сіл (зі Здорівки тощо) об'єдналися в артіль «Керамік». З-поміж 16 осіб, вказаних в інших першоджерелах, авторка фіксує 12. А саме: керамістів Григорія, Йосипа, Мирона й Федора Савчуків, Карпа, Івана та Опанаса Вернигор, Павла Середу, Івана Панащатенка, малювальниць Софію Савчук, Олександрю Лущик, Мотрону Кернер (Данченко,

1974: 144–145) (з роду останньої були і перші бразники – фахівці, що підтримували температуру вогню за згадками сина художника наступного покоління підприємства Володимира Миколайовича Коваленка, Володимира Володимировича Коваленка).

За пояснювальною запискою з історії заводу тов. Безвершуку 1960-х рр. відомі імена Олександра Усика, як організатора означеної артілі (помер у Голодомор 1933 р.), І. Панащенко, що працював від заснування виробництва 1928 р., у подальшому майстром з ремонтних робіт, та Никифора Парубця, що був обраний головою артілі на 1929 р. (можливо у зв'язку з перепрофілюванням останньої на той час із більшою орієнтацією на сільгоспроботи). Також зі слів останнього головного художника заводу С. М. Денисенка відомо про потомствених гончарів Заїк, котрі імовірно за все мали відношення до підприємства від самого його початку діяльності (*Начальнику, 1966: 6*).

Вже за рік артілі реорганізували в промколгосп, де домінували питання сільськогосподарського аграрного сектору, а від 1932 р. знов повернули статус артілі (згідно рукопису на 38 сторінках 1960 р. Олександра Романовича Тищенка, що зберігався у третій чверті XX сторіччя в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І. Ю. Рєпіна у Ленінграді, опрацьованого мистецтвознавцем і майстринею художньої кераміки Олександром Степанівною Данченко) (*Данченко, 1974: 145*). Вказані дані пояснюють відсутність високохудожніх виробів у доробку виробництва упродовж кінця 1920-х років, а з ними і відповідних клейм. Натомість відомо про рік роботи на підприємстві, починаючи від 1931 р. Павла Михайловича Іванченка, що працював тут художником і намагався скерувати лінію розвитку готового фабрику в бік власне майоліки, а також «технорука» Пантелеймона Никифоровича Мусієнка.

Надалі першого змінив на посаді художника Конон Никитович Кривич, а другого – вихованець Коломийської гончарної школи Антон Йосипович Боровичко (*Начальнику, 1966: 1*), котрий на початку століття викладав у Миргороді й навіть розробив тут рецептуру авторської маси (аналог так званого «зегерівського фарфору»), а у 1927 р. викладав у Межигірському художньо-керамічному технікумі.

Перелічена трійця межигірців-бойчуків (П. Іванченко, П. Мусієнко, К. Кривич) саме в цей час була дотична до розробки проєкту Київського фарфорового заводу, який надалі був реалізований при Київській лабораторії фарб і декалько Укрфарфорфаянстресту й згодом набув назви Київського

експериментального кераміко-художнього заводу (*Школьна, 2011: 1–50*). Імовірно, ваза, декорована мотивами грона винограду і рослинного мотиву кульбаби, з клеймом артілі, могла бути виконана П. Іванченком чи К. Кривичем 1931 р., або за їх участі (*рис. 1*).

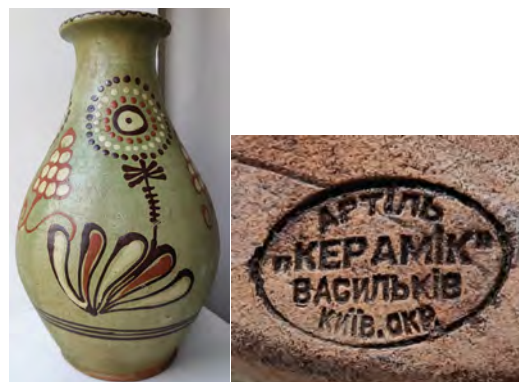


Рис. 1. Вазочка початку 1930-х рр. доби Артілі «Керамік» у Василькові Київського округу, виконана до 1934 р. (приватна збірка в Київській обл.)

За даними О. Р. Тищенка та О. С. Данченко на початковому етапі діяльності майстри артілі виготовляли традиційний для регіону буденний гончарний посуд, хоча з дещо більшим акцентом на високохудожні твори, приміром, вази для квітів. Маючи системну державну допомогу, «артільники» розширили асортимент товарів і почали опановувати вироблення посуду з кам'яної маси. Вже 1934 р. вказане невеличке підприємство було реорганізовано й отримало назву Васильківського майолікового заводу (*Данченко, 1974: 145*). Асортимент цього часу відомий мало, за виключенням клейменої полив'яної вазочки (приватна колекція в Київській обл.).

1937 р. виробництво було дещо перепрофілюване на випуск, насамперед, не художніх, а господарських (посуд) і санітарних виробів. У роки Другої світової війни та перші роки після її завершення майстри тут ще виробляли низку форм мальованого ужиткового посуду, доки не було заборонено використання шкідливої свинцевої поливи (*Данченко, 1974: 145*).

Вочевидь, коли Київський військовий округ відновили 1941 р., повноцінний випуск фабрику вдруге був налагоджений після переміщення фронту і вигнання окупантів з Київщини після 6 листопада 1943 р. Враховуючи, що звільнення від фашистів відбулося практично перед зимою, імовірно за все відновлення процесів виробництва розпочалося від 1944 р., а повноцінна робота – після визволення всіх українських земель 1945 р.,

коли повернулися з війни чоловіки, що воювали на фронті (Данченко, 1974: 145).

За даними О. С. Данченко відомо, що під час Другої світової війни та у перші повоєнні роки виробництво діяло й спеціалізувалося на мальованому посуді, що оздоблювався ангобами по обмазці, як у зеленкувато-сизій вазочці, представлений вище. Ця лінія формотворення і декорування спиралася на давні ремісничі традиції Київщини, що мали тяглість з часів Київської Русі, зокрема, у осередках гончарства Богуславщини (ушавлена дибинецька кераміка, де до XVIII століття включно діяв гончарний цех, що спирався на середньовічні традиції місцевих майстрів, а на початку XX століття відомим інструктором гончарного виробництва Осипом Білоскурським була заснована керамічна школа) (Школьна, 2022: 114–118).

Відомо, що саме у 1940-х роках на виробництві Василькова з'являється постать Прокопа Яковича Бідасюка, представника Межигірського художньо-керамічного технікуму (учня Василя Теофановича Седяра). Майстер з 1927 р. брав участь у виставках, мав досвід праці на кузнецовському виробництві фаянсу в Будах на Харківщині (1930–1934 рр.) разом з Пантелеймоном Никифоровичем Мусієнком. Майолікові авторські твори П. Я. Бідасюка, що фіксуються за збірками Національного музею декоративного мистецтва України, саме позначені 1940-ми та 1950-ми роками. Хоча цей митець більшу частину своєї діяльності на підприємстві присвятив гіпсомодельній справі.

Характерний приклад – баклага 1940-х в стилі рельєфних куманців подільського майстра Івана Гончара 1930-х рр. і 1947 і 1951 рр. його колеги, Дмитра Федоровича Головка, у подальшому народного художника України. Останній 1928 р. теж здобув освіту в межигірському Технологічному інституті кераміки й скла (в подальшому став вчителем Надії та Валерія Протор'євих, Володимира Коваленка, адже викладав упродовж 1946–1966 рр. у Київському училищі прикладного мистецтва, на підвалинах якого було започатковано Київську державну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука).

Крім датованого посуду 1940-х рр. П. Бідасюка (рис. 2) з колекції НМДМУ, наявна й його орнітоморфна скульптура означеного відрізка часу, з-поміж якої світильник «Сова» 1951 р. містить підполивне авторське клеймо з написом «Васильківський майоліковий завод» і хронограмою (з каталогу «АртКум», започаткованого колекціонером, педагогом і музейником В. Гладушкіним).

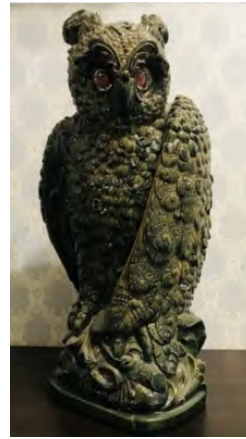


Рис. 2. Бідасюк П. Полив'яна світильник «Сова» з авторським підписом. Васильківський майоліковий завод, липень 1951 р.

У подальшому подібні за формотворчими засадами речі з анімалістичними мотивами в середині ритуальної дірки для поцілунків молодят під час весілля, у продукції заводу зустрічалися Михайла Никифоровича Бібіка («Куманець») та фахівців зооморфної пластики Валерія Семеновича й Надії Юхимівни Протор'євих (авторів славнозвісної карафки «Півень» 1960-х рр., що вистояла на шафці у Бородянці, низки посудних й декоративних форм, скульптури, виконаної в традиціях дибинецької кераміки) (рис. 3).

М. Н. Бібік після Другої Світової війни вдосконалив технічну частину виробництва. Він увів на заводі шлікерне литво у гіпсові форми, що дозволило збільшити випуск готової продукції у другій половині 1960-х рр. 1 мільйона штук на місяць. В цей час підприємство затверджувало взірці своїх творів до випуску на Художній раді в Києві



Рис. 3. Паперовий ярлик-артикул із вказівкою авторства подружжя Протор'євих на ВМЗ та їхні авторські клейма, продряпані в масі на основі посуду та скульптури (останні з хронограмами – 1974 і 1975 рр.). Фото з каталогів Володимира Коваленка (Львів), В'ячеслава Гладушкіна (Київ), Людмили Шкулькової (Васильків)

згідно вимог ВІАЛегпрому. Як правило, затверджувалися всі 100% взірців продукції Василькову.

Полив'яні вироби обпалювалися з кінця ХХ сторіччя у 90-метровій прокатній пічці (діяла безперервно до 2004 року) безперебійної дії за температури близько 1000 градусів Цельсія, коли на підприємстві працювало до 450 осіб персоналу. Асортимент продукції з 1958 р. на заводі розширював Володимир Миколайович Коваленко (рис. 4), автор сервізних форм (макітр, кавників, чайників тощо), з 1960-х – авангардна художниця, випускниця Одеської художньої школи (вчилася в учнів Михайла Івановича Жука) Неллі Миколаївна Ісупова (авторка розпису модерних вазочок, мисок, тарілок, наборів для салату, кубків), котра віддавала належне естетиці доби бароко та мотивам козаків і працювала на підприємстві до середини 1970-х рр.



Рис. 4. Авторський знак Володимира Коваленка з ВМЗ, продряпаний в тісті основі посуду, із хронограмою 1976 р. Фото з каталогу Володимира Коваленка (Львів)

З часом майстерність скульптора, першого головного художника заводу Михайла Денисенка (автора унікальних декоративних тарелів), та його троюрідного брата Григорія Павловича Денисенка (родом з Олешні) перейняв син першого, кераміст у шостому поколінні Сергій Михайлович Денисенко (у подальшому останній головний художник підприємства), який досконало володів технологією виробництва майоліки. Під його багаторічним керівництвом діяло наступне покоління майстрів, з-поміж яких слід вказати Марію Дмитрівну Хом'якову (авторки васильківських мисок із фляндрівкою під поливою в останні роки).

Від післявоєнних торгових знаків доби підпорядкування тресту Укрфарфорфаянс відомі друковані фарбою клейма. Тоді продукція була ще посередньої якості, хоча й виконувалася зі шлікеру у двох дров'яних печах другої хвилі модернізації, виготовлених понад землею з вогнетривкої цегли. Так, протягом 1949–1963 рр. на вироби ставили підполивний знак у вигляді вдавненого напису «Васильківський майоліковий завод», або наносили друковані марки в формі зірки з аббревіатурою УФФ й написом «Васильків» (1 сорт зеленого кольору) та кола із вазою також з написом «Васильків» (1 сорт червоного кольору). Упродовж 1963–1974 / кінця 1970-х рр. на продукцію клеїлася паперова етикетка з зображенням коника (1 сорт червоного, зеленого, синього кольору, другий – зеленого, синього, третій – синього).

Товарні знаки доби підпорядкування концерну Укрхудожпром (1974–2000-го рр.) – це або повернення до стилізованого коника, у свій час розробленого за взірцем твору В. Протор'єва, або ярлики з паперу заводу зі стилізованим півником, що клеїлися від кінця 1970-х до кінця 1990-х рр. на вироби Васильківського майолікового заводу (1 сорт – червоного кольору, 2 – синього, 3 – зеленого або чорного). Ідентичний знак наприкінці ХХ століття наносили й на продукцію Опішні, Косова, Берегова, Петриківки, Дігтярів, Києва, Вінниці, Ужгорода, Харкова, Прилук, Черкас, Львова та Решетилівки.

Висновки. Отже, маркування кераміки Василькова відбувалося ще від часів Артїлі «Керамік», що діяла від 1928 (з перервою в районі 1929 р.), далі з 1930 по 1934 р. Тоді виготовляли гончарні вироби дідівським методом у примітивних дров'яних печах, зведених у товщі землі за традицією, що на Київщині мала тяглість ще від києворуських часів в стилі Дибинців та Вишгороду. Єдина відома ваза цього часу виготовлена на гончарному крузі, декорована розписом по ангобовій обмазці виноградним гроном, квіткою штибу умовної кульбаби та фляндрівкою й крапками з поливи. Марка

мала вигляд вдавненого в масу кліше з написом: «Артіль «Керамік», Васильків, Київ. ок. (округу?) без хронограми.

З післявоєнних торгових знаків виробництва часів Васильківського майолікового заводу в складі тресту Укрфарфорфаянс відомі відповідні друковані фарбою клейма. В цей період на виробництві діяли як мінімум дві дров'яні печі другої хвилі модернізації, що були виготовлені вже понад землею з вогнетривкої цегли (від 1920-х рр. наїздами з технології місцеву громаду консультували П. Іванченко, П. Мусієнко, К. Кривич, Д. Боровичко).

Упродовж 1949–1963 рр. на підприємстві ставили марку у вигляді вдавненого напису «Васильківський майоліковий завод» в тісті, й друковані марки у вигляді зірки з аббревіатурою УФФ й написом «Васильків» (1 сорт зеленого кольору) та кола із вазою також з написом «Васильків» (1 сорт червоного кольору). На протязі 1963–1974 / кінець 1970-х рр. у межах цього тресту на виробі клеївся паперовий ярлик-етикетка з зображенням коника

(1 сорт червоного, зеленого, синього кольору, другий – зеленого, синього, третій – синього).

Натомість товарні знаки, що наносилися на продукцію у добу підпорядкування концерну Укрхудожпром (1974–2000-го рр.) інколи включали повернення до стилізованого коника, у свій час розробленого за взірцем твору В. Протор'єва. В цей час підприємство мало великі прокатні печі безперебійної дії 90 м завдовжки, що працювали на газу. Хоча, в основному, від кінця 1970-х до кінця 1990-х рр. на виробі Васильківського майолікового заводу клеївся паперовий ярлик зі стилізованим півником (1 сорт – червоного кольору, 2 – синього, 3 – зеленого або чорного). Ідентичний знак у цей час, коли концерну підпорядковувалося кілька майолікових та інших підприємств, що спеціалізувалися й на текстилі, деревообробці тощо, кріпили і на продукцію Опішні, Косова, Берегова, й навіть Петриківки, Дігтярів, Києва, Вінниці, Ужгорода, Харкова, Прилук, Черкас, Львова та Решетилівки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буклет Васильківського майолікового заводу. 1987 р.
2. Васильківський майоліковий завод. *Мистецтво України: Енциклопедія в 5 томах* / відп. ред. А. В. Кудрицький. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1: А–В. С. 290.
3. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Подніпров'я. Київ: Мистецтво, 1974. С. 144–145.
4. Каталог Асортиментного бюро ВІАЛегпрому 1960-х – 1970-х рр. (архів О. В. Школьної).
5. Клейма Васильківського майолікового заводу. URL: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=11> (дата звернення: 01.04.2025 р.).
6. Клименко О. О. Васильківський майоліковий завод. *Енциклопедія сучасної України* / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. Т. 4: В–Вог, 700 с.
7. Кулинич І. М. Васильківський майоліковий завод. *Енциклопедія народного господарства Української РСР*. Том 1 А–Е / Головна редакція Української радянської енциклопедії. Київ, 1969. С. 189.
8. Начальнику головного управління фарфоро-фаянсової промисловості Тов. А. А. Безвершуку. [Пояснювальна записка, Васильків (?), 1966]. На 7 с.
9. Школьна О. В. Васильківська майоліка як потенційна номінація для національного переліку нематеріальної культурної спадщини: *V Міжнародна науково-практична конференція-фестиваль «Нематеріальна культурна спадщина як сучасний ресурс: досвід, практики, інновації»*. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 19–20 травня 2022 р. Київ: КНУКіМ, С. 114–118.
10. Школьна О. В. Київський фарфор ХХ століття. Київ: День Печати, 2011. 400 с.: іл.
11. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ ст.: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Київ: День печати, 2013. С. 37.

REFERENCES

1. Buklet Vasytkivskoho maiolikovoho zavodu [Booklet of the Vasytkiv Majolica Factory] (1987). [in Ukrainian].
2. Vasytkivskiy maiolikovy zavod [Vasytkiv Majolica Factory] (1995). *Mystetstvo Ukrainy: Entsyklopediia v 5 tomakh* / vidp. red. A. V. Kudrytskyi [Art of Ukraine: Encyclopedia in 5 volumes / ed. A. V. Kudrytsky]. Kyiv: T. 1: A–V. P. 290 [in Ukrainian].
3. Danchenko L. (1974). Narodna keramika Serednoho Podniprovia [Folk ceramics of the Middle Dnieper region]. Kyiv: Mystetstvo. P. 144–145 [in Ukrainian].
4. Katalogy Asortymentnoho biuro VIALehpromu (1960-kh – 1970-kh rr.). (Arkhiv O. V. Shkolnoi) [Catalogs of the Assortment Bureau of VIA Legprom, 1960s – 1970s (archive of O. W. Shkolna)] [in Ukrainian].
5. Kleima Vasytkivskoho maiolikovoho zavodu [Marks of the Vasytkiv Majolica Factory] (2025). URL: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=11> (date of application: 01.04.2025 r.) [in Ukrainian].
6. Klymenko O. O. (2005). Vasytkivskiy maiolikovy zavod [Vasytkiv Majolica Factory]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* / red. kol.: I. M. Dziuba [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh [Encyclopedia of Modern Ukraine / ed. col.: I. M. Dziuba [et al.]; NAS of Ukraine, National Scientific School]. Kyiv, 2005. T. 4: V–Voh, 700 p. [in Ukrainian].

7. Kulynych I. M. (1969). Vasytkivskyi maiolikovyi zavod [Vasytkiv Majolica Factory]. *Entsyklopediia narodnoho hospodarstva Ukrainskoi RSR*. Tom 1 A–E / Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii [*Encyclopedia of the National Economy of the Ukrainian SSR*. Volume 1 A–E / Main Editorial Board of the Ukrainian Soviet Encyclopedia]. Kyiv. P. 189 [in Ukrainian].
8. Nachalnyku holovnoho upravlinnia farforo-faiansovoi promyslovosti Tov. A. A. Bezvershuku (1966?). [Poiasniuvalna zapyska, Vasytkiv (?), 1966]. Na 7 p. [To the Head of the Main Department of the Porcelain and Faience Industry, Comrade A. A. Bezvershuk. [Explanatory note, Vasytkiv (?), 1966]. On 7 p.] [in Ukrainian].
9. Shkolna O. W. (2022). Vasytkivska maiolika yak potentsiina nominatsiia dlia natsionalnoho pereliku nematerialnoi kulturnoi spadshchyny: *V Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia-festyval «Nematerialna kulturna spadshchyna yak suchasnyi resurs: dosvid, praktyky, innovatsii»*. Kyiv, 19–20 travnia 2022 r. [Vasytkiv majolica as a potential nomination for the national list of intangible cultural heritage: *V International Scientific and Practical Conference-Festival «Intangible Cultural Heritage as a Modern Resource: Experience, Practices, Innovations»*]. Kyiv: KNUKiM, P. 114–118 [in Ukrainian].
10. Shkolna O. W. (2011). Kyivskyi farfor XX stolittia [Kyiv porcelain of the 20th century]. Kyiv: Den Pechaty. 400 p.: il. [in Ukrainian].
11. Shkolna O. W. (2013). Farfor-faians Ukrainy XX st.: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy. Knyha 2 [Porcelain and faience of Ukraine in the 20th century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. Book 2. Part 1]. Chastyna 1. Kyiv: Den pechaty. P. 37 [in Ukrainian].

Сін ЮАНЬ,

orcid.org/0009-0005-3442-5976

аспірант кафедри мистецтва та дизайну моди
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна),

Шаньсїйський університет науки і технологій
(Сіань, провінція Шаньсі, Китай) 2567056089@qq.com

Наталія ЧУПРИНА,

orcid.org/0000-0001-7017-6456

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) chouprina@ukr.net

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА ЦІННІСТЬ ЕКОЛОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНІЙ ТЕКСТИЛЬНІЙ ПРОМИСЛОВOSTІ

Метою статті є узагальнення історичного розвитку екологічного дизайну в текстильній промисловості та виявлення його актуальної ролі в сучасному дизайні з простеженням трансформації від локальних екологічних ініціатив до цілісного інструменту сталого економічного розвитку.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні загальнонаукових методів аналізу, синтезу, систематизації й узагальнення літературних та інтернет-джерел. Крім того, використано спеціальні методи: літературний та системно-структурний аналіз, а також візуальний аналіз для виявлення сучасних тенденцій екодизайну в індустрії моди.

У результатах дослідження проаналізовано основні етапи розвитку екодизайну: від зародження в 1920-х роках як інструменту подолання економічних криз через естетизацію побутових об'єктів до формування в 1970-х роках екоорієнтованих брендів як відповіді на промислове забруднення. Виокремлено три фази інституціоналізації екодизайну: продуктоорієнтована (1980–2000 рр.) – мінімізація використання токсичних матеріалів, упровадження біорозкладних волокон; системна (2000–2020 рр.) – інтеграція життєвого циклу продукції, стандартизація (Директива ЄС про екодизайн 2005/32/ЄС); циркулярна (після 2020 р.) – акцент на замкнені цикли виробництва, моделі PSS (продукт-сервісні системи), блокчейн-трекінг сировинних ланцюгів.

Сучасну цінність екодизайну розкрито через призму трьох концепцій: екологічної – зниження вуглецевого сліду на 30–50 % завдяки біополімерним волокнам (бавовна, джут, бамбук) та безводному фарбуванню; економічної – формування ринку екотекстилю обсягом \$150 млрд до 2030 року; соціокультурної – популяризація slow fashion через колекції з «позачасовою» естетикою. Окрему увагу приділено регуляторним механізмам ЄС: упровадження Digital Product Passport, обов'язкова відповідність текстилю стандартам ESPR.

У висновках дослідження підсумовано, що в сучасному екодизайні поєднано три основні принципи: фізична довговічність (технології високоміцного плетіння); емоційна резильєнтність (стратегії брендів типу Beyond Retro з акцентом на автентичності та історії продукту); технологічна рециклованість (моноканінні виробу Circular від Нараріжі, нульові відходи крою).

Ключові слова: дизайн текстильних виробів, екологічний дизайн, історія розвитку, сучасна цінність.

Xing YUAN,

orcid.org/0009-0005-3442-5976

*Postgraduate Student at the the Department of Art and Fashion Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine),*

*Shaanxi University of Science & Technology
(Xi'an Shaanxi, China) 2567056089@qq.com*

Nataliia CHUPRINA,

orcid.org/0000-0001-7017-6456

*Doctor of Study of Arts, Professor;
Head of the Department of Art and Fashion Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) chouprina@ukr.net*

HISTORY OF DEVELOPMENT AND VALUE OF ECOLOGICAL DESIGN IN THE MODERN TEXTILE INDUSTRY

The purpose of the article is to summarize the historical development of ecological design in the textile industry and to identify its current role in contemporary design, tracing the transformation from local environmental initiatives to a holistic tool for sustainable economic development.

The research methodology is based on the application of general scientific methods of analysis, synthesis, systematization and generalization of literary and Internet sources. In addition, special methods were used: literary and system-structural analysis, as well as visual analysis to identify current trends in ecodesign in the fashion industry.

The study analyzes the main stages of ecodesign development: from its origin in the 1920s as a tool for overcoming economic crises through the aestheticization of household objects to the formation of eco-oriented brands in the 1970s as a response to industrial pollution. The author identifies three phases of ecodesign institutionalization: product-oriented (1980–2000) – minimization of the use of toxic materials, introduction of biodegradable fibers; systemic (2000–2020) – integration of the product life cycle, standardization (EU Ecodesign Directive 2005/32/EC); circular (after 2020) – emphasis on closed production cycles, PSS (product-service systems) models, blockchain tracking of raw material chains.

The modern value of eco-design is revealed through the prism of three concepts: ecological - reducing the carbon footprint by 30–50% thanks to biopolymer fibers (cotton, jute, bamboo) and waterless dyeing; economic – the formation of an eco-textile market worth \$150 billion by 2030; socio-cultural – popularization of slow fashion through collections with a “timeless” aesthetic. Particular attention is paid to the EU regulatory mechanisms: the introduction of the Digital Product Passport, mandatory compliance of textiles with ESPR standards.

The study summarizes that modern eco-design combines three main principles: physical durability (high-strength weaving technologies); emotional resilience (Beyond Retro brand strategies with an emphasis on authenticity and product history); technological recyclability (Circular monofilament products by Napapijri, zero waste cutting).

Key words: *textile design, ecological design, history of development, modern value.*

Постановка проблеми. Дизайн як творча діяльність, спрямована на вдосконалення матеріальних культурних об'єктів, почав активно розвиватися в США в 1920–1930-х роках, ставши важливим етапом виходу з економічної кризи. Зокрема, він існував як соціальний і культурний феномен, інструмент конкуренції у сферах виробництва та розподілу. Основним завданням дизайну було надання нових естетичних і функціональних характеристик звичайним предметам, переважно побутового призначення. Це сприяло розвитку культури споживання, що стимулювало виробництво, і призвело до перевиробництва. Старі предмети замінювалися новими, перш ніж вони повністю розкривали свій потенціал, що призвело до накопичення відходів і негативного впливу на навколишнє середовище.

Від початку 1960-х років у суспільстві почала формуватися ідея свідомого виробництва та спо-

живання. У 1970-х роках, коли питання захисту навколишнього середовища та здоров'я людини від промислового забруднення стало актуальним, ринок відреагував і з'явилися екологічно орієнтовані бренди. У 1980-х і 1990-х роках екопродукт залишався непопулярним, з обмеженим попитом і повільним зростанням. Однак, на початку XXI століття популярність екотоварів почала стрімко зростати, і сьогодні – це тренд. У контексті значних екологічних проблем розвиток екологічно свідомого дизайну є логічним і необхідним явищем.

Попри значний світовий науковий інтерес до екодизайну, в українській науці цій темі приділено недостатньо уваги. Зокрема, актуальною є проблема адаптації вітчизняного текстильного виробництва до міжнародних екостандартів (ESPR, CEAP).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні тенденції екодизайну в текстиль-

ній промисловості аналізують такі науковці, як С. Оборська та Л. Білозуб, О. Міненко, О. Пенчук (Oborska, Bilozub, Minenko, & Penchuk, 2021). Учені стверджують, що екотренд – це нова тенденція в індустрії моди, підкреслюючи трансформаційні зміни в моді під його впливом. У своєму дослідженні Ф. Порателлі (Poratelli, 2022) акцентує на необхідності системного підходу до екологічного проектування текстилю. Дослідники Т. Дюу, К. Ле Блевеннек, С. Мансговен, Ф. Гроссі, М. Арнольд, Л. Ф. Мортенсен (Duhoux, Le Blévennec, Manshoven, Grossi, Arnold & Mortensen, 2022) аналізують стратегії Європейської Комісії (European Commission, 2021) та визначають роль дизайну у формуванні циркулярної економіки Європи. Науковці Т. Бхамра, Р. Дж. Ернандес (Bhamra, Hernandez, 2021) простежують еволюцію концепції сталого дизайну, а Т. МакАлун та Д. Пігоссо (McAloone, Pigosso, 2017) аналізують перехід до екопродуктивних сервісних систем, аналізуючи стале виробництво, його основні виклики, рішення та перспективи впровадження.

Трансформацію сталого дизайну в інструмент системних інновацій демонструють А. Тукер та У. Тішнер (Tukker, Tischner, 2006), визначаючи це як «новий бізнес для старої Європи». Основними питаннями науковці називають конкурентоспроможність та стійкість екотоварів. Учені М. Рахаман А. Пранта, М. Репон, Р. Ахмед та Т. Іслам (Rahaman, Pranta, Repon, Ahmed & Islam, 2024) вивчають виклики «зеленого» виробництва, розкривають екологічні аспекти альтернативних волокон. Науковці Л. Пашкевич, К. Хурана, О. Колосніченко Т. Кротова (Pashkevych, Khurana, Kolosnichenko & Krotova, 2020) підтверджують актуальність екодизайну в сучасній індустрії моди.

Мета статті – узагальнити історичний розвиток екологічного дизайну в текстильній промисловості та довести його актуальну роль в сучасному дизайні з простеженням трансформації від локальних екологічних ініціатив до цілісного інструменту сталого економічного розвитку.

Завдання дослідження:

- 1) систематизувати історичні етапи розвитку екологічного дизайну в текстильній промисловості та виокремити основні чинники його еволюції;
- 2) проаналізувати сучасні принципи та інноваційні підходи екодизайну;
- 3) визначити вплив екологічних, економічних та соціокультурних проблем та викликів на розвиток екодизайну ЄС.

Виклад основного матеріалу. Екодизайн – це напрям комплексного проектування, що має на меті гармонізацію створюваних об'єктів із при-

родним середовищем і культурною спадщиною. Ця галузь виникла у відповідь на потребу враховувати набуті людством цінності у взаємовідносинах із природою з метою досягнення оптимального балансу між ними. У проєктах екодизайну акцент зроблено на відповідальному виробництві та споживанні, що передбачає зменшення матеріально- та енергомісткості об'єктів, забезпечення їхньої екологічної безпеки та придатності до перероблення після завершення життєвого циклу. Екологічно чисті вироби не шкодять довкіллю, а також сприяють формуванню естетичного й психологічного комфорту.

Концепція «проектування для екологічної безпеки», запропонована Де Вінтером і Колсом ще в 1994 році, акцентує на важливості екодизайну. Інтеграція екологічних пріоритетів на ранніх стадіях розробки стала потужним засобом для підвищення екологічної ефективності впродовж усього життєвого циклу продукту.

На ранніх етапах розвитку екодизайн насамперед був орієнтований на розв'язання екологічних проблем виробництва. Це реалізовувалось через застосування так званих «рішень в кінці труби», що передбачали мінімізацію негативних наслідків виробництва, зокрема через упровадження технологій для скорочення кількості шкідливих матеріалів (McAloone & Pigosso, 2017). Водночас увагу було зосереджено на вдосконаленні характеристик окремих продуктів, зокрема зменшенню використання сировини або заміні небезпечних речовин безпечнішими альтернативами (Ceschin & Gaziulusoy, 2016).

Наприкінці 1990-х років підхід до екодизайну почав розширюватися. Стало зрозуміло, що продукти впливають на довкілля не лише під час виробництва, але й упродовж усього життєвого циклу – від видобутку сировини до утилізації. Це призвело до формування нової концепції, орієнтованої на зменшення впливу на довкілля на кожному етапі життєвого циклу продукту.

Таким чином, екодизайн став активним промисловим методом, що враховував не лише ресурсну ефективність виробництва, а й взаємозв'язок усіх стадій життєвого циклу товару.

До середини 2000-х років поняття «екодизайн» стало широко використовуваним у дизайні для сталого розвитку. Визначення в глосарії Європейського агентства з охорони навколишнього середовища (EEA) 2001 року задекларувало інтеграцію екологічних аспектів на всіх етапах розробки продукту з метою мінімізації його впливу на навколишнє середовище впродовж усього життєвого циклу. Розвиток екодизайну супроводжувався

створенням методів та інструментів для його впровадження. Цей процес підтримувався політиками при ухваленні нормативних актів, спрямованих на посилення відповідальності виробників за продукцію навіть після продажу.

Поняття екодизайну можна умовно розділити на дві категорії: «винаходи» й «раціональні продукти».

До першої групи належать товари, які характеризуються своєю новизною та екологічністю: одяг із натуральних матеріалів (льон, бамбук, кропива), моделі із вбудованими сонячними панелями та рішення для вторинного використання старих або некондиційних матеріалів.

Друга група містить продукти, виробництво яких ґрунтується на принципах екологічної відповідальності, що передбачає особливу увагу до здоров'я й безпеки працівників та охорони навколишнього середовища; модель «3R» (Reduce, Reuse, Recycle): зменшення відходів, повторне використання матеріалів та їхня обробка; відмова від матеріалів тваринного походження (хутра, шкіри, слонової кістки або китового вуса); використання легко відновлюваних ресурсів (бамбук або коноплі) для виготовлення тканин (Bhamra & Hernandez, 2021).

Системний підхід до екологічного дизайну в період 2010–2020 років демонструє помітну еволюцію. На початку цього десятиліття, хоча й були успішні пілотні приклади, інтеграція екодизайну в промисловість залишалася доволі обмеженою. Лише окремі компанії змогли показати бізнесові переваги, пов'язані з упровадженням екологічного підходу (McAloone & Pigosso, 2017).

Взаємодія користувачів із продуктами також може значно впливати на екологічний слід на етапі використання. У зв'язку з цим набули популярності концепції емоційно стійкого дизайну, що поєднують традиційні підходи екодизайну з моделями зміни поведінки, запозиченими із соціальних наук. Додатково було розроблено низку інструментів і рекомендацій для сприяння «стійкій зміні поведінки».

Термін «екомода» охоплює одяг, взуття та аксесуари, у виробництві яких мінімізовано негативні впливи на навколишнє середовище й дотримано права людини. Екомода на практиці прагне вдосконалення всіх етапів життєвого циклу продукції: від вирощування сировини до обробки, транспортування, продажу й подальшого використання виробу. Упродовж останнього десятиліття ринок розширив асортимент екоматеріалів. Серед них можна знайти натуральні тканини (льон, кропива, бамбук), технології для економії води під час фарбування матері-

алів чи створення безпечних барвників (Oborska, Bilozub, Minenko, & Penchuk, 2021).

Традиційно одяг є відображенням соціально-культурних цінностей, а роботи провідних дизайнерів розглядаються як шедеври світової культури. Екологічність одягу визначається за таким критерієм: відновлюваність матеріалів, екологічність виробничих процесів (зокрема, використання води та хімікатів), безпечні умови праці, довговічність та можливість багаторазового використання чи біорозкладання. Принципи екодизайну ґрунтуються на балансі між функціональністю, естетикою та екологічністю. Основними орієнтирами є розробка безпечних для навколишнього середовища матеріалів і технологій, економія ресурсів, залучення альтернативної енергії та довговічність продукції.

Серед інновацій у сфері екодизайну виокремлюють такі напрями: використання екоматеріалів у виробництві одягу, upcycling (перетворення старих виробів у нові), trashion (одяг із перероблених відходів), підхід zero waste (безвідходне кроєння) та створення речей із тривалим моральним терміном придатності. Напрямок виготовлення екологічного текстилю є визначальним для модної індустрії. Знаковою подією стало створення колекції Luxury Eco Лінди Лоудермілк.



Рис. 1. Linda Loudermilk Fashion Show Presents Luxury Eco Spring 2008 Collection

Джерело: Linda Loudermilk (2008)

Уперше було представлено лінію модного одягу з екологічно чистих матеріалів і перероблених тканин з акцентом на натуральні волокна, природні кольори й ручну працю.

Мода має значний вплив на довкілля, що залежить від терміну експлуатації одягу. Речі, які служать довго й використовуються регулярно, значно менше шкодять навколишньому середовищу, ніж ті, що призначені для одноразового носіння. Такий підхід є основою концепції «slow fashion», що є альтернативою «fast fashion». До цієї кате-

горії належать класичні базові речі, такі як однотонні блузки та сорочки, спідниці-трубки, тренчі, класичні джинси, жіночі та чоловічі костюми, «маленьке чорне плаття», піджаки Chanel тощо. Їх часто представляють у колекціях світових брендів, зокрема таких, як Eduard Dressler, Calvin Klein і Tom Ford для чоловіків, а також Chanel, Versace та Armani для жінок.

Основним критерієм класифікації напрямів екодизайну є джерела матеріалів, що використовуються для створення нових продуктів. Наприклад, апсайклінг та трешн передбачають використання старих, уже неактуальних речей, або нових, але з різних причин утилізованих матеріалів. Водночас інші напрями орієнтуються на застосування нових ресурсів, при цьому екологічність забезпечується через використання екотканин, безвідходного крою чи створення продукції з тривалим терміном моральної актуальності.

З огляду на це компанії, які прагнуть адаптувати свою діяльність до принципів екодизайну, мають створювати вироби, що відповідають трьом основним критеріям:

1. «Фізична довговічність» – використання високоякісних матеріалів, здатних продовжувати термін служби продукції. Цей критерій полягає у виборі матеріалів, стійких до систематичного використання й частого прання. Яскравим прикладом такого підходу є діяльність китайської компанії ERDOS, що спеціалізується на виробництві одягу з кашеміру преміальної якості. У колекції SHAN 2019 бренд запропонував інноваційний «самоочисний» кашемір із водо- та жировідштовхувальними властивостями, що значно спрощує догляд за матеріалом.



Рис. 2. Серія ERDOS Shàn.
Autonome Region Inner Mongolei

Джерело: BCAF (2024)

2. «Емоційна довговічність» – формування естетичної та емоційної привабливості виробу, що

сприяє його тривалому використанню споживачем. Конструктивна довговічність має доповнюватися емоційним складником, що сприяє формуванню тривалого зв'язку між споживачем та виробом. Основний акцент робиться на створенні позачасової естетики та унікальної історії продукту, що підсилює його значущість для власника. Яскравим прикладом утілення цього принципу є бренд Beyond Retro, заснований у 2002 році.



Рис. 3. Beyond Retro opens special vintage pop-up in Selfridges TheIndustry

Джерело: The Industry Fashion (2020)

3. Можливість відновлення та перероблення – забезпечення конструктивних рішень, що спрощують процеси демонтажу, ремонту й регенерації виробу. Завершальним аспектом екодизайну є створення продукції, оптимізованої для регенерації та перероблення. Надзвичайно важливим є впровадження простих конструктивних рішень, таких як використання мономатеріальних тканин, зменшення кількості аксесуарів і впровадження технологій нульових відходів. Відповідний приклад демонструє бренд Naparijri, що представив лінію курток Circular (Poratelli, 2022).



Рис. 4. Перероблені куртки Naparijri, сертифіковані Cradle to Cradle

Джерело: Industry Talk (2020)

Варто зазначити, що у межах «Плану дій» з циклічної економіки (СЕАР) Європейський Союз активно розробляє стратегію створення сприятливого середовища для бізнесу та вдосконалення регулювальної бази з метою виробництва екологічно чистих текстильних виробів. Основні завдання передбачають упровадження галузевих і загальних заходів, що охоплюють весь ланцюг створення вартості (European Commission, 2021).

Запуск СЕАР у березні 2020 року супроводжувався оприлюдненням нової промислової стратегії для Європи, спрямованої на посилення ролі європейської промисловості в досягненні екологічних цілей, визначених Європейською зеленою угодою (European Commission, 2020). Однак її оголошення збіглося в часі з глобальною пандемією COVID-19, що змусило ЄС переглянути стратегічні положення документа, ураховуючи нові реалії та виклики. В оновленій версії текстильна галузь визнається однією з найбільш постраждалих через падіння обсягів роздрібної торгівлі та призупинення економічної активності.

У контексті екодизайну ідея PSS пропонує перспективу відокремлення економічної вигоди від споживання матеріалів і енергії. PSS є складними структурами, що охоплюють продукти, послуги та мережу учасників для виробництва, постачання й управління такими системами (Ceschin & Gaziulusoy, 2016).

Соціокультурні явища, такі як рух «право на ремонт», уже демонструють свій вплив на розширення сфери екологічного дизайну продуктів. Широке промислове впровадження наявних методологій екодизайну потребує довгострокового планування на корпоративному рівні, однакової пріоритизації екологічних та економічних аспектів (Kim et al., 2020). Сучасний одяг має бути не лише естетично привабливим, але й враховувати фізіологічний вплив на людину. Через це дизайнери все активніше реагують на виклики екологічної кризи, упроваджуючи усвідомлений підхід до розв'язання цих питань, що передбачає пошук інноваційних матеріалів, натуральні методи фарбування тканин, використання перероблених волокон у виробництві, а також відродження традиційних ремесел.

Сучасна індустрія моди не може ігнорувати ті значущі проблеми, які вона створює для довкілля. Провідні бренди, такі як Gucci, Burberry та Prada, ставлять перед собою амбітні цілі щодо досягнення вуглецевого нейтралітету. Молоде покоління дизайнерів також активно працює над створенням екологічно безпечних рішень щодня. Екодизайнери, зокрема Гілларі Теймур і Майк Екхаус із

Зої Латта в Нью-Йорку та Бетані Вільямс, Річард Мелон і Фібі Інґліш у Лондоні, досягли серйозних успіхів у просуванні прозорості своїх виробничих процесів, відстеженні ланцюгів постачань і збереженні ремісничих традицій.



Рис. 5. Гілларі Теймур, дизайнер нью-йоркського бренду Collina Strada

Джерело: *It doesn't need* (2020)



Рис. 6. Річард Мелон. Змішані образи від фіналістів премії Woolmark. Фото надано компанією Woolmark.

Джерело: *Beneath the golden fleece* (2022)

У сучасному суспільстві, що стрімко розвивається на технологічному рівні, екологічність у швейній промисловості набуває надзвичайної важливості. Неконтрольоване розширення виробничих потужностей спричинило серйозні негативні наслідки, зокрема парниковий ефект, а також порушення радіаційного балансу. У відповідь на ці загрози країни, що розвиваються, такі як Бангладеш і В'єтнам, активно впроваджують основні принципи зеленої промисловості (Reza et al., 2017).

Сьогодні виробники, покупці й споживачі все частіше надають перевагу текстильним виробам, які є екологічно чистими й довговічними, а концепція екологічної промисловості стає основним показником сталого розвитку на глобальному рівні (Bristi, Rajib, 2020). На думку експертів, сталий розвиток текстильної галузі залежить від раці-

онального використання ресурсів – волокон, води, хімікатів – а також від ефективного управління відходами (Senthil Kumar and Suganya, 2017). Усе більше компаній і організацій надають перевагу екологічно відповідальним виробничим методам, акцентуючи на зменшенні споживання енергії, води й хімікатів (Toprak, Anis, 2017).

Бавовна залишається найбільш популярним природним текстильним матеріалом рослинного походження, завдяки своїй натуральності й біорозкладності, що мінімізує шкоду для довкілля. Джутове волокно, багате на целюлозу, має виняткову екологічну стійкість. Завдяки простоті утилізації та можливості перероблення джут є ідеальним для екологічних ініціатив. Значний попит на стійкі матеріали сприяв широкому використанню конопляних волокон (Kurien et al., 2023). Бамбук також є прикладом природного матеріалу з високоекологічними властивостями. Сизаль – інший вид натуральних лігноцелюлозних волокон із високою адаптивністю та довговічністю, які добувають з листя *Agave sisalana* (Rahaman, Pranta, Repon, Ahmed & Islam, 2024).

Таким чином, екодизайн орієнтується на використання природних, біорозкладних і стійких матеріалів, таких як бавовна, джут, коноплі, бамбук і сизаль, що не лише знижують екологічне навантаження, а й відкривають нові можливості для сталого розвитку текстильної промисловості.

Висновки. Мода як важлива частина культури має значний вплив на споживачів. Дизайнери використовують її як потужну платформу для трансляції своїх ідей та ідеалів. Упродовж історії мода відображала соціально-економічні реалії –

імперську розкіш чи аскетизм доби Реформації. У наш час стає очевидним, що якщо мода наголошує на екології, то це більше, ніж просто вдалий маркетинговий хід.

Систематизувавши історичні етапи розвитку та сучасні цінності екологічного дизайну в текстильній галузі, доведено, що екодизайн подолав шлях від окремих ініціатив у 1920-х роках до цілісної системи на сучасному етапі. Особливо важливим став період 1970-х, коли у відповідь на промислове забруднення почали формуватися перші екоорієнтовані бренди. Сьогодні ця ініціатива набула особливого значення для модної індустрії, водночас слугуючи потужним інструментом популяризації екоідей серед споживачів.

Сучасний екологічний дизайн у текстилі характеризується комплексним підходом, що поєднує інноваційні технології, економічну ефективність та соціальну відповідальність. Основними напрямками є апсайклінг, безвідходний крій та створення продукції з тривалим терміном експлуатації. Важливу роль відіграє освітній компонент – підготовка нових фахівців через спеціалізовані програми та міжнародні ініціативи. Європейські регуляторні механізми, такі як Digital Product Passport, встановлюють нові стандарти для галузі, демонструючи шлях до справжньої циркулярної економіки. Таким чином, екодизайн перетворився з нішевого підходу на стратегічний напрям розвитку всієї текстильної промисловості.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні інноваційних еко-технологій, аналізі впливу екологічного дизайну на споживчі преференції та ринок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. BCAF: website. 2024. URL: <https://bcaf.org.cn/ERDOS-SHAN> (date of access: 06.04.2025).
2. Beneath the golden fleece: Woolmark's new CEO lifts the veil on the most venerable prize in fashion. *Vogue Business website*. 2022. URL: <https://www.voguebusiness.com/fashion/beneath-the-golden-fleece-woolmarks-new-ceo-lifts-the-veil-on-the-most-venerable-prize-in-fashion> (date of access: 06.04.2025).
3. Bhamra T., Hernandez R. J. Thirty years of design for sustainability: an evolution of research, policy and practice. *Design Science*. 2021. Vol. 7. DOI: 10.1017/dsj.2021.2
4. Bristi U., Rajib S. Implementation of corporate social responsibility in the ready-made garment industry of bangladesh in order to achieve sustainable development goals: a study on Bangladeshi garment manufacturers. *Journal of Textile Science and Technology*. 2020. Vol. 6. P. 232–246. DOI: 10.4236/jtst.2020.64019
5. Ceschin F., Gaziulusoy I. Evolution of design for sustainability: From product design to design for system innovations and transitions. *Design Studies*. 2016. Vol. 47. P. 118–163. DOI: 10.1016/j.destud.2016.09.002
6. Communication from the commission. A New Industrial Strategy for Europe. *EUR-Lex: website*. 2020. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?qid=1593086905382&uri=CELEX%3A52020DC0102> (date of access: 06.04.2025).
7. Duhoux T., Le Blévenec K., Manshoven S., Grossi F., Arnold M., Mortensen L. F. Textiles and the environment: The role of design in Europe's circular economy. European Topic Centre Circular Economy and Resource Use. 2022. URL: https://www.cscp.org/wp-content/uploads/2022/03/ETC_Design-of-Textiles.pdf (date of access: 06.04.2025).
8. European Commission. Roadmap – EU strategy for sustainable textiles. 2021. *European Commission: website*. URL: https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/have-your-say/initiatives/12822-EU-strategy-for-sustainable-textiles_en (date of access: 06.04.2025).

9. Industry Talk. Napapijri's recyclable jackets Cradle to Cradle certified. *Innovation in textiles: website*. 2020. URL: <https://www.innovationintextiles.com/napapijris-recyclable-jackets-cradle-to-cradle-certified/> (date of access: 06.04.2025).
10. "It doesn't need to be so serious and granola": How Collina Strada is making sustainable fashion fun. *Vogue India: website*. 2020. URL: <https://www.vogue.in/fashion/content/how-collina-strada-is-making-sustainable-fashion-fun-hillary-taymour-on-her-latest-eco-conscious-collection> (date of access: 06.04.2025).
11. Kim H., Cluzel F., Leroy Y., Yannou B., Yannou-Le Bris G. Research perspectives in ecodesign. *Design Science*. 2020. Vol. 6. DOI: 10.1017/dsj.2020.5
12. Kurien R. A., Anil M. M., Mohan S. L. S., Thomas J. A. Natural fiber composites as sustainable resources for emerging applications- a review. *ScienceDirect*. 2023. DOI: 10.1016/J.MATPR.2023.04.363
13. Linda Loudermilk Fashion Show Presents Luxury Eco Spring 2008 Collection. 2008. URL: <https://lilycollins.com/gallery/thumbnails.php?album=18> show (date of access: 06.04.2025).
14. McAloone T. C., Pigosso D. C. A. From Ecodesign to Sustainable Product/Service-Systems: A Journey Through Research Contributions over Recent Decades. In: Stark R. et al. (eds) *Sustainable Manufacturing: Challenges, Solutions and Implementation Perspectives. Sustainable Production, Life Cycle Engineering and Management*. Springer, 2017. P. 99–111. URL: https://www.researchgate.net/publication/312487556_From_Ecodesign_to_Sustainable_ProductService-Systems_A_Journey_Through_Research_Contributions_over_Recent_Decades (date of access: 06.04.2025).
15. Oborska S., Bilozub L., Minenko O., Penchuk O. The eco-trend as a new tendency in the fashion industry and its influence on modern design. *Laplace em Revista*. 2021. Vol. 7. № 3. P. 10–21. DOI: 10.24115/S2446-62202021731252p.10-21
16. Pashkevych L., Khurana K., Kolosnichenko O. V., Krotova T. F. Modern directions of eco-design in the fashion industry. *Art and Design*. 2020. Vol. 4. № 1. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.4.1
17. Poratelli F. Eco design in textiles: What is it? *Cikis Studio: website*. 2022. URL: <https://www.cikis.studio/en/article/eco-design-in-textiles-what-is-it> (date of access: 06.04.2025).
18. Rahaman M. T., Pranta A. D., Repon M. R., Ahmed M. S., Islam T. Green production and consumption of textiles and apparel: Importance, fabrication, challenges and future prospects. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*. 2024. Vol. 10. № 2. DOI: 10.1016/j.joitmc.2024.100280
19. Reza A. K., Islam M. S., Shimu A. A. Green industry in Bangladesh: an overview. *Environmental Management and Sustainable Development*. 2017. Vol. 6. № 2. DOI: 10.5296/emsd.v6i2.11027
20. Senthil Kumar P., Suganya S. Introduction to sustainable fibres and textiles. In: *Sustainable Fibres and Textiles*. 2017. P. 1–18. DOI: 10.1016/B978-0-08-102041-8.00001-9
21. The Industry Fashion: website. 2020. URL: <https://www.theindustry.fashion/beyond-retro-opens-special-vintage-pop-up-in-selfridges/> (date of access: 06.04.2025).
22. Toprak T., Anis P. Textile industry's environmental effects and approaching cleaner production and sustainability: an overview. *Journal of Textile Engineering & Fashion Technology*. 2017. Vol. 2. DOI: 10.15406/jteft.2017.02.00066
23. Tukker A., Tischner U. New business for old Europe: product-service development, competitiveness and sustainability. Routledge, 2006. URL: https://www.researchgate.net/publication/344950757_New_Business_for_Old_Europe_Product-Service_Development_Competitiveness_and_Sustainability (date of access: 06.04.2025).

REFERENCES

1. BCAF: website (2024) Retrieved from: <https://bcaf.org.cn/ERDOS-SHAN>
2. Beneath the golden fleece: Woolmark's new CEO lifts the veil on the most venerable prize in fashion (2022) Vogue Business: website. Retrieved from: <https://www.voguebusiness.com/fashion/beneath-the-golden-fleece-woolmarks-new-ceo-lifts-the-veil-on-the-most-venerable-prize-in-fashion>
3. Bhamra, T., & Hernandez, R. J. (2021) Thirty years of design for sustainability: An evolution of research, policy and practice. *Design Science*, 7. <https://doi.org/10.1017/dsj.2021.2>
4. Bristi, U., & Rajib, S. (2020) Implementation of corporate social responsibility in the ready-made garment industry of Bangladesh in order to achieve sustainable development goals. *Journal of Textile Science and Technology*, 6(4). 232–246. <https://doi.org/10.4236/jtst.2020.64019>
5. Ceschin, F., & Gaziulusoy, I. (2016) Evolution of design for sustainability: From product design to design for system innovations and transitions. *Design Studies*, 47. 118–163. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2016.09.002>
6. Duhoux, T., Le Blévenec, K., Manshoven, S., Grossi, F., Arnold, M., & Mortensen, L. F. (2022) Textiles and the environment: The role of design in Europe's circular economy. European Topic Centre Circular Economy and Resource. Retrieved from: https://www.csep.org/wp-content/uploads/2022/03/ETC_Design-of-Textiles.pdf
7. European Commission. (2020) A new industrial strategy for Europe (COM/2020/102 final). EUR-Lex: website. Retrieved from: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?qid=1593086905382&uri=CELEX:52020DC0102>.
8. European Commission. (2021) Roadmap – EU strategy for sustainable textiles. Retrieved from: https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/have-your-say/initiatives/12822-EU-strategy-for-sustainable-textiles_en
9. Industry Talk. Napapijri's recyclable jackets Cradle to Cradle certified (2020) Innovation in textiles: website. Retrieved from: <https://www.innovationintextiles.com/napapijris-recyclable-jackets-cradle-to-cradle-certified/>
10. "It doesn't need to be so serious and granola": How Collina Strada is making sustainable fashion fun (2020) Vogue India: website. Retrieved from: <https://www.vogue.in/fashion/content/how-collina-strada-is-making-sustainable-fashion-fun-hillary-taymour-on-her-latest-eco-conscious-collection>
11. Kim, H., Cluzel, F., Leroy, Y., Yannou, B., & Yannou-Le Bris, G. (2020) Research perspectives in ecodesign. *Design Science*, 6. <https://doi.org/10.1017/dsj.2020.5>

12. Kurien, R. A., Anil, M. M., Mohan, S. L. S., & Thomas, J. A. (2023) Natural fiber composites as sustainable resources for emerging applications: A review. *ScienceDirect*. <https://doi.org/10.1016/j.matpr.2023.04.363>
13. Linda Loudermilk Fashion Show Presents Luxury Eco Spring 2008 Collection. 2008. Retrieved from: <https://lilycollins.com/gallery/thumbnails.php?album=18> show
14. McAloone, T. C., & Pigosso, D. C. A. (2017) From ecodesign to sustainable product/service-systems: A journey through research contributions over recent decades. In R. Stark et al. (Eds.), *Sustainable manufacturing: Challenges, solutions and implementation perspectives*. Springer. (pp. 99–111). Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/312487556_From_Ecodesign_to_Sustainable_ProductService-Systems_A_Journey_Through_Research_Contributions_over_Recent_Decades
15. Oborska, S., Bilozub, L., Minenko, O., & Penchuk, O. (2021) The eco-trend as a new tendency in the fashion industry and its influence on modern design. *Laplace em Revista*, 7(3). 10–21. <https://doi.org/10.24115/S2446-62202021731252p.10-21>
16. Pashkevych, L., Khurana, K., Kolosnichenko, O. V., & Krotova, T. F. (2020) Modern directions of eco-design in the fashion industry. *Art and Design*, (4)1. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.1>
17. Poratelli, F. (2022) Eco design in textiles: What is it? *Cikis Studio: website*. Retrieved from: <https://www.cikis.studio/en/article/eco-design-in-textiles-what-is-it>
18. Rahaman, M. T., Pranta, A. D., Repon, M. R., Ahmed, M. S., & Islam, T. (2024) Green production and consumption of textiles and apparel: Importance, fabrication, challenges and future prospects. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, 10(2). <https://doi.org/10.1016/j.joitmc.2024.100280>
19. Reza, A. K., Islam, M. S., & Shimu, A. A. (2017) Green industry in Bangladesh: An overview. *Environmental Management and Sustainable Development*, 6(2). <https://doi.org/10.5296/emsd.v6i2.11027>
20. Senthil Kumar, P., & Suganya, S. (2017) Introduction to sustainable fibres and textiles. In *Sustainable fibres and textiles* (pp. 1–18). <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-102041-8.00001-9>
21. The Industry Fashion: website (2020). Retrieved from: <https://www.theindustry.fashion/beyond-retro-opens-special-vintage-pop-up-in-selfridges/>
22. Toprak, T., & Anis, P. (2017) Textile industry's environmental effects and approaching cleaner production and sustainability: An overview. *Journal of Textile Engineering & Fashion Technology*, 2(6). <https://doi.org/10.15406/jteft.2017.02.00066>
23. Tukker, A., & Tischner, U. (2006) *New business for old Europe: Product-service development, competitiveness and sustainability*. Routledge. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/344950757_New_Business_for_Old_Europe_Product-Service_Development_Competitiveness_and_Sustainability

Ян ЮДЖІ,*orcid.org/0000-0001-9989-4099**аспірантка кафедри теорії та історії музики**Харківської державної академії культури**(Харків, Україна) yyan67559@gmail.com***КОМПОЗИТОР ГУАН СЯ: ПАНОРАМА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Стаття присвячена дослідженню основних векторів музичної творчості відомого китайського композитора Гуан Ся та узагальненню його значення в сучасній культурі КНР. Висвітлюються напрями широкої музично-громадської і організаторської діяльності Гуан Ся, зокрема на посадах керівника Оперної трупи Китайського театру опери і танцю, директора Китайського національного симфонічного оркестру, члена національних музичних комітетів Китаю та Національного комітету Китайської федерації літературних та мистецьких гуртків, віце-голови Асоціації китайських музикантів, директора Творчого комітету та молодіжної музики, члена Національного комітету з театрального мистецтва, директора Китайської асоціації кіно та музики тощо.

Зазначаються та аналізуються основні музичні твори композиторського доробку Гуан Ся в їх жанровій спрямованості та надається стисла їм характеристика. Виявляються такі жанрові пріоритети композиторської творчості Гуан Ся, як: китайська національна опера, симфонічна музика (у вигляді симфонічної увертюри, балади, симфонічної фантазії та ін.), інструментальний концерт та концертна п'єса для інструменту з оркестром (для фортепіано з оркестром, для віолончелі з оркестром), вокально-симфонічна (реквієм), струнний квартет, пісні, саундтреки (кіно-телемузика) тощо.

Аргументується думка про високу художню якість і актуальність композиторського доробку Гуан Ся на основі різних численних фактів, зокрема: успішних прем'єр і наступних виконань творів композитора в Китаї та за кордоном (США, Європа, Японія й ін.); численних рецензій і схвальних публікацій музичних критиків у авторитетних музичних і культурологічних виданнях (в тому числі, й за межами Китаю); нагородження композитора різними мистецькими відзнаками й нагородами за його творчість, як в самому Китаї, так і за кордоном (зокрема в США), відзначення його творів преміями композиторських конкурсів тощо.

Розкриваються цікаві й деякі маловідомі факти щодо історії створення та подальшого сценічного життя найбільш відомих і масштабних композицій Гуан Ся (як-от: національні опери «Скорботний світанок» та «Псалми по Мулань», симфонічна фантазія «Прощай, моя наложниця», «Реквієм Землі» й ін.). Висвітлюється творча діяльність Гуан Ся в пісенному жанрі та сфері кіно-музики. Акцентується увага на окремих особливих аспектах цієї творчості (зокрема спрямованість деяких творів на соціальну тематику).

Узагальнюється значення музичної творчості Гуан Ся як відомого (далеко за межами країни) сучасного китайського композитора, музиканта, громадського діяча, який здійснив вагомий внесок у розвиток китайської музичної культури останньої чверті XX – початку XXI століть.

Ключові слова: музичне мистецтво Китаю, композиторська творчість, китайські композитори, китайська опера, Гуан Ся, музичні жанри.

Yang YUZHИ,*orcid.org/0000-0001-9989-4099**Graduate student at the Department of Theory and History of Music**Kharkiv State Academy of Culture**(Kharkiv, Ukraine) yyan67559@gmail.com***COMPOSER GUAN XIA: A PANORAMA OF MUSICAL CREATIVITY**

The article is devoted to the study of the main vectors of musical creativity of the famous Chinese composer Guan Xia and generalisation of his significance in the contemporary culture of China. The article highlights the directions of Guan Xia's wide musical, public and organisational activities, in particular, as the head of the Opera Company of the Chinese Opera and Dance Theatre, director of the Chinese National Symphony Orchestra, member of the National Music Committees of China and the National Committee of the Chinese Federation of Literary and Art Circles, vice-chairman of the Association of Chinese Musicians, director of the Creative Committee and Youth Music, member of the National Committee for Theatre Arts, director of the Chinese Film and Music Association.

The article lists and analyses the main musical works of Guan Xia's compositional oeuvre and their genre characteristics. The author highlights the following genre priorities of Guan Xia's compositional work: Chinese national opera, symphonic music (in the form of symphonic overture, ballad, symphonic fantasy, etc.), instrumental concerto and concert piece for instrument and orchestra (for piano and orchestra, cello and orchestra), string quartet, songs, soundtracks (film and television music), etc.

The article argues for the high artistic quality and relevance of Guan Xia's compositional heritage on the basis of various numerous facts, including successful premieres and subsequent performances of the composer's works in China and abroad (USA, Europe, Japan, etc.); Numerous reviews and favourable publications by music critics in reputable music and cultural publications (including those outside China); the composer's receiving various artistic honours and awards for his work, both in China and abroad (including the United States), and being awarded prizes at composing competitions, etc.

Interesting and some little-known facts about the history of the creation and subsequent stage life of the most famous and large-scale compositions of Guan Xia (such as the national operas «Mournful Dawn» and «Psalms for Mulan», the symphonic fantasy «Farewell, My Concubine», «Requiem for the Earth», etc.). The article highlights Guan Xia's creative activity in the song genre and film music. Attention is focused on some special aspects of this work (in particular, the focus of some works on social issues).

The significance of Guan Xia's musical work as a well-known (far beyond the borders of the country) contemporary Chinese composer, musician, and public figure who made a significant contribution to the development of Chinese musical culture in the last quarter of the twentieth and early twenty-first centuries is summarised.

Key words: musical art of China, compositional creativity, Chinese composers, Chinese opera, Guan Xia, musical genres.

Актуальність дослідження. Ім'я сучасного китайського композитора Гуань Ся сьогодні є дуже відомим, як у своїй країні, так і за її межами. Митець є автором цілої низки монументальних музичних творів, зокрема декількох опер, симфоній і симфонічних увертюр, інших великих інструментальних і хорових композицій, а також чисельної кількості саундтреків, музичних супроводів до різних фільмів тощо. Популярність композиторської творчості Гуан Ся в Китаї дуже зростає саме в останні роки, про що засвідчує регулярне виконання творів цього композитора різними відомими виконавцями – солістами, оркестровими колективами, театральними трупамі тощо. Значне зростання популярності музичної творчості Гуан Ся в Китаї та за його межами, з одного боку, та високий професіоналізм й відмінна художня якість його творів (насамперед, великих монументальних опусів), з іншого боку, значно актуалізують вивчення композиторського доробку цього митця в сучасному музикознавстві.

Аналіз досліджень. Творчість Гуан Ся, в різних аспектах музикознавчого дискурсу, в останні роки усе частіше залучається до наукового аналізу, здебільшого з боку китайських авторів. Так, низка публікацій різного формату, присвячених постаті цього композитора, була здійснена авторкою цієї статті (Ян Юджі, 2021; 2022). Загальному огляду опери Гуан Ся «Псалми Мулань» та її значенню в сучасній оперній творчості Китаю присвячена стаття Дінг Бою (Ding Boyu, 2023). Значно більше публікацій, пов'язаних із митецькою постаттю Гуан Ся фіксується сьогодні у виданнях загальноінформаційного й довідникового спрямування, розміщених зокрема й на електронних мистецьких ресурсах. Більшість з них являє собою переважно оглядовий матеріал або ж культурологічне висвітлення деяких окремих аспектів музичної творчості митця. Разом з тим, на сьогодні актуальним постає питання створення наукової розвідки,

в якій би діяльність цього композитора отримала б цілісне висвітлення й узагальнюючий характер.

Мета статті – висвітлити основні вектори музичної творчості відомого китайського композитора Гуан Ся та узагальнити його значення в сучасній культурі КНР.

Виклад основного матеріалу. Гуань Ся народився в 1957 році в м. Кайфен (провінція Хенань), у 1985 році закінчив Центральну консерваторію Китаю. Тривалий час Гуань Ся був керівником Оперної трупи Китайського театру опери і танцю та заступником керівника Китайської трупи східної пісні і танцю. Згодом він стає директором Китайського національного симфонічного оркестру, де працює на цій посаді до 2018 року (Хіа Гуан). Протягом багатьох років діяльність митця також концентрується й на громадській і адміністративній роботі у сфері музичного мистецтва. Отже, він неодноразово брав участь у роботі низки національних музичних комітетів Китаю. Вже на початку своєї музичної кар'єри, тобто відразу ж по закінченню консерваторії, Гуань Ся став членом десятого Національного комітету Китайської федерації літературних та мистецьких гуртків. А в 2015 році митець обіймає посаду восьмого віце-голови Асоціації китайських музикантів (Хіа Гуан).

Нині композитор є директором Китайської асоціації музикантів, директором Творчого комітету та молодіжної музики, членом Національного комітету з театального мистецтва, а також запрошеним директором Китайської асоціації кіно та музики. Китайська федерація літературних та мистецьких гуртків відзначила Гуань Ся в номінації «100 сучасних китайських митців» й нагородила відповідною нагородою (Guan Xia).

Серед основних творів композитора, що здобули відомість і заслужену повагу, слід відзначити наступні: Симфонічна увертюра № 1 (також відома як симфонічна балада «Скорботний світа-

нок», 2004), симфонічна фантазія «Прощавай, моя наложниця» (2006), національні опери «Сумний світанок» (2001) і «Псалми про Мулань» (2004), Симфонія № 1 «Поклик» (1985), Симфонія № 2 «Надія» (1999), Перший струнний квартет (1983), «Реквієм Землі» (2009), фортепіанний концерт, Рапсодія для віолончелі (1981) та інші. Сьогодні ці та інші композиції митця знаходяться в постійному репертуарі багатьох китайських та іноземних музичних колективів. Крім того, Гуан Ся є також й автором багатьох пісень й творів інших популярних жанрів (Ян Юджі, 2022: 363–364).

Одним з показових у композиторському доробку Гуан Ся є великий твір «Реквієм Землі», написаний автором у 2009 році та присвячений пам'яті загиблих у землетрусі, що стався 12 травня в м. Сичуань. Слід відзначити, що в китайській професійній музиці академічного спрямування цей твір став першою композицією, написаною в жанрі реквієму. Прем'єра «Реквієму Землі» була успішно здійснена у Великому національному театрі на річницю цієї трагедії (тобто в її день, 12 травня) та ознаменувала собою жалобу за жертвами цієї події і в самому Китаї, і за кордоном (GUAN XIA. Earth Requiem).

Симфонічна увертюра № 1 Гуан Ся, яка створена ним на тему музики «Пристрасні роки», сьогодні виконується багатьма відомими китайськими та зарубіжними симфонічними оркестрами. Цей твір, як втім і Фортепіанний концерт композитора, сьогодні є дуже популярними в Китаї. Декілька великих інструментальних творів Гуан Ся отримали визнання через відзнаки їх на національних і міжнародних композиторських конкурсах. Так, його Перший струнний квартет завоював другий приз на Четвертому Національному конкурсі музики у 1985 році, а віолончельна рапсодія виборола другий приз на конкурсі музичних творів «Ціліпін» у 1982 році.

Високу оцінку музичних критиків і державних установ отримали й масштабні сценічні твори Гуан Ся, зокрема його національні опери «Псалми про Мулань», «Скорботний світанок», а також телевізійна драма «Пристрасні роки» та симфонічна фантазія «Прощавай, моя наложниця», яка була вперше представлена в Центрі мистецтв Лінкольна в Нью-Йорку. Згодом ця симфонічна фантазія була виконана й в інших найвідоміших концертних залах Сполучених Штатів Америки, зокрема: у симфонічному залі Стратмора у Вашингтоні, в Меріленді, симфонічному залі Чикаго, Бостонському симфонічному залі тощо (Ян Юджі, 2022: 363–364).

Великомасштабна національна опера «Скорботний світанок» була показана в Пекіні у вересні 2001 року і отримала високу суспільну оцінку. Пізніше, в саме у 2003 році, ця опера була пере-

роблена її автором на сценічний художній телевізійний фільм і демонструвалася на китайському телебаченні, зокрема на каналі CCTV.

Інша національна опера Гуан Ся «Псалми про Мулань», прем'єра якої відбулася 16 жовтня 2004 року в Пекіні, відразу ж була вельми тепло сприйнята усіма шарами китайського суспільства. А вже наступного 2005 року американський художній центр Лінкольна запросив постановку цієї опери в Нью-Йорку та присвятив її виконання відзначенню 60-ї річниці заснування Організації Об'єднаних Націй, що відбулося з великим успіхом та безпрецедентною кількістю глядачів (Ян Юджі, 2021: 128).

Слід зауважити, що до цієї події в славетному художньому центрі Лінкольна китайське музичне мистецтво офіційно демонструвалося ще в далекі 1930-і роки, коли на цій сцені виступав сам Мей Ланьфан – видатний китайський актор, виконавець жіночих ролей в пекінській опері. Після постановки «Псалмів по Мулань» в Нью-Йорку композитор Гуан Ся був удостоєний відзнаки Лінкольнського художнього центру – «Найвидатніший художник». Цю престижну нагороду у свій час отримували найвідоміші й найталановитіші корифеї світової музичної культури. Окрім Лінкольнського центру мистецтв у Сполучених Штатах Америки опера Гуан Ся «Пісні про Мулань» з успіхом відбулася й ще на кількох престижних сценах, зокрема у Великому залі народних зборів у 2006 році (Ding Boyu, 2023: 69).

Не меншим успіхом відзначилися також й постановки цієї опери і на європейському континенті. Так, у 2008 році «Пісні про Мулань» було поставлено на відкритті нового оперного сезону у Віденській державній опері – одному з найкращих і авторитетніших центрів світового оперного мистецтва. Ініціатором цього заходу, а також безпосереднім його організатором виступила інституція «Асоціація сприяння австрійсько-китайським стосункам» та міністр внутрішніх справ Австрійської республіки. За задумом організаційної сторони такий проект мав на меті ознаменувати сприяння розвитку культурного обміну та взаєморозумінню між Австрією і Китайською Народною Республікою, знайомство та визнання шедеврів китайського оперного мистецтва на європейському культурному ландшафті (Ян Юджі, 2022: 366–367).

Художній керівник Віденського філармонічного хору з приводу постановки «Пісні про Мулань» відзначив, що до цього часу постійно експортувалася європейська опера до Азії, а тепер, і азійська опера поставлена в Європі, що знаменує нову еру культурного обміну між Європою і Азією. Він також підмітив, що до цього часу зазвичай китайські артисти виконували опери на

європейських мовах і для Віденського філармонічного хору виконання китайської опери принесло користь і досвід.

Слід також відзначити й ще одну важливу для сучасної китайської опери постановку «Пісні про Мулань». Мова йде про гастролі цієї опери в Японії, що відбулися у 2009 році на декількох сценах різних міст. А це – постановка цієї опери на відкритті Столітнього меморіального залу Токійської академії освіти; в Токійському концертному залі Нового національного оперного театру; в Токійському культурному центрі Великого театру; у Великих театрах міст Хоккайдо і Саппоро. Оперні вистави спостерігали наслідний принц Японії Нарухіто і посол КНР в Японії Цуй Тянькай. Японські гастролі китайської опери, як втім і американо-європейські відбулися зі величезним успіхом. Музична критика називала «Пісні про Мулань» (мулань – магнолія) – квіткою миру, яка блискуче зацвіла на японській сцені («Mulan Psalm» debuts in Japan).

Симфонічна фантазія «Прощавай, моя наложниця», після декількох виконань в самому Китаї та за кордоном була добре сприйнята, як слухачами, так і авторитетними музичними критиками. У травні 2006 року Гуан Ся керував Китайським національним симфонічним оркестром, який протягом майже місяця виступив у 8-ми містах в 7-ми штатах на сході та заході США. Симфонічна фантазія «Прощавай, моя наложниця» з великим успіхом прозвучала в залі Асамблеї Цивільного центру в Лос-Анджелесі, а далі – в Лінкольнському художньому центрі в Нью-Йорку, симфонічних залах Чикаго, Бостона та штату Меріленд.

Ця музична композиція, стала предметом найбільшого інтересу місцевих критиків музики. Так, часопис Американської музичної індустрії, виявивши незвичний інтерес до цього твору, назвав його «класикою Сходу». А «The New York Times» під авторством знаменитого музичного критика Бернара Холланда про виконання фантазії Гуан Ся писала: «Виступ китайського національного симфонічного оркестру в центрі Лінкольна в Нью-Йорку показав спробу об'єднати східні та західні культури... спокійне й мирне співіснування східної та західної музики неминуче». Критик також відмітив чудове оркестрове письмо та стиль композитора, що нагадує музику Пучіні (Xia Guan).

Окремою стежкою композиторської творчості Гуан Ся є саундтреки. А це – музика до телефільмів (більше 30-ти), серіалів (більше 60-ти) й ін. Деякі саундтреки композитора згодом були ним дещо перероблені, оркестровані для симфонічного оркестру та вдало існують сьогодні в музичній практиці у вигляді окремих концертних п'єс.

Починаючи з 1990-х років, композитор усе частіше звертається до жанру пісні та створює дуже

якісні й зрілі пісенні твори. Серед них – «Я люблю свою родину», «Осада фортеці», «Маленький дракончик», «Роки потужних емоцій», «Солдатська вилазка», «Святі роки» та ін. Ці твори, як і створений митцем телевізійний мюзикл, сьогодні є дуже улюбленими у середовищі телеглядачів (Ян Юджі, 2022).

Слід відмітити окремо пісенні доробки Гуан Ся, які отримали не лише широке слухачське визнання, а й були відзначені різними мистецькими й державними нагородами. Серед них: пісня «Державний службовець» (1995), що викликала в суспільстві серйозні наслідки соціального характеру. Вона перемогла на конкурсі вокальних робіт та була удостоєна нагороди «Проект 5-1» за відмінні твори від Центрального відділу пропаганди. Пісня «Конг Фансен, який співає» – отримала нагороду за творчість та срібну нагороду першої премії «Золотий дзвін» Всекитайської федерації культури. Дві пісні композитора, зокрема «Вітання Батьківщині» та «Прогулянка у весну», вибороли першу премію Національного конкурсу вокальних творів Міністерства культури КНР у 1998 році. До Олімпійських ігор 2008 року в Пекіні Гуан Ся написав пісню «Ми співаємо», яка була широко розповсюджена в китайській мережі Інтернету, спочатку всередині країни, а згодом і за кордоном.

Гуан Ся брав участь у постановках багатьох масштабних національних мистецьких проєктів як один з їх організаторів та музичних режисерів, зокрема в таких, як: «Ода поверненню», «Романтична пісня неба і Землі», «Ода весняної течії», Всесвітні університетські ігри (2001 р.), Церемонія відкриття «Привіт 21» (2005 р.) (Xia Guan).

Працюючи на посаді генерального директора Національного симфонічного оркестру Гуан Ся спрямовує свою діяльність на розповсюдження творчості цього колективу на інтернаціональну аудиторію і міжнародний музичний ринок. На його думку, таке поширення китайської симфонічної культури, яка на сьогодні накопичила багатий художній досвід, зможе зробити китайську та західну музику більш інтегрованою на наступному етапі розвитку світового співтовариства та, разом з тим, збільшить міжнародну популярність Національного симфонічного оркестру. Гуан Ся зазначає: «Китайська симфонічна творчість входить у світ, спочатку ми повинні вести рівний діалог, вийти на масовий ринок виконавців у Європі та США та здійснити деякі комерційні проєкти. Тільки на цьому шляху ми можемо побачити реальну аудиторію симфонічного жанру на Заході та отримати підтримку на місцевому рівні» (Portrait concert).

Висновки. Музична діяльність відомого сучасного китайського композитора Гуан Ся є широко-

відомою не лише у своїй країні, а й далеко за її межами. Митець, окрім своєї композиторської творчості, дуже вдало реалізував себе й на багатьох громадських і адміністративних посадах різних художніх установ, музичних колективів і закладів, творчих об'єднань тощо, чим активно сприяв розвитку академічного музичного мистецтва в своїй країні у зазначений час.

Композиторську творчість Гуан Ся, що припадає переважно на останню чверть XX – початок XXI століть, можна систематизувати за наступними жанровими напрямками: китайська національна опера, симфонічна музика (зокрема: симфонічна увертюра, балада, симфонічна фантазія та ін.), інструментальний концерт (фортепіанний), концертна п'єса для інструменту з оркестром (для віолончелі з оркестром), вокально-симфонічна музика (реквієм), струнний квартет, пісня, саундтрек (кіно-телемузика) тощо. Актуальність і висока художня якість композиторського доробку

Гуан Ся в контексті сучасної музичної культури КНР підтверджується цілою низкою чинників, а це: успішні прем'єри і наступні виконання творів композитора в Китаї та за кордоном (США, Європа, Японія й ін.); численні рецензії і схвальні публікації відомих музичних критиків та авторитетних музичних і культурологічних виданнях (в тому числі, й за межами Китаю); нагородження композитора різними мистецькими відзнаками, як в самому Китаї, так і за кордоном (зокрема в США), відзначення його творів преміями композиторських конкурсів тощо.

Творчість Гуан Ся – відомого (у тому числі й далеко за межами своєї країни) сучасного композитора, музиканта, громадського діяча сьогодні по-праву являє собою окрему яскраву сторінку китайського музичного мистецтва останньої чверті XX – початку XXI століть, з ясно вираженою національною специфікою та високою художньою наповненістю і результативністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ян Юджі. Музична творчість композитора Гуань Ся. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матер. міжнар. наук. конф.* Харків : ХДАК, 2022. С. 363–364.
2. Ян Юджі. Опера Гуан Ся «Псалми Мулану» як зразок сучасного оперного мистецтва Китаю. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського: зб. матер. міжнар. наук. конф.* Київ, 2021. С. 128–131.
3. Ян Юджі. Гуан Ся Опера «Пісні по Мулань»: історія створення та сценічне життя. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф.* Харків : ХДАК, 2022. С. 366–367.
4. Ding Boyu. The opera «Mulan psalm» by Guan Xia in the modern musical culture of China. *Культура України.* Харків, ХДАК, 2023. Вип. 82. С. 67–76.
5. Guan Xia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Guan_Xia
6. Xia Guan. URL: https://www.naxos.com/Bio/Person/Guan_Xia/198064
7. Melbourne Symphony Orchestra: Chinese New Year Concert 2023. URL: <https://classicismelbourne.com.au/%ef%bf%bcmelbourne-symphony-orchestra-chinese-new-year-concert-2023%ef%bf%bc/>
8. GUAN XIA. Earth Requiem. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/guan-xia-earth-requiem>
9. Portrait concert of Chinese composer Guan Xia held in Beijing. URL: https://web.archive.org/web/20180527032949/http://www.xinhuanet.com/english/2018-05/23/c_137200510.htm
10. «Mulan Psalm» debuts in Japan. URL: http://www.china.org.cn/arts/200911/12/content_18871860.htm?f=pad&a=true

REFERENCES

1. Jan, Yuji (2022). *Muzychna tvorchist kompozytora Huan Sia* [Musical creativity of the composer Guan Xia]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia : mater. mizhnyar. nauk. konf.* Kharkiv : KhDAK, 2022. Pp. 363–364. [in Ukrainian].
2. Jan, Yuji. (2021). *Opera Huan Sia «Psalmy Mulanu» yak zrazok suchasnoho opernoho mystetstva Kytaiu* [The Opera Guang Xia «Psalms of Mulana» as an example of contemporary opera art of China]. *XXIV Shchodoznavchi chytannia A. Krymskoho: zb. mater. mizhnyar. nauk. konf.* Kyiv, 2021. Pp. 128–131. [in Ukrainian].
3. Jan, Yuji. (2022). *Huan Sia Opera «Pisni po Mulan»: istoriia stvorennia ta stsenichne zhyttia* [Guan Xia Opera «Songs on Mulan» : History of creation and stage life]. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku : mater. mizhnyar. nauk. konf.* Kharkiv : KhDAK, 2022. Pp. 366–367. [in Ukrainian].
4. Ding, Boyu. (2023). The opera «Mulan psalm» by Guan Xia in the modern musical culture of China. *Kultura Ukrainy.* Kharkiv, KhDAK, 2023. Vyp. 82. Pp. 67–76.
5. Guan Xia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Guan_Xia
6. Xia Guan. URL: https://www.naxos.com/Bio/Person/Guan_Xia/198064
7. Melbourne Symphony Orchestra: Chinese New Year Concert 2023. URL: <https://classicismelbourne.com.au/%ef%bf%bcmelbourne-symphony-orchestra-chinese-new-year-concert-2023%ef%bf%bc/>
8. GUAN XIA Earth Requiem. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/guan-xia-earth-requiem>
9. Portrait concert of Chinese composer Guan Xia held in Beijing. URL: https://web.archive.org/web/20180527032949/http://www.xinhuanet.com/english/2018-05/23/c_137200510.htm
10. «Mulan Psalm» debuts in Japan. URL: http://www.china.org.cn/arts/200911/12/content_18871860.htm?f=pad&a=true

Лі ЮНЧУНЬ,

orcid.org/0009-0007-4764-7732

аспірант

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) max_prime_03@fmail.net

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ

Опера відома як «перлина на короні музичного мистецтва» та має понад 400-річну історію в Європі. Процес розвитку сучасної китайської опери протягом останнього століття є за своїм змістом «китайським прочитанням» європейської опери, що, передусім, проявляється в активному дослідженні інтеграції та успадкування традиційної китайської музики, переважно, традиційного мистецтва Січюй (традиційної китайської опери), заснованого на вивченні та запозиченні з традицій європейського оперного мистецтва. Окрім загальних характеристик «класичної» європейської опери, сучасна китайська оперна музика також демонструє збереження визначених національних рис китайської музичної культури. Стаття містить аналіз багатьох сучасних оперних творів, які репрезентують особливості китайської опери, зосереджуючись на національних особливостях сучасної китайської оперної музики у трьох основних аспектах: музична система, творчі техніки та інструментальний супровід. Водночас, у статті акцентуються проблеми та труднощі у створенні сучасної китайської оперної музики, які визначаються на основі вивчення національних особливостей сучасної оперної музики з точки зору епістемології та методології для сприяння творчій практиці сучасної китайської оперної музики. Методологія дослідження заснована на використанні джерелознавчого, аналітичного, порівняльного, історичного та теоретичного методів. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше проаналізовано специфіку сучасної китайської опери на матеріалі сучасних зразків. В результаті проведеного дослідження визначено основні особливості китайської опери на сучасному етапі, які полягають у тому, що вона увібрала у себе досвід європейської традиції та творчо його переопрацювавши поєднала з національним китайським, що дозволило створити оригінальні твори.

Ключові слова: китайська музика, сучасна китайська опера, музична система, композиційні техніки, національні особливості музики.

Li YONGCHUN,

orcid.org/0009-0007-4764-7732

Postgraduate student

Educational and Scientific Institute of Culture and Arts
of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) max_prime_03@fmail.net

NATIONAL SPECIFICITY OF MODERN CHINESE OPERA

Opera is known as the “pearl in the crown of musical art” and has a history of over 400 years in Europe. The development process of modern Chinese opera over the past century is in its content a “Chinese reading” of European opera, which is primarily manifested in the active study of the integration and inheritance of traditional Chinese music, mainly the traditional art of Xiqu (traditional Chinese opera), based on the study and borrowing from the traditions of European opera art. In addition to the general characteristics of “classical” European opera, modern Chinese opera music also demonstrates the preservation of certain national features of Chinese musical culture. The article contains an analysis of many modern opera works that represent the characteristics of Chinese opera, focusing on the national characteristics of modern Chinese opera music in three main aspects: musical system, creative techniques and instrumental accompaniment. At the same time, the article emphasizes the problems and difficulties in the creation of modern Chinese opera music, which are determined on the basis of studying the national characteristics of modern opera music from the point of view of epistemology and methodology to promote the creative practice of modern Chinese opera music. The research methodology is based on the use of source-based, analytical, comparative, historical and theoretical methods. The scientific novelty of the study lies in the fact that it first analyzed the specifics of modern Chinese opera on the material of modern samples. As a result of the research, the main features of Chinese opera at the present stage were identified, which are that it absorbed the experience of the European tradition and, having creatively reworked it, combined it with the national Chinese, which allowed the creation of original works.

Key words: Chinese music, modern Chinese opera, musical system, compositional techniques, national characteristics of music.

Постановка проблеми. Опера – це складний вид сценічного мистецтва, який поєднує музику з поезією, театральною виставою, танцем, сценічним мистецтвом тощо. На початку XIX століття місіонери та дипломати познайомили Китай із західною оперою. Рух нової культури в 1919 році визначив сучасну китайську оперу загальною назвою форми оперного мистецтва, створену китайцями на основі вивчення європейських концепцій та технік, яка успадкувала традиції традиційної китайської музики, особливо музики Сіцюй у поєднанні з китайською мовою, драмою, танцем тощо.

Минуло понад 105 років з дня створення першого дитячого мюзіклу в Китаї «Горобець і дитина» (Лі Цзіньхуей, 1920). У період дослідницької діяльності (1920–1949) основною формою наслідування була західна опера, а музичний стиль був відносно «прозахідним». Історичний прогрес був досягнутий у поєднанні досліджень з традиційною китайською музикою Сіцюй. Протягом періоду розвитку (1949–1999) більше уваги приділялося питанням соціальної реальності, а музичний стиль ставав більш реалістичним, поступово формуючи сучасну китайську оперу. У період процвітання (2000–2024) акцент переміщено на відображення сучасних соціальних проблем, а музичний стиль ставав більш сучасним, різноманітним, формуючи унікальні національні особливості сучасної китайської оперної музики та закладаючи міцну теоретичну та практичну основу для подальшого процвітання китайської опери. Однак сучасне китайське оперне мистецтво все ще перебуває у відносно слабкому становищі у світовому мистецькому просторі. Техніка створення та виконання сучасної китайської опери потребує подальшого вдосконалення, а дослідження національних особливостей китайської музики в оперній музиці все ще потребують вивчення її глибоких конотацій. Це дозволить сучасній китайській опері бути прийнятою та поширеною в більших масштабах.

Аналіз досліджень. Китайське вокальне академічне мистецтво є предметом багатьох наукових праць різних рівнів. Велику групу досліджень складають праці, присвячені традиційній китайській опері. Водночас невирішеними раніше частинами загальної проблеми є конкретизація національних особливостей китайської опери на сучасному етапі.

Відповідно **мета статті** полягає в уточненні національної специфіки сучасної китайської опери.

Виклад основного матеріалу. Сучасна китайська оперна музика позначається загальними рисами сучасного світового оперного мистецтва

та виразними національними особливостями. Ці риси формуються в контексті китайського культурного простору, спираючись на досягнення західної опери та традиційної китайської музики, демонструючи значну стабільність, унікальність, історичність, культурне розмаїття тощо. Доцільно конкретизувати національні характеристики сучасної китайської опери у трьох основних аспектах: музична система, творчі техніки та інструментальний супровід.

Світова музична система загалом поділяється на три основні музичні системи: персько-арабську, європейську та китайську музичну систему. Європейське оперне мистецтво формується, переважно, в межах тематичної рамки семитонові гами, мажорної та мінорної тональної системи та побудови гармонійних тканин у європейській музичній системі (Ван, 2021). Воно стало основною парадигмою створення світового оперного мистецтва та домінувало в його розвитку.

Розвиток сучасного китайського оперного мистецтва йшов шляхом «поєднання китайських та західних елементів та використання іноземних елементів для китайських цілей», маючи давню культурну спадщину традиційної китайської музики (Джу, 2013). Вона характеризується організацією музичної мови в китайській музичній системі, рисами якої є пентатонічна організація гами, горизонтальний вимір текстури, гнучкість темпу та ритму, а також мелодійна природа музики є її основними рисами. Вона має чіткі культурні атрибути в китайській музиці, а саме національність.

Пентатонічна організація китайських музичних гам стосується ладів пентатонічних гам або пентатонічних мелодій, що складаються з пентатоніки як основи. Пентатонічний лад складається з п'яти нот: гун, шань, цзюе, чжи та ю, які вказують на фіксовані інтервальні співвідношення та основні характеристики прогресивних тонів у мелодіях. Пентатонічний лад містить пентатонічний, секстонічний та гептатонічний лади з додатними приголосними, такими як Цінцзюе (#Цзюе), Бяньчжи (bЧжи), Рунь (#Ю), Бяньгун (bГун). Пентатонічний лад широко представлений у стародавній китайській народній музиці, і на цій основі були сформовані різні зміни в китайських національних ладах та повна система музичної теорії. Тому, хоча пентатонічні лади зустрічаються в традиційній музиці багатьох країн і регіонів, їх часто називають «китайським ладом» або «національним ладом». Горизонтальність мислення музичної фактури стосується акценту на горизонтальному розвитку в мисленні фактури, тобто акценту на горизонтальному напрямку та варіації мелодії, а

не на вертикальній побудові гармонії. Гнучкість темпу та ритму, передусім, відображається в поєднанні тривалості та сили нот, а також у різноманітності ритмічних комбінацій, пов'язаних з тактом, а не в суворому дотриманні правил ритму західної музики. Наприклад, використання «санбан» та «йобан», а також одночасне використання «йобан» та «санбан» у різних голосах, все це відображає унікальність та свободу ритму в китайській музиці; Звукова порожнина (це специфічний стиль звукового процесу, який містить компоненти певної висоти, інтенсивності та зміни тембру) музики підкреслює плинність мелодій у китайській музиці, з багатими варіаціями висоти та ритму, а також інтенсивним емоційним та художнім вираженням.

Наприклад, арія для сопрано «Пісня кохання» в опері «Цан'юань» (Хуан Вейроу, Фен Бомін; Сюй Чжаньхай та Лю Хуей, 1995) – це бінарна форма, що складається з прелюдії + ля + інтерлюдії + сі + коди. Розділ ля – це лад фа-чжи, а сі – лад фа-ю. Специфічне розташування гам та інтервальне співвідношення надають музиці особливих емоційних кольорів та стилістичних характеристик, що робить її типовим китайським ладом етнічної музики.

В опері «Довгий марш» (Цзоу Цзінчжи; Ін Цін, 2016,) арія для сопрано під назвою «Березневі квіти персика в серці» приймає паралельну бінарну форму з пентатонічним ладом джи-ю, 4/4 долі та середнім темпом. Завдяки ретельному продумуванню вступу, інтерлюдії та епілогу, а також багаторазовій появі цих матеріалів, тональні характеристики тону ю в народних піснях Цзянсі повністю відображені. Мелодія повністю задовольняє слухо-естетичні потреби аудиторії, відображає багаті місцеві особливості Цзянсі, виражає емоції революційного народу до солдатів та демонструє унікальну чарівність національного характеру китайської пентатонічної музичної системи.

Отже, створення оперної музики на основі китайської музичної системи є фундаментальною характеристикою сучасної оперної творчості в КНР, і це універсальне правило. Хоча деякі твори написані відповідно до європейської музичної системи при створенні сучасної китайської опери, мало творів є абсолютно «прозахідними». «Поєднання китайських та західних елементів та використання іноземних елементів для китайських цілей» – це універсальне розуміння та принцип. Широке застосування китайської музичної системи у створенні сучасної китайської опери демонструє художній стиль, національні особливості та культурну впевненість сучасної китайської оперної музики.

В умовах сьогодення тематичний метод в європейській опері все ще широко прийнятий та домінує в усьому світі. Ця техніка переважно включає зміщення, перевертання та транспонування основного матеріалу, зміну ритму та тривалості музики, додавання префіксів або суфіксів, заповнення інтервалів звуком, а також повторення та зміну основного матеріалу, щоб він з'являвся протягом усього тематичного сегмента. Ці теми мають привабливу мелодію та відіграють певну роль у структурному об'єднанні музичного матеріалу твору, формуючи музичну нитку, яка його пронизує. Ці техніки демонструють ретельне глобальне мислення композитора та його здібності, і дозволяють музичним матеріалам опери представляти різноманітні тематичні форми в єдності, підвищуючи привабливість та виразність музики.

Загалом, творчі техніки сучасної китайської оперної музики є поєднанням китайських та західних стилів, що, передусім, відображається в запозиченні творчих технік західної опери та успадкуванні й інноваціях традиційної китайської музики, особливо творчих технік музики Сіцюй. Існує два основних способи створення: один полягає у використанні етнічних музичних матеріалів та імітації стилю західної опери; інший тип в основному базується на традиційній музиці Сіцюй, використовуючи народні пісні, цюй та музичні матеріали Сіцюй, музичні структури та творчі техніки з етнічної музики. У китайському музикознавстві вони, зазвичай, називаються творчими техніками китайської музики Сіцюй. Ці два способи не лише зберігають суть національної культури, але й вбирають успішні техніки західної опери. Тому в «чистому» вигляді надзвичайно рідкісні або взагалі відсутні в сучасній китайській опері. Водночас нові елементи неминуче інтегруються в реальну творчу практику, формуючи більш різноманітний спектр композиторських технік.

Техніки, що використовуються для створення традиційної китайської музики Сіцюй, відображають характеристики сучасних технік написання китайської оперної музики. Існує відносно систематичне теоретичне осмислення та успішна творча практика застосування традиційної китайської музики Сіцюй. Ця техніка, передусім, відображається в успадкуванні та розвитку творчих технік Баньцян та Цюпай традиційної китайської опери. Однак це лише успадкування та інтеграція творчих концепцій та методів. Це інноваційна концепція та техніка створення оперної музики, і не існує такого поняття, як опера, створена виключно з використанням одного творчого методу стилю Баньцян та Цюпай. Тому дослідження характерис-

тик сучасних технік створення китайської оперної музики передбачає аналіз китайських особливостей у творчих техніках «поєднання китайських та західних елементів». Доцільно докладніше розглянути творче мислення та застосування сучасної китайської опери у створенні стилів Баньцян, Цюпай, а також методу проникнення пісень та конкатенації народних пісень.

Стиль Баньцян («варіаційний стиль Баньцян»), використовує симетричні «верхні» та «нижні» речення як основну одиницю співу та розвивається в різні форми Бань (ритмічні форми та форми в традиційній китайській музиці Сіцюй) за допомогою певних принципів варіації. Потім, шляхом різних трансформацій різних типів Бань, формується музика для твору, що характеризується лаконічним основним музичним матеріалом та гнучкими формами розвитку. Використання технік письма в стилі Баньцян у сучасній китайській опері застосовується, переважно, до співочих пасажів головних героїв опери. Завдяки змінам форм Бань, це сприяє розвитку сюжету та розгортанню драматичних суперечностей (Ву, 2019).

Наприклад, в опері «Цзян Цзе» (Янь Су; Ян Мін, Цзян Чуньян, Цзінь Ша, 1964), основна частина «П'ять континентів, які сміються разом» майстерно використовує «стиль Баньцян», творчу техніку музичного оформлення. Структура пісні в стилі Баньцян така: саньбань (повільний темп, нерегулярний вільний ритм) – ленто – алегро, цінбань (співається без супроводу) – саньбань – ленто – алегро. Цей твір має тричастинну структуру, що складається зі змішаних долей 1/4, 2/4 та 4/4, а також «розсіяної» долі. Ритм, темп та динаміка кожної частини різні, як і музичні емоції та почуття, які у них висловлюються. У вступній частині темп відносно вільний, ритм трохи швидший, використовується «розсіяна» доля, за якою йде доля 4/4. Перша частина використовує структуру «семи речень», переходячи від саньбань до ленто з долею 4/4. Темп другої частини швидший, ніж раніше, з веселим ритмом та значними коливаннями. Емоції переходять від ліричних до оповідних, використовуючи долю 4/4 як перехід, а потім переходячи до швидкої частини сегментованої пісні. Третя частина повертається до Санбан, повільної та емоційно вільної музики, яка досягає кульмінації всього твору. Форма Бан має різні зміни від Санбан – до Ленто – до Алегро, після чого йде фраза «одна людина падає, десять тисяч людей піднімаються», що перетворюється на один удар, один Бан. Нарешті, використовується повільний темп і починається завершення з долями 4/4 та 2/4. Музична структура є прогресивною, що підсилює драматичний аспект музики.

В опері «Гора Імен» (Ван Сяолін, Лі Веньсюй; Луань Кай, 2016) музичні характеристики тра-

диційного Сіцюй, такі як «Дуо Бань» (позначає уривчастість ритму, швидкий, ударний та повторюваний ритмічний малюнок, який часто використовується в традиційній китайській музиці для створення відчуття терміновості або хвилювання), «Туо Цян» (позначає техніку подовження та прикрашання мелодії для емоційного ефекту, яка часто характеризується повільністю, протяжністю, що перевищує очікувану тривалість ноти чи фрази) та «Цзіньла Маньшань» (швидкий акомпанемент з повільним співом), інтегровані в мелодію та ритм співацьких частин, збагачуючи їх варіації. Основні вокальні пасажі драми, в яких використовується техніка письма в стилі Баньцян, містять «Відкрий очі в небі», «Чекай на мене, люба, дочко Імена», «Шлях Відступу Життя Смерть» та «Знову дивишся на родичів». Крім того, у цій опері майстерно поєднується народна пісня «Гірська мелодія Імен» із сюжетом, використовуючи техніку стилю Баньцян. Вона поєднує творчий підхід стилю Баньцян зі стандартним стилем розповіді сегментованих пісень у народних піснях для викладання сюжету та демонстрації персонажів, що відповідає аудіовізуальним звичкам китайського глядача опери та відображає новаторство китайської національної опери.

Цюпай – це загальний термін для назв мелодій, що використовуються в традиційному ліричному письмі та нотації. Оскільки склади мелодії писалися на знаку в давнину, який і називають Цюпай, це і обумовило назву. Цюпай здебільшого походить з народу, а деякі розвинулися від сі, тому отримали або також назви Цюпай, або сі раі (це стосується назви мелодії в давньокитайській поезії). Стиль Цюпай, також відомий як стиль Ляньцюй, – це набір сюїтних музичних творів, розроблених відповідно до потреб співочого стилю. Він використовує Цюпай як основну структурну одиницю та поєднує кілька різних Цюпай, утворюючи повний набір, який містить варіації візерунків Саньбань – Ленто – Алегро – Саньбань. Структура ансамблю Цюпай пройшла процес розвитку від Чанчуня (що стосується форми традиційної китайської народної музики та виконавського мистецтва), мелодії Чжугун, Цзацзюй та Наньсі до стадії зрілості опери Куньцзюй, яка мала значний вплив на розвиток традиційної китайської музики та опери (Жан, 2017). Стиль Баньцян підкреслює більшу свободу та зміни ритму у співі, тоді як стиль Цюпай наголошує на поєднанні Цюпай та стандартизації структури. Китайська сучасна оперна музика творчо успадковує цю техніку.

Наприклад, основні музичні матеріали опери «Цзян Цзе» (Янь Су; Ян Міном, Цзян Чуньяном та Цзінь Ша, 1964) широко спираються на музичний

словник опер Сичуань, У, Юе, Хантань, Янцінь, Сичуань Цін'їнь, Пекінської опери та інших жанрів, використовуючи традиційні Цюпай, такі як Хуан'юе Дяо Шаньпо Ян, Цін'ян, Ербань Цін'ян та Гаоцян Луантань, для створення музичного твору, сповненого драматичної напруги та художньої привабливості.

Опера «Віяло з цвіту персика» («Ван Цзін'ї», Пань Лей, 2023), заснована на легендарній п'єсі «Віяло з цвіту персика» письменника династії Цін Кон Шанженя та розповідає про соціальну реальність Нанкіна за часів династії Мін та причини занепаду політичної влади. Що стосується музики, для створення було запозичено традиційний оперний стиль Куньцюй, збережено такі класичні твори, як «Бейсін Шуй Лін», «Бію Сяо», «Лі Тін Янь Дай Се Чжи Ша» з оригінального твору. Цюпай також були розроблені відповідно до потреб сюжету, інноваційно інтегруючи нові музичні елементи, оспівуючи радощі та печалі, виражаючи процвітання. Вибір, застосування та інноваційний розвиток цих Цюпаїв відображають спадщину традиційної культури та є її сучасною інтерпретацією в східній естетиці.

Оркестровий акомпанемент переважно виконує функцію акомпанементу вокальної музики, відіграючи незамінну роль у визначенні стилю співу, формуванні форми та образу, зображенні образів персонажів, описі сюжетного середовища та підтримці виконавських рухів. Він є важливою частиною написання оперної музики, і разом з вокальними партіями формує цілісний музично-художній образ. Розвиток акомпанементу в сучасних китайських оперних оркестрах пройшов через безперервний процес розвитку та дозрівання від простого до складного, від традиційного до сучасного, формуючи чіткі національні особливості сучасної китайської опери в конфігурації оркестру, техніці акомпанементу та інших аспектах. На початковому етапі розвитку сучасної китайської опери конфігурація оркестру зазнала впливу західного музичного мислення та методів, і в поєднанні з об'єктивними соціальними потребами, що відображали Нову демократичну революцію того часу, з'явився стиль акомпанементу, подібний до ранніх китайських авторських пісень. Згодом одна за одною з'являлися різні форми опери, такі як «Буря на річці Янцзи» (Ні Ера; Тянь Хань), «Сільська пісня та військово-цивільний марш» (Сянь Сінхай; Лі Бочжао), «Брати та сестри, що очищають землю» (Ван Дахуа; Лі Бо), «Грамотність чоловіка та дружини» Марко. Ці різні типи оперних творів, передусім, відображаються в лаконічному складі оркестру, виражених основних інструментах та інноваційних техніках акомпанементу.

Появи опери «Дівчина зі світлим волоссям» ознаменувала початок нового етапу розвитку сучасної китайської опери і злиття та інновації оркестрової конфігурації в її музиці сформували репрезентативний стиль на той час. Що стосується конфігурації оркестру, то змішане розташування традиційних пекінських оперних оркестрів та західних оркестрів успішно поєднує елементи традиційної китайської музики із західними техніками композиції.

Оркестрова конфігурація опери «Дике життя» зазнала численних коригувань та змін за роки сценічної практики. У ранніх постановках використовувався стандартний симфонічний акомпанемент, що забезпечувало опері насичені гармонійні кольори, посилюючи персоналізацію та вплив музики, роблячи її більш тривимірною. В одній з вистав оригінальний акомпанемент симфонічного оркестру був інноваційно змінений на акомпанемент національного оркестру, що не лише поглибило сюжет і посилило візуальні ефекти, але й принесло глядачам новий слуховий досвід. У версії «Дике життя», створеній Китайською консерваторією музики з нагоди її 60-річчя, для акомпанементу використовувався симфонічний оркестр. Ці зміни відображають гнучкість і різноманітність конфігурації оркестру в опері «Дике життя».

З 1980-х років розпочинається новий етап розвитку сучасної китайської опери. У конфігурації оркестрів акомпанементу живий оркестровий акомпанемент став стандартною рисою. Водночас постійно розвиваються різноманітні практики оперного акомпанементу (Юань, 2017).

Конфігурація оркестру акомпанементу опери «Лі Цінчжао» (Цзян Вей, Цай Фуцзюнь; Бай Шуй, Ван Чіген, 2024) характеризується унікальним звучанням гуцяня, піпи та бамбукової флейти, партії яких ніби переносять глядачів у життя Лі Цінчжао. Ця конфігурація не лише демонструє чарівність традиційних інструментів та зберігає характеристики національної опери, але й містить елементи сучасної симфонії, роблячи сценічне виконання всього твору яскравішим та підвищуючи його художню привабливість.

Техніка акомпанементу в сучасних європейських операх зберігає суть традиційних опер та інтегрує сучасні елементи й технології. Стилi та форми різноманітні, та позначені особливим духом експериментів та новаторства. Окрім натхнення з техніки акомпанементу в сучасній європейській опері, китайські сучасні оперні оркестри переважно успадковують суть техніки акомпанементу в традиційній китайській музиці (Сіцюй та народній музиці). Їхні самобутні національні особливості, переважно, відображаються у посиленні та новаторстві Туоцяна, Баоцяна та Ченьцяна.

Акомпанемент Туоцян – це важлива техніка в оркестровому акомпанементі, яка підтримує варіації висоти, тривалості, сили, темпу та ритму співочого голосу, утворюючи цілісну послідовність з основною мелодією, яку виконує співак, дозволяючи співочому та інструментальному звучанню бути узгодженими. В опері «Червона гвардія Хунху» використовуються такі техніки акомпанементу, як туоцян з місцевих народних пісень, у співі та акомпанементі персонажів, досягаючи ідеального поєднання музикальності та драматизму. В опері «Цзян Цзе» також успішно використовуються такі техніки акомпанементу, як жуньцян та туоцян, щоб точно передати національний стиль твору.

Акомпанемент Баоцян – це музичний об'єм та контраст, що формуються навколо голосу співака під час виступу оркестру, тим самим посилюючи художній ефект виступу. Він дозволяє співаку відпочити посеред партії. Він керує змінами тону через навколишній акомпанемент, спрямовуючи емоційні коливання в середині та досягаючи розширення та переплетення атмосфери. Цей прийом не часто зустрічається в оперному акомпанементі, але є й деякі успішні практики; створення акомпанементу в опері «Мен Цзянну» (Цю Сінцзе; Цю Сінцзе, 1945) відображає цей творчий прийом, демонструючи унікальний художній колорит, поєднуючи виконання пекінської опери із західним оркестровим акомпанементом на одній сцені.

Акомпанемент Ченьцян – це варіаційна техніка акомпанементу Туоцян, яка також відіграє певну роль у координації зі стилем співу співака. Однак, окрім збереження тієї ж мелодії, він також вимагає певних коригувань емоцій та ритму. Наприклад, опера «Цюй Юань» (Хань Вей, Ши Гуаннань; Ши Гуаннань, 1972) використовує такі музичні елементи, як чергування ритмів, багаті та точні

тексти й тони в акомпанементі, що робить твір сповненим захопливих і чудових емоцій та глибоких ідеологічних конотацій.

Отже, процес розвитку та характеристики форм і технік акомпанементу в китайській опері відображають еволюцію від традиційного до сучасного, від простого до складного. У ХХІ столітті сучасна китайська опера досягла «стандартної конфігурації» в акомпанементі оркестру, зосереджуючись на відповідності сюжету, темі та культурним елементам, а також на швидкому творчому коригуванні інструментальної конфігурації, особливо для використання деяких характерних інструментів, щоб підкреслити унікальні китайські особливості та художній шарм. Техніка акомпанементу оркестру зберегла чіткі національні особливості, засновані на диверсифікації, досягаючи наукової орієнтації та інновацій у Туоцян, Баоцян та Ченьцян.

Висновки. Характерні риси сучасної китайської оперної музики, проявляються, передусім, у застосуванні елементів китайської народної музики, зокрема, системи музичної теорії, технік композиції та успадкування музичної культури з китайською специфікою. Це високоінтегроване та всебічне поєднання національних, традиційних та культурних особливостей. У процесі розвитку сучасна китайська оперна музика не лише увібрала успішний досвід західної опери, але й підкреслила свої особливості в успадкуванні традиційної музики, формуванні сучасного стилю оперної музики з китайською специфікою. Однак є й очевидні недоліки та недосконалості. Ключ до розуміння та вирішення проблем розвитку полягає в глибокому розумінні сутності та конотації китайської музичної культури та поєднання практики створення опери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ju Q. The past glory and current crisis of national opera music creation. *Chinese Music*. 2013. № 4. С. 6–11.
2. Wang C. Discussion on «national opera» and «original opera». *Music Research*. 2021. № 5. С. 134–144.
3. Wu J. Dramatic development and music analysis in opera creation. Xinhua Publishing House, 2019. 199 с.
4. Yuan L. The creation of Chinese opera and opera music. Xueyuan Publishing House, 2017. 121 с.
5. Zhang C. Discussion on Chinese opera studies in the 20th century. *Research on National Art*, 2018. № 5. С. 102–112.
6. Zhang W. Exploring and listening to Chinese classical ensembles in general music. *Journal of General Music Education*. 2017. № 31 (1). С. 26–33.

REFERENCES

1. Ju, Q. (2013). The past glory and current crisis of national opera music creation. *Chinese Music*, (4), 6–11.
2. Wang, C. (2021). Discussion on “national opera” and “original opera”. *Music Research*, (5), 134–144.
3. Wu, J. (2019). Dramatic development and music analysis in opera creation. Xinhua Publishing House. 199.
4. Yuan, L. (2017). The creation of Chinese opera and opera music. Xueyuan Publishing House. 121.
5. Zhang, C. (2018). Discussion on Chinese opera studies in the 20th century. *Research on National Art*, (5), 102–112.
6. Zhang, W. (2017). Exploring and listening to Chinese classical ensembles in general music. *Journal of General Music Education*, 31, (1), 26–33.

Яна ЯБЛОЧКІНА,

orcid.org/0009-0002-2791-2117

молодший спеціаліст

Черкаського художньо-технічного коледжу
(Черкаси, Україна) yanaslava2023@gmail.com

МЕТОДИКА ТА ТЕХНІКА НАРОЩУВАННЯ ВОЛОССЯ

Технологія нарощування волосся з кожним роком удосконалюється, що зумовлює потребу у фаховій підготовці майстрів та актуалізує значення теоретико-практичного вивчення цієї теми у професійній освіті. У статті висвітлено актуальні аспекти технології нарощування волосся як важливого напрямку в сучасному перукарському мистецтві. Основну увагу приділено аналізу основних методів нарощування, їх класифікації, технічним характеристикам та особливостям використання в умовах салонної практики. Метою статті є систематизація знань щодо різновидів нарощування волосся, виявлення їх переваг і недоліків, а також обґрунтування доцільності використання кожного методу залежно від індивідуальних особливостей клієнта. У процесі дослідження охарактеризовано основні види нарощування: гаряче, холодне, ультразвукове, нарощування за допомогою мікрокапсул. Розглянуто технологічну послідовність виконання процедур, інструменти та матеріали, що використовуються, а також правила догляду за нарощеним волоссям. У статті акцентовано увагу на тому, що правильний вибір техніки нарощування залежить від густоти та структури волосся клієнта, бажаної тривалості носіння, стилістичних уподобань і наявності протипоказань. Стаття наголошує на важливості системного підходу до навчання майбутніх перукарів, що включає як вивчення теоретичного матеріалу, так і практичне відпрацювання технологій. Результати дослідження можуть бути використані у професійній діяльності майстрів перукарської справи, у процесі підготовки фахівців у закладах професійної освіти, а також для вдосконалення навчально-методичних матеріалів зі спеціальності «Перукарське мистецтво».

Ключові слова: нарощування волосся, перукарське мистецтво, технологія, методи нарощування, професійна підготовка.

Yana YABLOCHKINA,

orcid.org/0009-0002-2791-2117

Junior specialist

Cherkasy Art and Technical College
(Cherkasy, Ukraine) yanaslava2023@gmail.com

HAIR EXTENSION METHODS AND TECHNIQUES

The technology of hair extensions is improving every year, which determines the need for professional training of masters and actualizes the importance of theoretical and practical study of this topic in professional education. The article highlights the current aspects of hair extension technology as an important direction in modern hairdressing. The main attention is paid to the analysis of the main methods of extension, their classification, technical characteristics and features of use in salon practice. The purpose of the article is to systematize knowledge about the types of hair extensions, identify their advantages and disadvantages, as well as justify the feasibility of using each method depending on the individual characteristics of the client. In the process of research, the main types of extensions were characterized: hot, cold, ultrasonic, extensions using microcapsules. The technological sequence of procedures, tools and materials used, as well as rules for caring for extended hair were considered. The article emphasizes that the correct choice of extension technique depends on the density and structure of the client's hair; the desired duration of wear; stylistic preferences and the presence of contraindications. The article emphasizes the importance of a systematic approach to training future hairdressers, which includes both the study of theoretical material and practical development of technologies. The results of the study can be used in the professional activities of hairdressing masters, in the process of training specialists in vocational education institutions, as well as to improve educational and methodological materials in the specialty "Hairdressing".

Key words: hair extensions, hairdressing, technology, extension methods, professional training.

Постановка проблеми. Історія говорить, що нарощування волосся сягає своїм корінням в далеке минуле, а саме в тисячі років тому до Нашої Ери. Справа в тому, що археологи-єгиптологи виявили череп жінки з нарощеним волоссям, вік якого пере-

вищує 3000 років. При цьому вид нарощування максимально близький до капсульного чи смоляного (Орлов, 2005). У сучасній індустрії краси нарощування волосся стало однією з найпопулярніших процедур, яка дозволяє швидко змінити зовніш-

ність. Проте незважаючи на велику кількість методик та технологій, проблема збереження здоров'я натурального волосся та шкіри голови залишається актуальною. Наявність великого вибору технік (капсульне, стрічкове, ультразвукове, холодне нарощування, тощо) ставить перед фахівцем завдання правильно підібрати метод з урахуванням індивідуальних особливостей клієнта.

Аналіз досліджень і публікацій. Упродовж останнього десятиліття індустрія краси значно активізувалася у напрямі розробки й удосконалення методик нарощування волосся, що зумовлено зростанням попиту на безпечні, естетично привабливі та довготривалі результати. Провідні фахівці у сфері трихології, косметології та перукарського мистецтва неодноразово зверталися до теми якості матеріалів, впливу процедур на стан власного волосся та шкіри голови, а також технологічних аспектів проведення процедур.

Серед помітних праць варто виокремити дослідження Е. Вілсон та ін., які проаналізували біосумісність різних типів капсул (кератину, смоли, ультразвукових капсул) у методиках гарячого та холодного нарощування (Wilson et al., 2021). Т. Такахаші та ін. зосередилися на мікроскопічному вивченні пошкодження кутикули натурального волосся після тривалого носіння нарощених пасом (Takahashi et al., 2022). О. В. Савіцька у вітчизняному контексті розглядала фізіологічні та морфологічні особливості нарощеного волосся як матеріалу для колористичного дизайну зачіски та розглядає вплив сучасних технологій і засобів фарбування на кінцевий результат. Авторка обґрунтовує важливість первинної діагностики структури волосся та правильного підбору барвників для досягнення бажаного естетичного ефекту й мінімізації пошкоджень (Савіцька, 2022).

Ці дослідження заклали основу для глибшого вивчення біохімічного складу клеєвих основ, підбору оптимального матеріалу для капсул, а також розробки рекомендацій із догляду. Попри значну кількість досліджень, лишаються нерозв'язаними такі ключові проблеми:

1. Наразі відсутні загальноприйняті стандарти, що дозволяють оцінити безпечність процедури в довготривалій перспективі.

2. Недостатньо вивчені аспекти добору технології нарощування залежно від типу волосся, стану шкіри голови та алергічних реакцій.

3. Актуальним залишається питання утилізації синтетичних матеріалів, зокрема капсул і пасом, після їх зняття.

4. Недостатність досліджень, які б вивчали вплив процедури на самооцінку, психологічний комфорт та соціальну адаптацію клієнтів.

Метою статті є дослідити сучасні методики та техніки нарощування волосся, розкрити їх особ-

ливості, переваги й недоліки, а також сформувати практичні навички застосування різних способів нарощування з урахуванням типу волосся, побажань клієнта та актуальних тенденцій у сфері індустрії краси.

Виклад основного матеріалу. Нарощування волосся – одна з найбільш популярних косметичних процедур у сучасній індустрії краси. Її актуальність обумовлена прагненням багатьох жінок і чоловіків швидко змінити зовнішній вигляд, збільшити довжину або об'єм волосся, а також вирішити естетичні проблеми, пов'язані з випадінням або пошкодженням волосся.

Нарощування волосся процес, при якому додаються штучні пасма до природного волосся для створення об'єму, довжини або змін у кольорі. Перед нарощуванням волосся має бути чистим і сухим. Майстер оцінює стан природного волосся, щоб зрозуміти, який метод буде найкращим, а також визначити, скільки пасм потрібно для досягнення бажаного об'єму (Ковальчук, Оршанський, 2016).

Однак нарощування волосся, хоча й надає миттєвий ефект довжини та об'єму, має низку суттєвих недоліків. Серед основних – можливе пошкодження власного волосся, зокрема його ослаблення, ламкість або випадіння. Деякі методи нарощування можуть спричинити дискомфорт, подразнення шкіри голови чи алергічні реакції. Крім того, процедура вимагає регулярного коригування та догляду, що пов'язано з додатковими витратами часу і коштів. Таким чином, перед прийняттям рішення про нарощування варто враховувати індивідуальні особливості волосся та стан шкіри голови.

З огляду на велику популярність процедури та водночас потенційні ризики для здоров'я волосся, виникає потреба в ґрунтовному вивченні сучасних методик нарощування. Існує багато різних методів нарощування волосся, включаючи клейовий метод, мікро-пов'язку, в'язання волосся та багато інших. У кожного з них є свої унікальні особливості та переваги. Нарощування волосся може виконуватися із синтетичного або натурального волосся. Для нарощування найчастіше використовують натуральне волосся трьох типів – слов'янське, європейське та азіатське. Слов'янське волосся користується максимальним попитом: воно легке, слухняне у укладанні і приємне на дотик. Тому вартість пасом відчутно дорожча.

Сьогодні техніки нарощування можна умовно поділити на два типи – тимчасові та довготривалі. Для першого використовують шиньйони на шпильках та канекалон. Такі прядки пристібаються або вплітаються у «рідні» коси клієнтки. Мета такого нарощування – створити тимчасову

зачіску з додатковим об'ємом або довжиною. Інший тип вимагає роботи з натуральними прядками високої якості, які приклеюються до коріння волосся (або пришиваються, як роблять із тесьмами). Таке нарощування слугуватиме від 1 до 5 місяців – і це всього лише термін до першої корекції. Процедура займає від 1 до 4 годин, а в деяких випадках може зайняти і півдня. Її тривалість залежить від досвіду перукаря та складності роботи.

Є два види нарощування волосся – гаряче та холодне нарощування. Суть процесу гарячого нарощування полягає у використанні попередньо нагрітого складу, що клеїть (кератин або смола), який наноситься на пасма волосся і закріплюється у коренів за допомогою спеціального пістолета або термічних щипців. Як фіксатор виступає спеціальна капсула. Вона абсолютно непомітна, проте здатна надійно утримувати пасмо волосся. Особливістю холодного нарощування волосся є те, що волосся не піддається впливу високих температур. Холодне нарощування волосся буває капсульним, стрічковим, японським, ультразвуковим і голлівудським. Після закінчення двох-трьох місяців використання пасма або знімають зовсім або роблять процедуру корекції:

1. Волосся знімають спиртовим складом та відрізають місця фіксації, (при гарячих види нарощування) або знімають полімерний клейкі стрічки, не зрізуючи її (для холодних видів нарощування).

2. Роблять перекапсуляцію, тобто заново вручну наносять кератинову капсулу на пасмо (для гарячих видів нарощування волосся) або наносять новий полімер-скотч на стрічку (для холодних видів нарощування волосся).

3. Виробляють процедуру нарощування.

4. Заповнюють втрачені в процесі носіння волосся, додавши нові пасма. В основному така необхідність виникає у гарячих видів нарощування через великий відсоток вичісування волосся з пасом. Для стрічкового нарощування необхідність у додаванні пасом відсутня за мінімального вичісування волосся пасма.

На відміну від нарощеного волосся, волосся на приколках (кліпсах) не потребують процедури корекції і їх можна зняти у будь-який час. При цьому недоліком є те, що волосся на кліпсах неправильно розподіляють вагу пасма по поверхні голови, так як досить великі пасма (до 20 см шириною) можуть кріпитися всього 3–4 шпильках і тягнути корінь волоса в місцях її кріплення. У зв'язку з цим волосся на приколках не рекомендується носити частіше 1 рази в тиждень.

Існує кілька популярних методів нарощування волосся методики та техніки нарощування волосся, кожна з яких має свої особливості та переваги. Так,

капсульне нарощування є одним із найпопулярніших методів. Штучні пасма закріплюються до натурального волосся за допомогою капсул (кератинових або смоляних), які розтоплюються під впливом тепла, створюючи міцний зв'язок. Цей метод дозволяє носити волосся до 3–6 місяців, залежно від швидкості росту волосся (рис. 1).

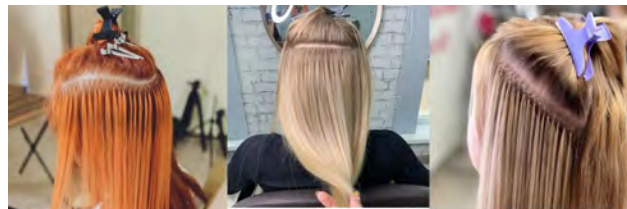


Рис. 1. Приклади капсульного нарощування волосся

Перевагами такого методу нарощування волосся є їх природний вигляд, тривалий ефект (до 3–4 місяців), безпечність для коренів волосся. Крім того, під час такого нарощування можна варіювати різні довжини та кольори. Що стосується недоліків, то тут можна виділити наступні: через термічне навантаження на волосся можна травмувати структуру волосини; може обтяжувати дуже тонке волосся; потрібна постійна корекція.

Техніка натяжки або стрічкове нарощування – це метод, який передбачає використання спеціальних стрічок з волосся, які приклеюються до натурального волосся (рис. 2). Стрічкове нарощування волосся має низку переваг, які роблять його популярним серед клієнтів салонів краси. Передусім, ця процедура є досить швидкою – фахівець може виконати повне нарощування впродовж однієї години, що значно економить час. Крім того, стрічкову систему легко коригувати: пасма можна багаторазово використовувати після заміни клеєвої основи, що робить метод зручним і економічно вигідним. Ця техніка також ідеально підходить для власниць тонкого або ослабленого волосся, оскільки не створює надмірного навантаження на корені (Fuse et al., 2023).



Рис. 2. Приклади стрічкового нарощування волосся

Проте існують і певні недоліки. Якщо стрічки закріплено неправильно або не дотримано відповідної техніки, це може призвести до неприродного вигляду, особливо якщо вони помітні під власним волоссям. Також можливе виникнення алергічної реакції на клейову основу, що особливо актуально для людей із чутливою шкірою голови. Метод не рекомендований для дуже короткого волосся, адже стрічки можуть бути помітними або погано триматися. Нарешті, якщо пасма або кольори підібрані без урахування природного відтінку та структури волосся клієнта, результат може виглядати штучно або неестетично (Парамоненко, 2013).

Ще одним популярним методом нарощування є італійське або мікрокапсульне нарощування. Цей метод схожий на капсульне нарощування, проте під час такого нарощування використовують капсули не звичайного, а мікроскопічного розміру (0.5–0.6 грам). Мікроскопічні капсули є практично не помітними і дають більш природний вигляд (рис. 3).



Рис. 3. Мікрокапсульне нарощування

Однією з головних переваг цього методу є саме натуральність результату. Завдяки мініатюрним капсулам, нарощене волосся практично не відрізняється від природного за виглядом та відчуттям. До того ж, технологія дозволяє використовувати волосся будь-якої текстури, що забезпечує ширший індивідуальний підхід до кожного клієнта. Однак цей метод має і певні недоліки. Зокрема, через велику кількість капсул, процедура корекції займає більше часу порівняно з іншими техніками. Крім того, догляд за волоссям після нарощування вимагає обережності: не рекомендовано використовувати агресивні шампуні чи засоби, що містять масла біля коренів, оскільки це може вплинути на тривалість носіння мікрокапсул.

Нарощування за допомогою гібридної технології – це метод, який комбінує кілька технік, наприклад, капсульне та стрічкове нарощування (рис. 4). Основна ідея полягає в індивідуальному підході до кожної зони голови: майстер обирає найоптимальніший спосіб кріплення пасм залежно від щільності власного волосся, його структури та побажань клієнта. Одним із головних плюсів гібридного нарощування є можливість досягти максимально

комфортного та природного результату без шкоди для волосся (Горбатюк та ін., 2020). Наприклад, у скроневій зоні, де волосся зазвичай тонше, можуть застосовуватися мікрокапсули або стрічковий метод, тоді як у потиличній зоні – капсульний або ультразвуковий спосіб, що забезпечує міцніше кріплення. Однак, гібридна технологія потребує високої кваліфікації майстра, оскільки правильне поєднання технік вимагає глибокого розуміння властивостей волосся та досвіду в роботі з кожною окремою методикою. Крім того, час проведення процедури може бути довшим, а вартість – вищою через складність та комплексність підходу.

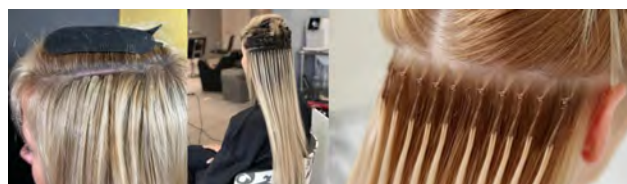


Рис. 4. Приклади комбінування технік

Нарощування волосся за допомогою плетіння полягає у вплетенні спеціальних тканинних вставок безпосередньо у природне волосся клієнта. Це здійснюється шляхом створення ряду дрібних кісок уздовж шкіри голови, до яких прикріплюються вставки, зазвичай за допомогою нитки й голки (рис. 5). Однією з головних переваг цього методу є його доступність – як з погляду вартості, так і з точки зору виконання. Плетіння не потребує дорогого обладнання чи агресивних хімічних речовин, тому воно часто застосовується у домашніх умовах або у салонах із обмеженим технічним оснащенням.



Рис. 5. Нарощування за допомогою плетіння

У порівнянні з капсульним нарощуванням, плетіння є менш довговічним (результат тримається менше часу, і корекція може знадобитися вже через кілька тижнів). Крім того, ця техніка не рекомендується людям зі слабким або пошкодженим волоссям, оскільки натягування волосся під час плетіння може посилити ламкість або спричинити втрату волосся на ділянках натягу. Надмірне напруження волоссяних фолікулів також може призвести до локального витончення волосся або так званої тракційної алопеції.

Ультразвукова техніка нарощування волосся – це сучасний і високотехнологічний метод, що базується на використанні ультразвукових хвиль для з'єднання натурального та донорського волосся. На відміну від традиційних методів, які застосовують високу температуру (наприклад, кератинове або гаряче капсульне нарощування), ультразвукова технологія працює при низьких температурах, що робить її менш травматичною для структури волосини. Суть процедури полягає у використанні спеціального апарата, який генерує ультразвукові імпульси. Ці імпульси активують кератинову капсулу, що вже нанесена на кінчик донорського пасма, та забезпечують її міцне прикріплення до власного волосся клієнта (рис. 6). З'єднання відбувається на молекулярному рівні, без перегріву або хімічного впливу, що дозволяє максимально зберегти цілісність натурального волосся.



Рис. 6. Приклади нарощування волосся за ультразвуковою технікою

Втім, ефективність і безпечність результату значною мірою залежать від майстерності фахівця. Ультразвукова техніка потребує високої кваліфікації, і неправильне застосування приладу може призвести до недостатньо надійного кріплення або нерівномірного розподілу пасм.

Формування практичних навичок у сфері нарощування волосся вимагає не лише досконалого володіння техніками, але й здатності адаптувати їх до індивідуальних особливостей кожного клієнта. Професійний майстер повинен уміти точно оцінити тип і стан натурального волосся, включаючи його густоту, товщину, рівень пошкодженості, а також враховувати побажання клієнта та сучасні тенденції в індустрії краси. Це дозволяє обрати найбільш відповідну методику нарощування, яка не лише забезпечить бажаний візуальний результат, а й збереже здоров'я натурального волосся.

Таким чином, капсульне нарощування доцільно застосовувати у випадках, коли волосся має середню або високу густоту й перебуває в

задовільному стані. Завдяки щільному кріпленню кератинових капсул до натуральних пасм, ця техніка забезпечує надійний і довготривалий результат. Проте для тонкого або ослабленого волосся цей метод може виявитись занадто агресивним, оскільки передбачає термічну обробку. У таких випадках перевагу варто надавати стрічковому нарощуванню, яке ідеально підходить для тонкого, рідкого або ламкого волосся. Легкі стрічки не створюють зайвого навантаження на корені, а сама процедура є швидкою та безпечною. Стрічковий метод дозволяє швидко досягти ефекту об'єму або подовження, особливо коли мова йде про тимчасову трансформацію образу.

Ще одним варіантом для щільного, кучерявого або жорсткого волосся є нарощування за допомогою плетіння, коли треси вишиваються у косички з натурального волосся. Така методика не потребує хімічного чи термічного впливу, тому є щадною, хоча й непридатною для тонкого волосся через вагу тресів. Для клієнтів із делікатним або дуже тонким волоссям, особливо в зонах високої видимості (скроні чи верхівка) доцільно застосовувати мікрокапсульне нарощування. Мікрокапсули майже непомітні на дотик і візуально, що дозволяє створити максимально природний результат без шкоди для структури волосся.

Метод ультразвукового нарощування рекомендується для пошкодженого волосся, оскільки капсули формуються без термічного впливу. Такий підхід дозволяє уникнути перегріву та зберегти цілісність волосся. В окремих випадках ефективним може стати метод комбінування технік, коли, наприклад, стрічки використовуються в потиличній зоні для об'єму, а мікрокапсули – у скроневій для непомітності кріплень. Це забезпечує не лише естетичний баланс, але й комфорт клієнта в повсякденному носінні.

Крім фізичних характеристик волосся, у процесі вибору техніки важливо враховувати побажання клієнта щодо довжини, об'єму, кольору, форми укладки, а також стиль життя – активний, діловий чи творчий (Білай, 2023). Сьогодні популярності набувають максимально природні образи, мінімалізм у кріпленнях, екологічність матеріалів, що теж впливає на вибір методики. Майстер повинен не лише володіти технічними навичками, але й мати естетичне бачення, бути обізнаним у трендах і вміти правильно комунікувати з клієнтом для досягнення гармонійного, індивідуального результату.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що сучасні методики нарощування волосся постійно вдосконалюються та

адаптуються до змін у сфері краси, модних тенденцій і потреб клієнтів. Проаналізовані техніки мають свої переваги та обмеження, які важливо враховувати залежно від типу волосся клієнта, бажаного результату та стану натурального волосся. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що ультразвукова та стрічкова техніки нарощування є найменш травматичними для волосся. Гаряче капсульне нарощування потребує обережного використання і дотримання всіх технологічних норм. Правильний вибір методики має базуватись не лише на естетичних очікуваннях

клієнта, але й на стані його власного волосся та шкіри голови.

Результати дослідження підтверджують, що нарощування волосся є складним технологічним процесом, який вимагає від майстра не лише досконалого володіння техніками, але й глибокого розуміння фізіології волосся, анатомії шкіри голови, а також знання сучасних трендів і потреб клієнта. Інтеграція професійного підходу та індивідуалізації в практику дозволяє забезпечити не лише ефективний візуальний результат, а й збереження здоров'я волосся клієнтів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білай Д. В. Формування особистісних засад самоактуалізації майбутніх фахівців сфери послуг у контексті розвитку його професійного потенціалу. *Вісник науки та освіти*. 2023. Вип. 2. С. 244–257.
2. Горбатюк Н.А., Зінченко О.І., Откидач Г.І. Основи перукарської справи. Підручник для здобувачів професійної (професійно-технічної) освіти. Київ: Грамота, 2020. 256 с.
3. Ковальчук В., Оршанський Л. Професійна підготовка майбутніх фахівців сфери обслуговування на засадах компетентнісного підходу. *Молодь і ринок*. 2016. Вип. 11/12. С. 6–10.
4. Орлов В. Ф. Історія перукарської справи. Київ : Грамота, 2005. 351 с.
5. Парамоненко Л. М. Особливості структури професійного іміджу майбутніх фахівців з перукарського мистецтва та декоративної косметики. *Науковий вісник Донбасу*. 2013. Вип. 2. С. 1-11.
6. Савіцька О. В. Матеріали та технології колористичного дизайну зачіски. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 4. С. 36–50.
7. Fuse N., Matsue Y., Morita S. Prediction of breakage in human hair caused by cyclical extension using infrared spectroscopy coupled with multivariate curve resolution. *Analytical Sciences*. 2023. Vol. 39. P. 229–234.
8. Takahashi T., Mamada A., Breakspear S., Itou T., Tanji N. Age-dependent changes in damage processes of hair cuticle. *Journal of Cosmetic Dermatology*. 2015. Vol. 14. P. 2–8.
9. Wilson A., Ekanem E.E., Mattia D., Edler K.J., Scott J.L. Keratin–Chitosan microcapsules via membrane emulsification and interfacial complexation. *ACS Sustainable Chemistry & Engineering*. 2021. Vol. 9. No. 49. P. 16617–16626.

REFERENCES

1. Bilai D. V. (2023). Formuvannia osobystisnykh zasad samoaktualizatsii maibutnikh fakhivtsiv sfery posluh u konteksti rozvytku yoho profesiinoho potentsialu [Formation of personal principles of self-actualization of future specialists in the service sector in the context of developing their professional potential]. *Visnyk nauky ta osvity*. No. 2. P. 244–257. [in Ukrainian].
2. Horbatiuk N.A., Zinchenko O.I., Otkydach H.I. (2020). Osnovy perukarskoi spravy. Pidruchnyk dlia zdobuvachiv profesiinoi (profesiino-tekhnichnoi) osvity. [Fundamentals of hairdressing. Textbook for students of vocational (vocational) education]. Kyiv: Hramota. 256 s. [in Ukrainian].
3. Kovalchuk V., Orshanskyi L. (2016). Profesiina pidhotovka maibutnikh fakhivtsiv sfery obsluhovuvannia na zasadakh kompetentnisnogo pidkhodu [Professional training of future service professionals based on a competency-based approach]. *Molod i rynek*. No. 11/12. P. 6–10. [in Ukrainian].
4. Orlov V. F. (2005). Istoriia perukarskoi spravy [History of hairdressing]. Kyiv : Hramota. 351 s. [in Ukrainian].
5. Paramonenko L. M. (2013). Osoblyvosti struktury profesiinoho imidzhu maibutnikh fakhivtsiv z perukarskoho mystetstva ta dekorativnoi kosmetyky [Peculiarities of the structure of the professional image of future specialists in hairdressing and decorative cosmetics.]. *Naukovyi visnyk Donbasu*. No. 2. P. 1-11. [in Ukrainian].
6. Savitska O. V. (2022). Materialy ta tekhnolohii yi kolorystychnoho dyzainu zachisky [Materials and technologies of coloristic hair design]. *Ukrainskyi mystetstvoznnavchyi dyskurs*. No. 4. P. 36–50. [in Ukrainian].
7. Fuse N., Matsue Y., Morita S. (2023). Prediction of breakage in human hair caused by cyclical extension using infrared spectroscopy coupled with multivariate curve resolution. *Analytical Sciences*. Vol. 39. P. 229–234.
8. Takahashi T., Mamada A., Breakspear S., Itou T., Tanji N. (2015). Age-dependent changes in damage processes of hair cuticle. *Journal of Cosmetic Dermatology*. Vol. 14. P. 2–8.
9. Wilson A., Ekanem E.E., Mattia D., Edler K.J., Scott J.L. (2021). Keratin–Chitosan microcapsules via membrane emulsification and interfacial complexation. *ACS Sustainable Chemistry & Engineering*. Vol. 9. No. 49. P. 16617–16626.

Олексій ЯВОРСЬКИЙ,

orcid.org/0009-0006-0294-6256

аспірант кафедри графічного дизайну
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) yav0rskylesha@gmail.com

ДИЗАЙН ФОРМИ УПАКУВАННЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НЕЙРОЕСТЕТИКИ

Дослідження впливу форми упакування на сприйняття споживачем підкреслює важливість її ролі в прийнятті рішень про вибір самого продукту. Споживачі часто оцінюють якість продукту на основі його упаковки ще до знайомства з самим товаром, що вказує на сильний вплив зорового та тактильного сприйняття на поведінку споживачів. Розглянуті два основні підходи до ролі упакування: упакування як самостійний елемент, що має власне значення, та упакування як доповнення до продукту. У рамках цього дослідження було обрано перший підхід, оскільки він дозволяє розглядати упакування як незалежний об'єкт дизайну з власними естетичними та когнітивними аспектами.

Упакування не тільки підвищує емоційну цінність продукту, але й може бути сприйняте як окремий елемент дизайну, що формує асоціативне сприйняття. Особливо значущими є новизна та нестандартні форми упакування, які активують нейропсихологічні механізми, пов'язані з відчуттям винагороди та задоволення. Водночас, сприйняття упакування залежить від вікових, соціальних і культурних відмінностей, оскільки молодші споживачі схильні позитивно реагувати на абстрактні та інноваційні форми, тоді як старші віддають перевагу більш традиційним рішенням. Симетрія та округлі форми асоціюються з безпекою та комфортом, що є важливим для товарів, орієнтованих на сімейну чи дитячу аудиторію. Водночас, гострі форми упаковки можуть підсилювати асоціації з технологічністю та інноваціями, що є ефективним для брендів, що прагнуть асоціювати свій продукт з сучасними технологіями.

Дизайнерам формування упакування важливо враховувати нейропсихологічні реакції споживачів та їх індивідуальні переваги, а також орієнтуватися на категорію товару та цільову аудиторію, щоб створити упакування, яка викликати необхідні асоціації та когнітивні відгуки.

Ключові слова: дизайн форми упакування, сенсорні характеристики форми, нейронаука, асоціації з формами упакування, теорія когнітивного дисонансу.

Oleksii YAVORSKYI,

orcid.org/0009-0006-0294-6256

Postgraduate student at the Department of Graphic Design
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) yav0rskylesha@gmail.com

DESIGN OF PACKAGING FORM THROUGH THE LENS OF NEUROAESTHETICS

The study of the impact of packaging form on consumer perception emphasizes its crucial role in the decision-making process regarding the product choice. Consumers often assess the quality of a product based on its packaging before encountering the actual product, indicating the strong influence of visual and tactile perception on consumer behavior. Two main approaches to understanding the role of packaging were considered: packaging as an independent element with its own significance, and packaging as a complement to the product. This study adopts the first approach, as it allows for viewing packaging as an independent design object with its own aesthetic and cognitive aspects. Packaging not only enhances the emotional value of the product but can also be perceived as a separate design element that shapes associative perception. Particularly significant are the novelty and non-standard forms of packaging, which activate neuropsychological mechanisms associated with feelings of reward and pleasure. At the same time, the perception of packaging depends on age, social, and cultural differences, as younger consumers tend to respond positively to abstract and innovative forms, while older consumers prefer more traditional designs. Symmetry and rounded forms are associated with safety and comfort, which is important for products aimed at family or child audiences. On the other hand, sharp packaging forms may enhance associations with technologicality and innovation, which is effective for brands seeking to associate their product with modern technologies. For packaging form designers, it is essential to consider neuropsychological reactions and individual preferences of consumers, as well as to focus on the product category and target audience, in order to create packaging that will elicit the necessary associations and cognitive responses.

Key words: packaging design, sensory characteristics of form, neuroscience, associations with packaging forms, cognitive dissonance theory.

Дослідницьке питання. Як впливає незвичайний дизайн форми упакування на асоціативне сприйняття споживача при виборі продукту?

Актуальність. Форма упакування відіграє ключову роль у сприйнятті продукту, впливаючи на перше враження, асоціативне мислення та досвід взаємодії. Питання сприйняття нових форм упакування постійно постає, як для самих споживачів. Оскільки упакування не лише виконує утилітарну функцію захисту продукту, але й виступає інструментом візуальної комунікації, який формує емоційний зв'язок між споживачем та брендом. Зміни, впроваджені в дизайн-форми упакування, вимагають від споживача пройти через новий етап отримання досвіду, а тому здатні створювати нові враження та формулювати підсвідомі асоціації до ознайомлення зі змістом. Нейро дослідження в цих напрямках допомагають глибше зрозуміти механізми сприйняття упакування, а також те, які візуальні та тактильні елементи формують емоційні реакції й підсвідомі рішення. Умови зростаючої конкуренції та підвищених очікувань аудиторії вимагають від дизайнерів упаковки працювати не лише над естетикою, а й над сенсорними та когнітивними характеристиками форми, які визначають кінцеве сприйняття продукту. Це потребує комплексного підходу, що включає аналіз ергономіки, психології сприйняття, тактильних властивостей та відповідності форми очікуванню цільової аудиторії. Необхідних для створення ефективного дизайну, що не лише привертає увагу й стимулює збут, але й підсилює позиціонування продукту, особливо в умовах зростання конкуренції та вимогливості споживачів.

Постановка проблеми. Сучасний дизайн форми упакування стикається з викликом балансування між функціональністю та візуальною привабливістю, оскільки нестандартні форми можуть як залучати увагу, так і викликати когнітивний дисонанс у споживачів. Незважаючи на доведену роль сенсорних та когнітивних факторів у сприйнятті дизайну упакування, залишається недостатньо інтегрованим у дизайн і дослідженням у комплексі те, як саме незвичайні формотворчі рішення впливають на асоціативне мислення та поведінкові реакції. Вивчення цього питання з точки зору нейроестетики та когнітивної науки дозволить розширити розуміння механізмів, що керують вибором споживачів, і створити науково обґрунтовані рекомендації для дизайнерів упакування.

Аналіз досліджень. Ключовими джерелами для написання цієї статті стали праці Вільяма Аренса (Arens, 2004, 2008), які обґрунтували вирішальну роль форми упакування у прийнятті спожи-

вацьких рішень. Нейровізуалізаційні дослідження "Human neural systems for face recognition and social communication" (Haxby, Hoffman, Gobbini, 2002) і "Art reaches within: Aesthetic experience, the self and the default mode network" (Vessel, Starr, Rubin, 2009) підтвердили, що форма самостійно активує специфічні ділянки зорової кори, формуючи асоціативне сприйняття продукту. Підтвердження важливості новизни та естетики форми було знайдено у працях Анджана Чаттерджі (Chatterjee, 2011) та статті "The Role of Shape in Consumer Perception of Packaging" (Skov, Vartanian, 2009), де доведено активацію центрів винагороди під час сприйняття нестандартних об'єктів. Окрему увагу приділено аналізу впливу симетрії, округлих і гострих форм на емоційні реакції споживачів "Humans Prefer Curved Visual Objects" (Bar, Neta, 2006: 59-65), "Dimensions in appreciation of car interior design" (Leder, Carbon, 2005: 603-618), "Symmetry perception and aesthetic preferences: Effects of cultural and individual differences" (Makin, Wilton, Pecchinenda, Bertamini, 2012: 128-138), що допомогло уточнити механізми формування довіри та асоціативного значення форми. Комплексний аналіз цих джерел дозволив розглядати упакування як автономний емоційно-когнітивний стимул, який формує споживацьке враження ще до взаємодії з продуктом.

Мета статті: визначити, як незвичайні формотворчі рішення в дизайні упаковки впливають на асоціативне мислення споживачів та їхню поведінкову реакцію, спираючись на принципи нейроестетики та когнітивної науки.

Перелік скорочень та умовних позначень.

ТКД теорія когнітивного дисонансу

КД когнітивний дисонанс

ЦА цільова аудиторія

Виклад основного матеріалу.

1. Вплив форми упакування на сприйняття споживачем. Форма упакування відіграє вирішальну роль у процесі прийняття споживацьких рішень. Дослідження в галузі поведінкової економії та нейроестетики підтверджують, що споживачі часто оцінюють якість продукту на основі зовнішнього вигляду його упакування, ще до знайомства з самим товаром (Arens, 2004). У сегменті швидко обігових товарів (FMCG) близько 70% усіх рішень про купівлю приймаються безпосередньо в точці продажу, що вказує на вирішальний вплив зорового та тактильного сприйняття упакування на поведінку споживача. Це підтверджують численні незалежні дослідження, які свідчать, що у багатьох випадках споживач купує упаковку, а не сам продукт (Arens, Weigold, Arens, 2008). Для

визначення асоціативного значення упакування вважаю за потрібне окреслити її роль у рамках дослідження. Існують два глобальні підходи до розуміння ролі упакування з точки зору маркетингу та дизайну:

– Упаковка як повноцінна складова продукту та засіб його експозиції. Згідно з цим підходом, упаковка має автономну роль у комунікації зі споживачем, а її форма, матеріали та сенсорні властивості відіграють критичну роль у створенні асоціативного сприйняття продукту. Цей погляд підтримують дослідження Вільяма Аренса (Arens, 2004), які доводять, що упаковка може не лише посилювати позиціонування товару, але й слугувати засобом підвищення його емоційної цінності.

– Продукт і упаковка як єдине ціле. Дослідження “Marketing Approach To Product Packaging” (Окого, 1996) розглядають упаковку як доповнення до продукту, яке має відповідати його змісту та відтворювати його образ. У цьому підході пріоритетними є функціональність та відповідність матеріалів, тоді як форма упаковки повинна залишатися наближеною до традиційних рішень.

Хоча обидва підходи мають право на існування, у рамках цього дослідження більш релевантним є перший, оскільки він дозволяє розглядати упаковку як окремий елемент дизайну, що має власну естетичну та когнітивну значущість. Упаковка може виконувати незалежну роль, а в деяких випадках навіть бути об’єктом подальшого використання поза межами її первинного призначення. У той же час підхід до упакування як до складової продукту (Arens, 2004) обмежує можливості дизайнерів упаковки, оскільки розглядає її лише як допоміжний елемент товару. Якщо дизайн упаковки жорстко слідує цьому принципу, це зменшує простір для експериментування з формою, що важливо для створення нових вражень у споживача. Наприклад, незвичні формотворчі рішення можуть викликати когнітивний дисонанс, змушуючи покупця переосмислювати значення та функціональність об’єкта. Це явище важливо досліджувати в контексті нейро естетики та поведінкової економіки, оскільки саме новизна форм, що проектується дизайнерами впливає на вибір споживача. Дизайн упаковки є не просто оболонкою, а ключовим елементом сенсорного досвіду, який впливає на перше враження, підсвідомі асоціації та рішення про купівлю. Тому, розглядаючи упакування як повноцінний об’єкт, я дозволяю собі в рамках дослідження трохи абстрагуватися від сприйняття продукту, що знаходиться всередині, та зосередитися на вагомій новизні впливу нестандартних форм, які створюють відчуття асо-

ціативного значення самої форми та їх можливого впливу.

2. Обробка мозком інформації про форму.

Обробка форми в людському мозку є складним процесом, що залучає кілька спеціалізованих ділянок зорової кори. Вона починається вже на ранніх етапах обробки зображення – в сітківці ока, звідки інформація передається до латерального колінчастого тіла (LGN) і потім – до первинної зорової кори (V1). У V1 відбувається базовий аналіз візуальних властивостей, таких як контури, орієнтація та контраст. Однак більш складна обробка форми, особливо її інтеграція та розпізнавання, відбувається в ділянках V2, V4 та нижній частині потилично-скроневої кори (ventral stream), відомої як «що-шлях» (Haxby, Hoffman, Gobbini, 2002). У дослідженні “Human neural systems for face recognition and social communication” (Haxby, Hoffman, Gobbini, 2002: 59-67) за допомогою функціональної магнітно-резонансної томографії (фМРТ) було вивчено, як різні зорові ділянки активуються під час сприйняття об’єктів різної форми. Учасниками дослідження були здорові дорослі добровольці (n=12), яким пред’являли зображення об’єктів, схожих за категорією, але різних за формою. Результати показали активну участь латеральної окципітальної області (LOC), яка була чутливою до змін форми навіть за однакової категорії. Латеральний потиличний комплекс (LOC) відповідає за детальне розпізнавання форми та її класифікацію (Grill-Spector, Kourtzi, Kanwisher, 2001: 1409-1422). На цьому рівні упакування проходить підсвідомий аналіз: її форма порівнюється із попереднім досвідом споживача, що може викликати миттєві асоціації. Це підтверджує, що форма сама по собі є незалежним фактором для візуального кодування, що має безпосереднє значення у дизайні упаковки – адже навіть незначна зміна форми може викликати інше нейронне представлення в мозку споживача.

У своїй статті «The representation of object shape in the human visual cortex» (Biederman, Vessel, 2006: 247-253) у запропонували концепцію геонів – базових геометричних елементів, які мозок використовує для побудови уявлення про об’єкти. Їхнє дослідження ґрунтувалося на вивченні зорових реакцій за допомогою нейро-візуалізації, яке показало, що нижня частина потилично-скроневої кори спеціалізується на розпізнаванні складних об’єктів через ієрархічну організацію форми. Цей принцип має особливе значення для дизайну упакування, оскільки підтверджує, що навіть складні й незвичні форми можуть бути ефективно розпізнані й інтерпрето-

вані споживачем, якщо вони базуються на певних візуальних шаблонах (геонах).

Праця “Shape Analysis in the Visual Brain” (Bülthoff, 1991) має на меті вивчення того, як мозок збирає інформацію про відносні позиції частин об’єкта (структурна стратегія) та як зберігаються конкретні вигляди об’єктів у пам’яті (зображувальна стратегія). Експеримент проводився на групі здорових добровольців, які під час сканування фМРТ спостерігали різноманітні об’єкти. Виявилось, що кожна з цих стратегій активує різні ділянки мозку: структурна стратегія зокрема активує області, пов’язані з просторовим сприйняттям і аналізом відносних частин об’єкта, а зображувальна стратегія – ділянки, що відповідають за збереження конкретних візуальних шаблонів в пам’яті. Це відкриття важливе для дизайну упаковки, оскільки воно вказує на те, що для створення привабливих і впізнаваних форм упаковки, дизайнери можуть вибирати між двома стратегіями: чи створити форму, яка зберігає певну структуру і легку для сприйняття (структурну стратегію), чи, навпаки, зосередитися на більш експресивній та оригінальній формі, яка запам’ятовується і легко асоціюється з брендом (зображувальну стратегію).

“The fusiform face area: A module in human extrastriate cortex specialized for face perception” (Kanwisher, McDermott, Chun, 1997) під назвою вивчали нейронні кореляти, що відповідають за процес розпізнавання форми. Метою дослідження було визначити, які ділянки мозку активуються при сприйнятті та розпізнаванні різних форм. У дослідженні взяли участь 15 здорових добровольців, яких попросили розглядати зображення різних об’єктів під час сканування фМРТ. Результати показали, що специфічні ділянки мозку – фузиформна ділянка (FFA) та латеральна окципітально-скронева область (LOC) – активуються при розпізнаванні форми, незалежно від того, чи було це зроблено в контексті реального об’єкта чи абстрактної форми. Відзначено, що фузиформна ділянка відіграє ключову роль у обробці облич, тоді як LOC відповідає за обробку різних типів форм, включаючи предмети та тварин. Це дозволяє зробити логічні заключення у контексті дизайну упаковки, що сприйняття форми об’єкта залежить від активації конкретних ділянок мозку, які допомагають формувати візуальні уявлення. Це означає, що форма упаковки повинна бути не лише естетично привабливою, але й спроможною бути швидко ідентифікованою мозком, щоб активувати ці критичні області.

На основі наведених досліджень стає очевидним, що кожна зміна в формі об’єкта активує

певні ділянки зорової кори, що має безпосереднє значення для дизайну упаковки. Зміни форми навіть в межах однієї категорії об’єктів можуть спричинити різну нейронну активацію, що підтверджує, важливість здатності викликати нові асоціації та емоційні реакції у споживачів. Формоутворення вимагає від дизайнерів враховувати специфіку розпізнавання різних форм в залежності від категорії об’єкта, адже форма не лише відповідає за сенсорне сприйняття, але й бере участь у категоризації об’єктів, що має безпосереднє значення для того, як споживачі сприймають упаковку. В результаті аналізу описаних досліджень пов’язаних з нейро механізмами сприйняття, стає зрозумілим, що вплив форми залежить від її здатності викликати правильні асоціації на нейронному рівні. Тому дизайн упаковки не тільки має бути естетично привабливим, а й враховувати нейропсихологічні процеси сприйняття, які визначають, як форма упаковки впливає на емоційні та когнітивні реакції споживачів, шляхом активації нейронних механізмів, які мають значення для формування асоціативних зв’язків з продуктом.

3. Асоціативне сприйняття форм упаковки.

Вплив форми на емоційне та когнітивне сприйняття споживачем тісно пов’язане з активацією певних ділянок мозку, що відповідають за естетичні враження. Ці механізми можуть мати значення для підвищення привабливості упаковки і, як наслідок, для більш ефективного комунікаційного зв’язку між брендом і споживачем. Це породжує новий підхід у формотворенні упаковки, у якому передбачено внесення змін у атрибут форми, але враховуючи ступінь відмінностей відносно звичних форм, що наділяє здатністю безпосередньо впливати на оцінку класу та викликати асоціації з якістю у споживача.

Для кращого розуміння того, яким чином новизна форми упаковки впливає на асоціативне сприйняття споживачем, необхідно ще глибше зануритися у нейропроцеси. Можна звернутися до типових статей, у яких зазначається, що округлі форми сприймаються як приємні та дружні, а гострі форми асоціюються з агресією чи негативним підтекстом. Однак у цьому контексті така інформація потребує більш глибокого вивчення. Тому я пропоную розглянути ключові відкриття у сфері нейронауки.

3.1. Новизна форм. У проведеному дослідженні за допомогою функціональної магнітно-резонансної томографії (фМРТ), в якому учасникам демонстрували різні естетично привабливі образи, зокрема класичні скульптури, для вивчення нейропсихологічних реакцій на симетричні та

гармонійні форми. Вчені виявили, що естетично привабливі об'єкти активують Медіальну орбітофронтальну кору, область, пов'язану з обробкою винагороди та гедонічним досвідом. Ця зона підсвічується у відповідь на симетричний дизайн, вигнуті форми та гармонійні композиції, підсилюючи відчуття задоволення та насолоди (Chatterjee, 2011). Також в ході проведення цього ж дослідження було виявлено активацію вентрального стріатуму та інших ділянок мозку, пов'язаних з емоційним задоволенням та оцінкою естетики. Дослідження показали, що нові, незвичні форми активують вентральний стріатум, частину мозку, пов'язану з відчуттям задоволення та винагороди. Цей механізм свідчить про те, що споживачі схильні сприймати незвичайне упакування як більш цінне, ніж стандартне. Це пояснює популярність інноваційних форм упакування в комунікації з кінцевим споживачем. Пояснюючи здатність нестандартних форм упакування асоціюватися з високою якістю та елегантністю, що посилює впевненість споживача в продукті.

В проведенні іншого дослідження, що стосується цієї теми “The Role of Shape in Consumer Perception of Packaging” (Skov, Vartanian, 2009: 62-68), учасники демонстрували різні варіанти об'єктів, у тому числі упаковок, з різними формами. Згідно з результатами, нестандартні зміни у формі упакування активують позитивні асоціації з майстерністю та увагою до деталей, що підвищує довіру споживача.

Ототожнюючи ці дослідження однією логікою відносно дизайну упакування, стає помітна схильність людей до оцінки новизни. Враховуючи це, дизайнери упакування можуть використовувати незвичні та інноваційні форми, щоб підвищити емоційну привабливість продукту та зробити упаковку більш помітною серед конкурентів. За аналогією це свідчить про те, що нестандартні форми упакування можуть асоціюватися з високою якістю та елегантністю. Тому бренди зможуть використовувати нестандартні форми упакування, щоб зміцнити сприйняття свого продукту як преміального або інноваційного.

3.2. Вплив індивідуальних вікових переваг на сприйняття форми. У дослідженні “Art reaches within: Aesthetic experience, the self and the default mode network” (Vessel, Starr, Rubin, 2013) взяли участь 24 здорових добровольці, які були розподілені на дві вікові групи: молодша (18–30 років) і старша (40–60 років). Учасники проходили тестування теж за допомогою функціональної магнітно-резонансної томографії (фМРТ), що дозволило вивчити, як різні форми упакування активують

специфічні ділянки мозку. Виявлено, що молодші учасники мали більшу схильність до абстрактних і нестандартних форм упакування. Це підтверджується вищою активністю вентрального стріатуму – ділянки мозку, що відповідає за відчуття винагороди та задоволення. Водночас старші учасники виявили більшу прихильність до традиційних форм, які не містили значних відмінностей від звичних варіантів упакування. Активність у їхньому мозку була пов'язана з оцінкою безпеки та надійності, що підкреслює схильність до звичних, менш інноваційних форм. Це дослідження також показало, що індивідуальні фактори мають значний вплив на оцінку естетичних властивостей упакування. Молодші споживачі, які мають більш інтернаціональне виховання, оцінюють нестандартні форми більш позитивно, в той час як старші учасники віддають перевагу класичним, більш традиційним варіантам упакування. Крім того, на емоційні відгуки може впливати соціальний статус споживачів, адже люди з різних соціальних прошарків можуть мати різні естетичні уподобання. Це досліджує підтверджує необхідність для дизайнерів упакування враховувати індивідуальні уподобання споживачів. Те, що приваблює одну групу, може не знайти відгуку в іншій. Тому враховувати вікової та соціально культурної різниці, забезпечити успішність дизайн формоутворення та його привабливість для ЦА. Орієнтуючись на те, що для молодших споживачів інноваційні форми можуть бути більш привабливими, тоді як для старших – більш традиційні та знайомі форми упакування будуть ефективними.

3.3. Специфіка асоціацій до абстрактних і реальних форм упакування. Інший експеримент (Vessel, Starr, Rubin, 2013) проводився з метою порівняння сприйняття «абстрактних» і «реальних» форм упакування, а також на тому, як ці форми можуть впливати на емоційне та когнітивне сприйняття споживачами. Дослідження проводилося за участі групи здорових дорослих добровольців, віком від 18 до 35 років, які не мали психічних розладів і не брали участі в подібних експериментах раніше. Для вибірки підбирали осіб з різних середовищ, щоб забезпечити достатнє різноманіття у вподобаннях і культурних контекстах. Учасники під час експерименту знаходились у сканері фМРТ, що дозволяло фіксувати нейропсихологічні реакції їхнього мозку в реальному часі. Під час проведення експерименту учасникам демонструвались різні варіанти упаковок, кожна з яких відрізняється за формою – деякі мали абстрактні, нестандартні форми, інші були набагато простіші, з більш реалістичним і знайомим дизайном. Для порівняння були вибрані такі два типи форм:

– Упакування «абстрактних» форм: щоно не мали чіткої зв'язки з конкретним продуктом або предметом. Вони включали несиметричні, незвичні та складні форми, які могли бути інтерпретовані по-різному в залежності від індивідуальних сприйняття учасників.

– Упакування «реальні» форми: більш знайомі, традиційні форми, які асоціювались з певними функціями або продуктами. Вони були простими, симетричними, і здавалося, що їх форма відповідає функціональності продукту.

Учасники експерименту під час тесту оцінювали упаковки за кількома параметрами, зокрема естетичною привабливістю, функціональністю та інноваційністю. Учасникам було запропоновано порівняти упаковки і вказати, які з них здаються більш привабливими або задовольняють їхні емоційні потреби. Виявилось, що сприйняття абстрактних форм було більш варіативним, з сильнішою активацією нейропсихологічних механізмів, пов'язаних з новизною та унікальністю. Учасники проявляли більшу емоційну реакцію до нестандартних упаковок, що дозволяє припустити, що абстрактні форми здатні створювати сильний емоційний відгук у споживачів, коли вони асоціюються з інноваційністю або оригінальністю. З іншого боку, реалістичні форми упаковки викликали більш позитивні реакції у тих, хто схильний до стандартних, знайомих конструкцій. Це дозволяє зрозуміти, що реальні форми упаковки асоціюються з безпекою і зручністю, зокрема, коли продукт має чітке призначення або споживча група прагне до звичних і передбачуваних рішень.

3.4. Вплив симетрії, гострих та округлих форм на сприйняття упаковки. Дослідження нейромаркетингу підкреслюють значний вплив «приємних» форм на діяльність мозку, пов'язану з естетичним задоволенням і довірою. Одне таке з досліджень “Humans Prefer Curved Visual Objects” (Bar, Neta, 2006: 59-65) у яких стверджується, що округлі форми активують у мозку позитивні асоціації, зазвичай пов'язані з комфортом, м'якістю та безпекою. Доводячи чому упакування які мають вигнуті або округлі форми, можуть сприйматися як більш «дружні» і спонукають до взаємодії. Вважається що кутасті форми викликають відчуття обережності або уникнення через їх гострі краї, які підсвідомо асоціюються з небезпекою. Вважається, що ця відповідь є еволюційною адаптацією (Leder, Carbon, 2005: 603-618). А симетрія у формах часто пов'язана з передбачуваністю та порядком, що може викликати відчуття безпеки та сприяти взаємодії. Люди частіше взаємодіють із симетричними об'єктами, оскільки їх легше

обробляти візуально та когнітивно (Makin, Wilton, Pecchinenda, Bertamini, 2012: 128-138). Однак подібні експерименти часто проводяться не просто в контрольованих умовах, а в лабораторному середовищі, з використанням досить радикальних прикладів: круглі форми у вигляді гладкої кулі та гострі форми у фігурі з дуже гострими конусами, які можна прирівняти до шипів.

У реальних умовах такі упакування можуть існувати, але переважно вони не настільки радикальні, навіть коли мови йде про форму нестандартних упаковок. Звісно, не варто ігнорувати наведені результати подібних досліджень, однак не можна повністю на них орієнтуватися. Це зумовлено тим, що в цих дослідженнях не враховується ще конкурентне середовище, відсутність огляду просторового розміщення, та вплив інших атрибутів дизайну на упакування. Ми не можемо охопити відразу всі аспекти, але, маючи ці науково підтверджені знання, можемо через їх призму аналізувати інші експерименти для кращого розуміння асоціативного мислення споживача щодо форми.

Наприклад, одне з найкращих, на мою думку, дослідження, яке демонструє асоціативне значення форми у дизайні упаковки, описане в статті «Вплив форми на сприйняття споживачами атрибутів упаковки». В експерименті учасникам було запропоновано оцінити різні варіанти упаковок, які відрізнялися формою (округлі, кутові, асиметричні) та розмірами. Упакування було представлене в однакових умовах, щоб виключити вплив інших факторів, таких як колір або текстура. Вибірка складалася зі 120 осіб різного віку та професійної сфери, у рівні міри обох статей.

Учасникам продемонстрували упаковку по черзі, дозволяючи їм взаємодіяти з ними, і просили оцінити форму за шкалою Лайкерта за такими параметрами:

- Естетична привабливість;
- Преміальність;
- Інноваційність;
- Функціональність.

Паралельно дослідники спостерігали за емоційною реакцією піддослідних.

Виявлено, що:

– Округлі форми асоціюються з м'якою, емоційною привабливістю та преміальним характером.

– Гострі та кутові форми викликають асоціації з інноваційністю, але можуть сприйматися як менш зручні у використанні.

– Об'ємні упаковки візуально сприймаються як такі, що містять більше продукту, навіть якщо об'єм залишається незмінним.

Крім цього, на естетичну привабливість форми для сучасного споживача значною мірою впливає їхня функціональність.

Це Дослідження підтверджує потенційну результативність урахування форми упакування процес дизайнування, оскільки вона не тільки формує враження про продукт, але і стає ключовим фактором, який впливає на поведінку споживачів та їх кінцевий вибір.

Однак головний аспект, який варто враховувати, – це неоднозначність та контрверсійність з дослідженнями проведеними у нейронауці, оскільки гострота форм, не обов'язково має викликати відторгнення чи дискомфорт, вона може асоціюватись у споживача і на технологічність та інноваційність упакування чи продукту всередині. Але і ці значення не резонують один одним а можуть існувати одночасно. Наприклад, більш вірогідно, що саме при використанні гострих форм споживач матиме правильну, пряму асоціацію, якщо задача стоїть у комунікації зі споживачем донести через асоціації інноваційність та технологічність (Bar, Neta, 2006: 59-65), хоча гострі форми і виникають інтуїтивний дискомфорт, це матиме відповідність із уявленням людини про промисловість, там де не має місця «приємним» формами, такі місця, як цехи лабораторії чи різні склади і не асоціюються з комфортом, він далеко не на першому місці в подібних робочих середовищах. Це відповідатиме потребам споживача.

Перспективи подальших досліджень. Для збільшення ефективності роботи дизайнерів, аналіз нейропсихологічних механізмів сприйняття форми упакування та їхнього впливу на поведінку дає підстави продовжувати дослідження у цьому напрямку, особливо в контексті нейроестетики. Подальші дослідження доцільно спрямувати на пошук відповідей на такі питання:

- Як змінюється нейронна активація споживача на різних етапах взаємодії з упаковкою – від першого враження до формування остаточного рішення про вибір?

- Яким чином можна оптимально налаштувати складність і новизну форми упаковки, щоб стимулювати цікавість без радикально негативного відчуття виникнення когнітивного дисонансу, що може призвести до відторгнення?

- Які методи нейровізуалізації та експериментального тестування є найбільш ефективними для створення когнітивних портретів споживачів на основі їх реакцій на дизайн упакування, що в подальшому дасть можливість дизайнерам краще задовольняти цільові потреби?

Відповіді на ці питання можуть мати практичну цінність не лише для розробки форм упа-

кування, а й для ширших сфер дизайну продуктів і комунікацій, оскільки дозволять формувати рішення, що базуються на глибокому розумінні когнітивних процесів користувача вже на етапі проектування.

Висновки. Дослідження впливу дизайну форми упакування на асоціативне сприйняття споживачів дозволяє виявити фундаментальні зв'язки між візуальними характеристиками упакування.

- Нестандартні форми упаковки викликають позитивні емоційні відгуки, активуючи нейропсихологічні механізми, пов'язані з винагородою та задоволенням.

- Ідентифікація форми упаковки вимагає активної участі кількох ділянок мозку. Зміна форми навіть в межах однієї категорії товарів може призвести до різної нейронної активації. Для дизайнерів це означає, що навіть незначна зміна форми упакування може значно змінити її сприйняття споживачем. Враховуючи нейропсихологічні процеси, дизайн упакування має бути не тільки естетично привабливим, але й сприйнятливим для мозку споживача.

- Сприйняття абстрактних форм, залежить від індивідуальних уподобань. Молодші споживачі схильні до оцінки нестандартних форм упаковки як інноваційних і привабливих, тоді як старші надають перевагу традиційним, знайомим формам. Вказуючи на необхідність сегментації цільової аудиторії, орієнтуючись на вікові та культурні особливості, щоб досягти максимального емоційного відгуку та позитивної реакції при роботі з формою упакування.

- Симетрія і округлі форми упаковки створюють враження безпеки і комфортності, що важливо для товарів, орієнтованих на сімейну або дитячу аудиторію. Однак для товарів, що мають асоціацію з технологічністю чи інноваційністю, використання гострих форм може бути ефективним, оскільки вони асоціюються з прогресом і технологіями. Дизайнерам упаковки важливо чітко розуміти, яку асоціацію вони хочуть викликати у споживачів і використовувати відповідні форми для цього.

Слід враховувати не тільки естетичні переваги форм, але й нейропсихологічні реакції споживачів. Вибір форми упаковки може значно вплинути на те, як споживачі оцінюють продукт, асоціюють його з певними якостями та врешті-решт приймають рішення про покупку. Інноваційні форми можуть сприяти створенню образу преміального продукту, але для ефективного формоутворення дизайну упакування важливе розуміння галузей та категорій примінення відносно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Arens, W. F. Contemporary Advertising (9th ed.). 2004. New York: McGraw-Hill Book Co.
2. Arens, W. F., Weigold, M. F. and Arens, C. Contemporary Advertising (11th ed.). 2008. New York: McGraw-Hill/Irwin Inc.
3. Bülthoff, H. H. Shape Analysis in the Visual Brain. 1991. Cognitive Science, Vol. 15, No. 3, 264-275.
4. Biederman, I. and Vessel, E. A. Perceptual pleasure and the brain: A novel theory explains why the brain craves information and seeks it through the senses. 2006. American Scientist, Vol. 94, 247-253.
5. Bar, M. and Neta, M. Humans Prefer Curved Visual Objects. 2006. Psychological Science, Vol. 17, No. 6, 59-65. DOI: 10.1111/j.1467-9280.2006.01759.x.
6. Chatterjee, A. Neuroaesthetics: A Coming of Age Story Journal of Cognitive Neuroscience. 2011. Vol. 23, No. 7, 2555-2559. DOI: 10.1162/jocn.2011.21623.
7. Grill-Spector, K., Kourtzi, Z. and Kanwisher, N. The lateral occipital complex and its role in object recognition. 2001. Vision Research, Vol. 41, No. 10, 1409-1422.
8. Haxby, J.V., Hoffman, E.A. and Gobbini, M.I. Human neural systems for face recognition and social communication. 2002. Biological Psychiatry, 51: 59-67, DOI:10.1016/S0006-3223(01)01330-0.
9. Kanwisher, N., McDermott, J. and Chun, M. M. The fusiform face area: A module in human extrastriate cortex specialized for face perception. 1997. The Journal of Neuroscience, Vol. 17, No. 11, 4302-4311.
10. Leder, H. and Carbon, C. C. Dimensions in appreciation of car interior design. 2005. Applied Cognitive Psychology, Vol. 19, No. 5, 603-618. DOI: 10.1002/acp.108.
11. Makin, A. D. J., Wilton, M. M., Pecchinenda, A. and Bertamini, M. Symmetry perception and aesthetic preferences: Effects of cultural and individual differences. 2012. Journal of Vision, Vol. 12, No. 6, 128-138. DOI: 10.1167/12.6.11.
12. Okoro, N. A Marketing Approach To Product Packaging. 1996. in I. Nwosu & U. Ekwo (Eds.), Mass Media and Marketing Communications, Enugu: Thought Communications Publishers.
13. Skov, M. and Vartanian, O. The Role of Shape in Consumer Perception of Packaging. 2009. Journal of Consumer Psychology, Vol. 18, No. 1, 62-68.
14. Vessel, E. A., Starr, G. G. and Rubin, N. Art reaches within: Aesthetic experience, the self and the default mode network. 2013. Frontiers in Neuroscience, Vol. 7, 1-10. DOI: 10.3389/fnins.2012.00066.

REFERENCES

1. Arens, W. F. (2004) Contemporary Advertising (9th ed.). New York: McGraw-Hill Book Co.
2. Arens, W. F., Weigold, M. F. and Arens, C. (2008) Contemporary Advertising (11th ed.). New York: McGraw-Hill/Irwin Inc.
3. Bülthoff, H. H. (1991) Shape Analysis in the Visual Brain. Cognitive Science, Vol. 15, No. 3, 264-275.
4. Biederman, I. and Vessel, E. A. (2006) Perceptual pleasure and the brain: A novel theory explains why the brain craves information and seeks it through the senses.. American Scientist, Vol. 94, 247-253.
5. Bar, M. and Neta, M. (2006) Humans Prefer Curved Visual Objects. Psychological Science, Vol. 17, No. 6, 59-65. DOI: 10.1111/j.1467-9280.2006.01759.x.
6. Chatterjee, A. (2011) Neuroaesthetics: A Coming of Age Story Journal of Cognitive Neuroscience. Vol. 23, No. 7, 2555-2559. DOI: 10.1162/jocn.2011.21623.
7. Grill-Spector, K., Kourtzi, Z. and Kanwisher, N. (2001) The lateral occipital complex and its role in object recognition. Vision Research, Vol. 41, No. 10, 1409-1422.
8. Haxby, J.V., Hoffman, E.A. and Gobbini, M.I. (2002) Human neural systems for face recognition and social communication. Biological Psychiatry, 51: 59-67, DOI:10.1016/S0006-3223(01)01330-0.
9. Kanwisher, N., McDermott, J. and Chun, M. M. (1997) The fusiform face area: A module in human extrastriate cortex specialized for face perception. The Journal of Neuroscience, Vol. 17, No. 11, 4302-4311.
10. Leder, H. and Carbon, C. C. (2005) Dimensions in appreciation of car interior design. Applied Cognitive Psychology, Vol. 19, No. 5, 603-618. DOI: 10.1002/acp.108.
11. Makin, A. D. J., Wilton, M. M., Pecchinenda, A. and Bertamini, M. (2012) Symmetry perception and aesthetic preferences: Effects of cultural and individual differences. Journal of Vision, Vol. 12, No. 6, 128-138. DOI: 10.1167/12.6.11.
12. Okoro, N. A (1996) Marketing Approach To Product Packaging. in I. Nwosu & U. Ekwo (Eds.), Mass Media and Marketing Communications, Enugu: Thought Communications Publishers.
13. Skov, M. and Vartanian, O. (2009) The Role of Shape in Consumer Perception of Packaging. Journal of Consumer Psychology, Vol. 18, No. 1, 62-68.
14. Vessel, E. A., Starr, G. G. and Rubin, N. (2013) Art reaches within: Aesthetic experience, the self and the default mode network. Frontiers in Neuroscience, Vol. 7, 1-10. DOI: 10.3389/fnins.2012.00066.

Maryna NAZARENKO,

orcid.org/0000-0002-3537-1149

Senior Lecturer at the Department of Germanic and Ukrainian Philology

Poltava State Agrarian University

(Poltava, Ukraine) maryna.nazarenko@pdau.edu.ua

Viktoriia LIULKA,

orcid.org/0000-0003-4581-6583

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Germanic and Ukrainian Philology

Poltava State Agrarian University

(Poltava, Ukraine) viktoriia.lyulka@pdau.edu.ua

Alla DEDUKHNO,

orcid.org/0000-0002-9254-3381

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Germanic and Ukrainian Philology

Poltava State Agrarian University

(Poltava, Ukraine) dedukhno.alla@pdau.edu.ua

DIGITAL ENVIRONMENTS AND THEIR EFFECT ON WRITTEN ENGLISH PROFICIENCY IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN UKRAINE

The article discusses the current issue of the impact of digital environments on the formation of written English language competence among higher education students in Ukraine. Given the rapid development of information and communication technologies and their integration into the educational process, particular attention is paid to the use of digital tools, platforms, and resources that provide new opportunities for enhancing academic writing skills in English. The main types of digital environments are analyzed, including distance learning systems (Moodle, Google Classroom), collaborative work services (Google Docs, Padlet), adaptive language learning platforms (Grammarly, Quillbot, Write&Improve by Cambridge), and other innovative tools that contribute to the development of students' independent work, critical thinking, and reflection on their own texts.

The work also analyzes key pedagogical conditions under which digital environments most effectively influence the development of written competence. Such conditions include the teacher's digital competence, the motivational orientation of students, the combination of individual and group work, the possibility of formative assessment, and the contextualization of learning content. It is noted that digital environments contribute not only to the development of writing skills but also to critical thinking, self-assessment, and self-correction abilities, which are important components of professional foreign language training.

The conclusion is made that digital environments, when used properly and purposefully, can significantly enhance the effectiveness of developing written English language competence in students, contributing to the development of their academic mobility, competitiveness in the international labor market, and readiness for intercultural communication in the digital space.

Key words: *digital environments, written communication, English language proficiency, writing skills development, language learning technologies, e-learning, digital literacy, online education.*

Марина НАЗАРЕНКО,

orcid.org/0000-0002-3537-1149

*старший викладач кафедри германської і української філології
Полтавського державного аграрного університету
(Полтава, Україна) marina.nazarenko@pdau.edu.ua*

Вікторія ЛЮЛЬКА,

orcid.org/0000-0003-4581-6583

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської і української філології
Полтавського державного аграрного університету
(Полтава, Україна) viktoriya.lyulka@pdau.edu.ua*

Алла ДЕДУХНО,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської і української філології
Полтавського державного аграрного університету
(Полтава, Україна) dedukhno.alla@pdau.edu.ua*

ЦИФРОВІ СЕРЕДОВИЩА ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ПИСЬМОВОЇ АНГЛОМОВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

У статті розглянуто актуальне питання впливу цифрових середовищ на формування письмової англомовної компетентності здобувачів вищої освіти в Україні. З огляду на стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та їх інтеграцію в освітній процес, особливу увагу приділено використанню цифрових інструментів, платформ та ресурсів, які забезпечують нові можливості для вдосконалення навичок академічного письма англійською мовою. Проаналізовано основні типи цифрових середовищ, зокрема системи дистанційного навчання (Moodle, Google Classroom), сервіси для спільної роботи (Google Docs, Padlet), адаптивні платформи для мовного навчання (Grammarly, Quillbot, Write&Improve від Cambridge) та інші інноваційні інструменти, що сприяють розвитку самостійної діяльності студентів, формуванню критичного мислення й рефлексії над власними текстами.

Також у роботі проаналізовано ключові педагогічні умови, за яких цифрові середовища найбільш ефективно впливають на розвиток письмової компетентності. До таких умов віднесено наявність у викладача цифрової компетентності, мотиваційної спрямованості студентів, поєднання індивідуальної та групової роботи, можливість формувального оцінювання, а також контекстуалізацію навчального контенту. Зазначено, що цифрові середовища сприяють розвитку не лише письмових навичок, а й критичного мислення, уміння здійснювати самооцінювання та самокорекцію, що є важливими складовими професійної ініціативної підготовки.

Зроблено висновок, що цифрові середовища, за умови їх грамотного й цілеспрямованого використання, здатні значно підвищити ефективність формування письмової англомовної компетентності у студентів, сприяючи розвитку їх академічної мобільності, конкурентоспроможності на міжнародному ринку праці та готовності до міжкультурної комунікації в цифровому просторі.

Ключові слова: *цифрове середовище, письмове спілкування, володіння англійською мовою, розвиток навичок письма, технології вивчення мови, електронне навчання, цифрова грамотність, онлайн-освіта.*

Introduction. In the context of the rapid development of digital technologies and the global digitalization of the educational environment, the importance of effectively mastering written communication in English is increasing, as it serves as a key tool for academic, professional, and intercultural interaction. Modern digital platforms and resources (such as automatic grammar checkers, educational applications, cloud-based editors, and AI assistants) are radically transforming the processes of teaching and acquiring writing skills, offering new opportunities for personalized learning, prompt feedback, and enhanced student motivation.

However, along with the advantages of digitalization, new challenges are emerging as well: the for-

mation of dependence on digital prompts, a decline in critical thinking during text construction, and a superficial understanding of grammatical and lexical structures. Therefore, there is a growing need for scientific analysis of the impact of digital technologies on the development of academic writing skills, which underlines the scientific and practical relevance of the chosen topic.

The aim of the article is to identify the impact of digitalization of the educational process on the formation and development of written communication skills in English among students of philological specialties. To achieve this goal, the following tasks are proposed: to analyze theoretical approaches to the concept of written communication in the context of teaching English;

to characterize key digital tools used in teaching written English; to investigate the peculiarities of students' use of digital platforms in the process of completing written assignments; to identify the positive and negative aspects of the influence of digital technologies on the quality of written speech; to develop recommendations for the effective use of digital tools for the development of academic writing.

The object of the research is the process of forming written communicative competence in English in the context of the digitalization of education.

The subject of the research is the digital tools and technologies used in teaching written communication, as well as their impact on the quality and characteristics of written communication among philology students.

Research analysis. Digital environments include platforms, applications, and services designed to facilitate learning, communication, and content creation. Their pedagogical potential lies in: increasing learner autonomy, enabling formative assessment, encouraging collaboration, and providing access to authentic language input. According to European language education frameworks, digital literacy is essential for modern language learning (Council of Europe, 2020).

Key findings from studies and practical observations indicate that digital environments: improve grammatical accuracy and vocabulary use due to immediate feedback (Hockly, 2018); encourage process writing through multiple drafts and revisions (Hyland, 2019); support self-regulated learning and reflection (Kuksa & Vasylieva, 2021); enhance student motivation and engagement through gamification and interactivity.

The article by O. V. Dorosh (2022) examines the implementation of digital educational technologies in the training of specialists in the humanities, in particular, the possibilities of using online platforms, multimedia resources and interactive tools in the educational process are considered. The author emphasizes that the digitalization of education contributes to increasing student motivation, developing critical thinking and forming key professional competencies in the field of humanities.

L. V. Yatsenko (Yatsenko, 2020), in the article "The Impact of Information and Communication Technologies on the Development of Foreign Language Communicative Competence of Students" explores the role of modern digital tools in shaping students' ability to communicate effectively in a foreign language. The author analyzes how the introduction of information and communication technologies (ICT) into the educational process contributes to the development of speech skills, in particular through the use of interactive platforms, multimedia resources, and

online communications. Particular attention is paid to pedagogical conditions that ensure the effective use of ICT, such as teacher training, student motivation, and the integration of technologies into the content of curricula.

Digital environments, when implemented purposefully and pedagogically, significantly enhance written English proficiency among Ukrainian students. Their integration fosters not only language development but also essential 21st-century skills such as critical thinking, self-assessment, and intercultural communication. Future research should focus on longitudinal studies and the development of national digital frameworks for language education.

Results and discussion. Modern digital tools play a crucial role in the process of teaching written communication in English, providing students with a wide range of opportunities to develop and enhance their writing skills. Let's take a look at some of the most popular and widely used platforms and services.

Grammarly is one of the most popular services for automatic grammar, spelling, punctuation, and style checks. Grammarly analyzes written text and suggests corrections, helping users improve the accuracy and readability of their writing.

QuillBot is a service that helps improve text by paraphrasing phrases and sentences, creating more diverse and expressive alternatives. It is useful for text generation as well as for enhancing the stylistic quality of writing.

ChatGPT – an AI-based platform that can not only generate text but also offer corrections, assist with writing essays and reports, and interact with users to clarify ideas and create logical texts.

Google Docs with Comments is a platform for collaborative editing and document creation, which allows multiple users to work on a text simultaneously, leave comments, and make corrections in real time.

Moodle is an educational platform for creating online courses, where instructors can provide assignments that students complete and submit online. Moodle also supports feedback from instructors, which is important for improving students' writing skills.

Digital platforms offer a wide range of features that can significantly enhance the effectiveness of teaching written communication: automatic checking (e.g. tools like Grammarly and QuillBot offer instant corrections and suggestions for improving text, helping students fix grammatical and stylistic errors without the need for teacher intervention), collaborative editing (platforms like Google Docs and Moodle allow multiple users to work on a document simultaneously, fostering teamwork skills and providing opportunities for real-time feedback), text generation (the use of

artificial intelligence, as seen with ChatGPT, enables the generation of texts on assigned topics, helping students create drafts and explore ideas for further development.

Digital tools offer a number of clear advantages:

- Students can instantly see corrections and receive suggestions, which encourages active engagement with the text and a deeper understanding of the material.

- The use of online services allows each student to work at their own pace, helping to tailor the learning process to individual needs. For example, Grammarly and QuillBot can analyze text based on the user's level.

- Digital platforms like Google Docs allow instructors to provide real-time feedback, which accelerates the learning process and improves students' writing skills.

Despite all the advantages, the use of digital technologies in teaching written communication also has its limitations:

- Frequent use of automatic checks and text generators can lead students to rely on these tools, reducing their ability to independently analyze and edit their texts.

- Platforms like Grammarly can make students dependent on automatic error correction, which decreases their ability to identify and fix grammatical and stylistic mistakes on their own.

- Automatic text generation and paraphrasing (such as with QuillBot) can limit students' creative approach to writing, turning the process into a more mechanical task rather than an analytical one.

Digital tools such as Grammarly, Google Docs, and QuillBot are actively being integrated into the educational process to improve students' writing practice. In one practical English course at the university, the Google Docs platform was used for collaborative editing and real-time text discussion. Instructors and students could comment on and correct each other's work, fostering more active student engagement in the learning process.

Through research conducted with students at different levels of study (beginner, intermediate, advanced), it was found that students who used automatic correctors showed better results in terms of grammatical accuracy and text structure. However, there was also a noticeable lack of deep text analysis and difficulty with independent editing.

To provide a clearer picture, several examples of student writing assignments were selected, comparing work done before and after the use of digital platforms. Students wrote essays on the topic "Environmental Problems in Modern Megacities." The texts were characterized by a limited vocabulary, numerous grammatical errors, and a lack of coherence and logical structure. Students did not use correctors and hardly edited their work before submission. After

using tools like Grammarly and QuillBot, the essays became more structured, with diverse vocabulary and grammar. Interactive feedback and automatic corrections helped reduce the number of errors and improved style. However, despite these improvements, the creative content of the texts noticeably decreased, as students often relied on prompts from digital platforms. During interviews with instructors and students, the following comments were gathered:

- instructors noted that the use of digital platforms significantly accelerated the process of correcting students' work and allowed students to quickly master basic grammar and stylistic rules. However, they expressed concerns that students might become overly dependent on these tools, which could lead to a decrease in their independence when editing texts;

- students gave positive feedback about the ability to instantly correct mistakes, as well as the collaborative real-time editing of texts. They mentioned that this helped them better understand their weaknesses and improve the quality of their written work faster. At the same time, students admitted that they sometimes relied too heavily on automatic corrections, which limited their ability to independently analyze and edit their work.

One of the most notable changes after the introduction of digital platforms was the improvement in students' grammatical accuracy. The use of tools such as Grammarly and Google Docs allowed students to minimize the number of grammatical and spelling errors. Many students began to pay more attention to their choice of grammatical structures, which boosted their confidence in the correctness of their written texts.

Regarding lexical diversity, the results were mixed. While students started using more varied words and phrases thanks to platforms like QuillBot, there was a trend toward using more standard and less creative expressions. Automated tools tend to lead students toward formulaic writing, as they often offer ready-made, neutral solutions for paraphrasing, which limits the creative aspect of writing.

The structure of texts also improved: students became more consistent in following the logic of their presentation, which was made possible by the ability to automatically correct text, as well as through feedback and comments from instructors and peers. However, in some cases, the structure of texts became more uniform, as students relied on the templates and recommendations provided by the platforms.

After the introduction of ICT, students' attitudes toward the writing process changed. It is important to note that students became more motivated to complete written assignments due to the interactivity and instant feedback provided by digital tools. This cre-

ated a sense of achievement and progress, which was especially important for beginner and intermediate students. They received corrections and recommendations immediately after writing the text, which accelerated the learning process and helped avoid repeating the same mistakes.

On the other hand, there was a decrease in independence in the writing process. Students became less reliant on their own efforts when editing texts, due to their excessive dependence on autocorrect tools. As a result, they began to perceive the writing process as less labor-intensive, but also less meaningful, as the main focus shifted to eliminating obvious errors rather than deeply understanding the text.

Despite significant advantages, the use of digital platforms also revealed several problems related to the development of writing skills:

- * Students began to rely on automatic correctors, and as a result, they lost the skills to independently edit and improve texts without external help. This makes it difficult to develop critical thinking and the ability to analyze their mistakes in depth.

- * Students often used the paraphrasing and correction suggestions provided by the platforms without further reflection, leading to a superficiality in their written work. Instead of developing creative thinking, students applied ready-made solutions without delving into the structure and content of the text.

- * Some students became overly dependent on digital tools, which affected their confidence in their own abilities. Their ability to independently find and correct errors without using these platforms significantly decreased.

The introduction of digital technologies into the process of teaching written communication in English has both positive and negative consequences. On the one hand, ICT improved grammatical accuracy and structure in written work, enhanced student motivation, and provided quick feedback tools. On the other hand, there is a risk of dependence on automatic correctors and a loss of manual editing skills, which could affect the quality and creativity of written texts in the long run.

Conclusions. The introduction of digital tools, such as Grammarly, Google Docs, and QuillBot, has led to notable improvements in students' grammatical and stylistic accuracy in written English. These platforms enable students to identify and correct errors in real-time, resulting in more polished, coherent, and well-structured written texts. Digital environments provide instant feedback, which encourages active engagement from students. This has proven to be particularly beneficial for students at beginner and intermediate levels, as they can track their progress and

immediately address mistakes. The interactive nature of these tools enhances motivation and gives students a sense of achievement in their writing development. Platforms like Google Docs facilitate collaborative writing, allowing students to work together, provide feedback to peers, and improve their collective writing skills. This peer collaboration encourages critical thinking, enhances the learning experience, and fosters a sense of community in the learning environment.

One of the challenges identified is the increasing dependency on digital tools for error correction. While these tools are useful in improving written work, they can hinder the development of essential self-editing and proofreading skills. Students may begin to rely too heavily on the platforms, leading to reduced independence in writing tasks and a lack of deep engagement with the content. The use of automated correction and text generation tools, such as QuillBot, can reduce students' creativity in writing. By offering standardized solutions and suggestions, these platforms may encourage formulaic approaches to writing, which can limit students' ability to express their ideas in unique and original ways. Digital tools have helped students improve the organization and logical flow of their written texts. With the ability to check and revise text structure, students are more likely to produce coherent, well-organized writing. However, there is a risk that students may follow the templates provided by these tools too rigidly, leading to less variation in their writing style.

While digital tools offer significant benefits in enhancing grammatical accuracy and writing structure, their overuse could lead to a reduction in critical thinking and creativity. It is important to strike a balance between using these tools as aids and fostering students' ability to work independently. Educators should encourage students to use digital tools to supplement their learning, rather than replacing traditional methods of writing development. The long-term impact of digital tools on written English proficiency in Ukraine's higher education institutions is promising, provided they are used appropriately. Digital tools can offer substantial support in writing development, but their effectiveness depends on ensuring that students retain essential writing skills such as manual editing, critical analysis, and creativity.

In conclusion, while digital environments play a crucial role in enhancing written English proficiency, it is essential to carefully manage their use to avoid dependence. A well-balanced approach that encourages both the use of digital tools and the development of independent writing skills is key to producing proficient and creative English writers in higher education.

BIBLIOGRAPHY

1. Дорош О. В. Цифрові освітні технології в системі підготовки фахівців гуманітарного профілю. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2022. Вип. 90, № 4. С. 45–57. URL: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/4810> (дата доступу: 28.04.2025)
2. Куksa Н. М., Васильєва Н. С. Використання цифрових інструментів у навчанні академічного письма англійською мовою у ЗВО. *Наукові записки Ніжинського державного університету*. 2021. Вип. 2, № 10. С. 83–89.
3. Міністерство освіти і науки України. Цифрова трансформація освіти і науки: стратегія та плани реалізації. Київ. 2021. URL: <https://mon.gov.ua/tag/tsifrova-transformatsiya-osviti-i-nauki?&tag=tsifrova-transformatsiya-osviti-i-nauki>
4. Яценко Л. В. Вплив інформаційно-комунікаційних технологій на розвиток іншомовної комунікативної компетентності студентів. *Педагогічні науки*. 2020. Вип. 2, № 90. С. 67–72.
5. Cambridge University. Write & Improve. URL: <https://writeandimprove.com> (дата доступу: 28.04.2025)
6. Council of Europe. Common European Framework of Reference for Languages: Companion Volume with New Descriptors. Strasbourg: Council of Europe Publishing. 2020. URL: <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4> (дата доступу: 28.04.2025)
7. Hockly N. Digital Literacies in ELT: Critical Perspectives. *ELT Journal*. 2018. Vol. 72, № 4. P. 417–427.
8. Hyland K. Second language writing instruction. In H. Mohebbi & C. Coombe (eds.) *Research Questions in Language Education and Applied Linguistics: A Reference Guide*. Bern: Springer. 2022. P. 129–132. URL: https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/83615/1/Accepted_manuscript.pdf (дата доступу: 28.04.2025)

REFERENCES

1. Dorosh O. V. Tsyfrovі osvіtnі tekhnolohii v systemі pidhotovky fakhivtsiv humanitarnoho profilu [Digital educational technologies in the system of training specialists in the humanitarian field]. *Information Technologies and Learning Tools*. 2022. Vol. 90, № 4. P. 45–57. URL: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/4810> (date of access: 28.04.2025) [in Ukrainian].
2. Kuksa N. M., Vasylieva N. S. Vykorystannia tsyfrovyykh instrumentiv u navchanni akademichnoho pysma anhliiskoiu movoiu u ZVO [The use of digital tools in teaching academic writing in English in higher education]. *Scientific Notes of the Nizhyn State University*. 2021. Vol. 2, № 10. P. 83–89. [in Ukrainian].
3. Ministry of Education and Science of Ukraine. Tsyfrova transformatsiia osvity i nauky: stratehiia ta plany realizatsii [Digital Transformation of Education and Science: Strategy and Implementation Plans] Kyiv. 2021. URL: <https://mon.gov.ua/tag/tsifrova-transformatsiya-osviti-i-nauki?&tag=tsifrova-transformatsiya-osviti-i-nauki> [in Ukrainian].
4. Yatsenko L. V. Vplyv informatsiino-komunikatsiinykh tekhnolohii na rozvytok inshomovnoi komunikativnoi kompetentnosti studentiv [The impact of information and communication technologies on the development of foreign language communicative competence of students]. *Pedagogical Sciences*. 2020. Vol. 2, № 90. P. 67–72. [in Ukrainian].
5. Cambridge University. Write & Improve. URL: <https://writeandimprove.com> (date of access: 28.04.2025)
6. Council of Europe. Common European Framework of Reference for Languages: Companion Volume with New Descriptors. Strasbourg: Council of Europe Publishing. 2020. URL: <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4> (date of access: 28.04.2025)
7. Hockly, N. (2018). Digital Literacies in ELT: Critical Perspectives. *ELT Journal*. 2018. Vol. 72, № 4. P. 417–427.
8. Hyland, K. Second language writing instruction. In H. Mohebbi & C. Coombe (eds.) *Research Questions in Language Education and Applied Linguistics: A Reference Guide*. Bern: Springer. 2022. P. 129–132. URL: https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/83615/1/Accepted_manuscript.pdf (date of access: 28.04.2025)

УДК 808.5:373.3.011.3-051

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-32>

Ірина ОНИЩЕНКО,

orcid.org/0000-0003-0672-0570

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри початкової освіти

Криворізького державного педагогічного університету

(Кривий Ріг, Дніпропетровська область, Україна) irina_onischenko@ukr.net

РИТОРИЧНА КУЛЬТУРА ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ ЯК СКЛАДОВА ЙОГО ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У статті здійснено теоретичний аналіз наукових доробок сучасних учених щодо розуміння понять «риторична культура», «риторична культура педагога», «риторична культура вчителя початкових класів». З'ясовано, що риторична культура охоплює риторичні компетенції, культуру мислення, культуру мовлення, культуру спілкування, культуру слухання. Визначено, що риторична культура вчителя початкових класів є складним, комплексним, багатоелементним, багаторівневим, цілісним утворенням, інтегративною особистісною якістю, що передбачає сукупність набутих особистістю риторичних компетенцій та засвоєних нею норм риторичної діяльності. Обґрунтовано необхідність формування риторичної культури як складової педагогічної майстерності вчителя початкових класів. З'ясовано, що риторична культура дозволяє ефективно використовувати мову для переконання, впливу й вираження думок, сприяє ефективному обміну інформацією, результативній міжособистісній комунікації під час навчання та професійної діяльності. Звернено увагу на необхідність володіння майбутнім учителем початкових класів теорією та практикою побудови професійного дискурсу з урахуванням законів і принципів ораторського мистецтва. Визначено, що підвищення рівня сформованості риторичної культури в майбутніх учителів початкових класів забезпечується професійною спрямованістю навчання, створенням риторичного середовища, єдністю риторичної теорії і мовленнєвої практики, активністю здобувачів освіти в навчально-риторичній діяльності, залученістю студентів до тренінгів і майстер-класів із риторичної майстерності, виконанням індивідуальних навчально-дослідницьких завдань. Узагальнений аналіз поняття та структури риторичної культури особистості дозволив зробити висновок про те, що сформована риторична культура значною мірою визначає якість, результативність та ефективність професійної діяльності майбутнього вчителя початкових класів.

Ключові слова: риторика, риторична культура, риторична культура вчителя початкових класів, риторична діяльність, риторична підготовка, педагогічна майстерність, культура професійного педагогічного спілкування.

Iryna ONISHCHENKO,

orcid.org/0000-0003-0672-0570

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Primary Education

Kyryvi Rih State Pedagogical University

(Kryvyi Rih, Dnipropetrovsk region, Ukraine) irina_onischenko@ukr.net

RHETORICAL CULTURE OF PRIMARY SCHOOL TEACHERS AS A COMPONENT OF THEIR PEDAGOGICAL MASTERY

The article presents a theoretical analysis of contemporary scholarly works on the concepts of «rhetorical culture», «rhetorical culture of a teacher» and «rhetorical culture of primary school teachers». It is established that rhetorical culture encompasses rhetorical competencies, a culture of thinking, a culture of speech, a culture of communication, and a culture of listening. The rhetorical culture of primary school teachers is defined as a complex, comprehensive, multi-element, multi-level, and holistic construct, an integrative personal quality that involves a set of acquired rhetorical competencies and adherence to the norms of rhetorical activity. The necessity of developing rhetorical culture as a component of pedagogical mastery among primary school teachers is substantiated. It is shown that rhetorical culture enables the effective use of language for persuasion, influence, and the expression of ideas; it promotes efficient information exchange and interpersonal communication in both educational and professional contexts. The article emphasizes the importance of future primary school teachers mastering the theory and practice of professional discourse construction, taking into account the principles and laws of oratory. The enhancement of rhetorical culture in future teachers is facilitated by the professional orientation of their training, the creation of a rhetorical environment, the integration of rhetorical theory with speech practice, student engagement in rhetorical learning activities, participation in rhetoric-related trainings and master classes, and the completion of individual research and educational assignments. The generalized analysis of the concept and structure of rhetorical culture as a personal quality leads to the conclusion that a well-developed rhetorical culture significantly determines the quality, effectiveness, and success of a future primary school teacher's professional activity.

Key words: rhetoric, rhetorical culture, rhetorical culture of primary school teachers, rhetorical activity, rhetorical training, pedagogical mastery, professional pedagogical communication culture.

Постановка проблеми. В умовах модернізації вищої педагогічної освіти успішність професійного становлення майбутнього вчителя початкових класів значною мірою залежить від рівня його риторичної освіченості. Сучасний учитель – це той, хто вміє зацікавити, змотивувати, надихнути, спрямувати, підтримати. Учитель початкової школи одночасно є наставником, вихователем, психологом, фасилітатором, тьютором, ментором, експериментатором, організатором, новатором, модератором, консультантом, що, у свою чергу, вимагає сформованих риторичних умінь і навичок, оволодіння законами ораторського мистецтва, інструментами переконання.

В умовах дистанційного і змішаного навчання освітній процес у початковій школі слід організовувати таким чином, щоб навчальний матеріал молодшим школярам викладався доступно і цікаво, знання передавалися не в готовому вигляді, а шляхом пошуку, дослідження, взаємодії. Як слушно зауважує Н. Кушнір, інформаційне суспільство вимагає від сучасного учителя початкових класів нових умінь і навичок, зокрема умінь ефективно взаємодіяти з дистанційною аудиторією, долучатися до дискусій і обговорень за допомогою аудіо- та відеозв'язку, організовувати дистанційне навчання й активно комунікувати з усіма учасниками освітнього процесу (Кушнір, 2013: 150).

У контексті вимог НУШ учитель початкових класів доводить до свідомості учнів сутність моральних правил, формує загальнолюдські цінності, моральні якості, допомагає подолати негативні риси характеру. Цей процес буде відбуватися ефективно, якщо педагог володіє умінням впливати і переконувати, адже його слово досягне ефективних педагогічних впливів лише тоді, коли воно діє у взаємозв'язку з особистим досвідом вихованця. Отже, учитель початкової школи повинен мати сформовану риторичну культуру, уміти чітко і зрозуміло висловлювати свої думки, володіти навичками живого переконливого мовлення та прийомами впливу на аудиторію.

Аналіз досліджень. Аналіз наукової літератури показав, що риторична культура є складним, багатоаспектним поняттям, явищем інтеграційного характеру, яке досліджується різними науками. Дослідженню феномену «риторична культура» присвячено праці С. Абрамовича, Н. Бабич, Я. Білоусової, Г. Бондаренка, В. Будянського, Д. Будянського, І. Гаркуші, Н. Голуб, О. Залюбівської, П. Каньоси, Н. Колотилової, О. Кучерук, Л. Мацько, Г. Онуфрієнко, Г. Сагач, О. Семенов та ін. Підвищена увага науковців до вказаної проблеми є цілком зрозумілою, адже сформована

риторична культура є передумовою успішного опанування майбутньою професією.

Формування риторичної особистості педагога, оволодіння ним риторичною майстерністю є актуальним завданням, котре постає перед системою вітчизняної вищої освіти. Проблема формування риторичної культури майбутніх фахівців різних галузей розглядалася в наукових працях Я. Білоусової, В. Герман, О. Діденка, О. Залюбівської, О. Ігнатівич, Д. Калініченко, О. Красницької, Н. Макогончук, Л. Мамчур, А. Уварової, А. Усатого, О. Шинкарука, С. Шумовецької, О. Юрченко та ін. Дослідники наголошують, що становлення риторичної особистості педагога тісно пов'язане з процесом формування його риторичної культури.

Аналіз наукової літератури показав, що проблема розвитку риторичної культури в майбутніх учителів початкових класів досі залишається недостатньо вивченою. У працях вітчизняних учених висвітлено окремі аспекти риторичної діяльності майбутніх учителів початкової школи, зокрема проблема риторичної майстерності вчителя початкових класів була предметом досліджень О. Гилярської, Ю. Мельничук, С. Луців та ін. У наукових розвідках Г. Бондаренка, О. Гилярської, Н. Гудими, І. Киричок, Н. Мирончук, І. Тонконог та ін. розкрито сутність і структура риторичної компетентності майбутнього вчителя початкових класів. До вивчення феномену «риторична культура майбутнього вчителя початкових класів» зверталися Г. Білавич, Н. Калюжка, В. Кузьменко, Б. Савчук, Л. Ткаченко та ін.

Отже, незважаючи на значну кількість праць, присвячених різним аспектам риторичної діяльності, залишається малодослідженою проблема сутності риторичної культури майбутнього вчителя початкових класів як невід'ємної складової його професійної майстерності.

Мета статті – розкрити сутність риторичної культури вчителя початкових класів як невід'ємної складової педагогічної майстерності. Автор ставить перед собою такі завдання: проаналізувати поняття «риторична культура», «риторична культура педагога»; запропонувати власне формулювання поняття «риторична культура вчителя початкових класів»; описати особливості формування риторичної культури майбутнього вчителя початкових класів як невід'ємної складової його педагогічної майстерності. Положення, що викладені у цій науковій розвідці, ґрунтуються на досвіді викладання дисциплін «Сучасна українська мова з практикумом», «Культура професійного педагогічного спілкування», «Культура наукового мовлення», «Педагогічна акмеологія» студентам

спеціальності А 3 Початкова освіта Криворізького державного педагогічного університету.

Виклад основного матеріалу. Риторична культура є одним із фундаментальних, базових, ключових понять риторики. Аналіз наукових джерел свідчить про різноманітність підходів до розуміння природи та складових риторичної культури.

Особливий інтерес для нашого дослідження становлять наукові розвідки О. Залюбівської. Дослідниця проаналізувала поняття «риторична культура» через порівняльний аналіз із найближчими суміжними поняттями, такими як-от: «мовленнєва культура», «комунікативна культура», «комунікативна компетентність». Авторка переконує, що риторична культура не тотожна жодному з них і не вичерпується їх сукупністю (Залюбівська, 2012: 42). О. Залюбівська зауважує, що у визначенні риторичної культури важливим є об'єднання світоглядного, ціннісного, знаннєвого, імперативного, технологічного і творчого підходів. Виходячи з цього, вона пропонує розглядати риторичну культуру як складне, багатовимірне утворення, інтегративну характеристику особистості, що передбачає засвоєні нею риторичні компетенції, ціннісно орієнтовані норми риторичної діяльності та індивідуально-творчий стиль її реалізації (Залюбівська, 2012: 45).

Погоджуємося з думкою М. Кас'ян, В. Ніщук, О. Красницької, які вважають, що поняття «риторична культура» охоплює культуру мислення, культуру мовлення, культуру слухання, культуру спілкування, риторичні знання та вміння, реалізується в ораторській і комунікативній діяльності. За їх переконанням риторична культура розвивається у процесі науково-педагогічної діяльності, ораторської практики, зокрема риторичної підготовки педагога (Кас'ян, Ніщук, Красницька, 2024: 190).

Цікавими для нашого дослідження є наукові розробки В. Герман, яка вважає, що риторична культура вчителя – це складне, багатокомпонентне явище, що ґрунтується на високому рівні освіченості та професійних знаннях, розвиненому мисленні, мовленнєвій та комунікативній культурі, а також на невербальних і зовнішніх проявах, таланті, натхненні й майстерності (Герман, 2018: 18). Досліджуючи сутність і взаємозв'язок понять «риторична культура», «риторична компетентність», «риторична особистість», дослідниця дійшла висновку, що риторична культура є не лише індикатором, але й важливим чинником риторичної компетентності, що слугує підґрунтям для становлення риторичної особистості вчителя. Найвищою формою її вияву є риторичний ідеал педагога (Герман, 2018: 18).

Нам імпонує думка О. Ігнатович про те, що риторична культура – це комплекс інтелектуальних, морально-естетичних, емоційних, артистичних і виконавських якостей педагога. Узагальнений аналіз поняття та структури риторичної культури дозволив авторці зробити висновок про те, що сформована риторична культура сприяє забезпеченню високого рівня професійно-педагогічної діяльності майбутнього вчителя, який проявляється в здатності педагога створювати і вимовляти текст певного жанру, у використанні різноманітних засобів художнього зображення і риторичних прийомів (Ігнатович, 2020: 223–224).

А. Уварова, досліджуючи питання формування риторичної культури майбутнього вчителя, поняття «риторична культура особистості» трактує як набуття знань високого рівня з основ риторики та застосування цих знань у своїй професійно-риторичній діяльності, що представлена навчально-виховною, науково-дослідною, художньо-естетичною, громадською та культурною діяльністю (Уварова, 2009: 261). Отже, авторка риторичну культуру розглядає у двох аспектах, зокрема як якісну характеристику особистості майбутнього педагога, яка є показником його духовного розвитку, сформованих риторичних компетентностей, а також здібностей і потреб у риторичній діяльності, а з іншого, – як діяльнісну категорію, т.я. риторична культура здобувача вищої освіти реалізується в різних видах діяльності.

На думку Д. Калініченко, риторична культура має багатовимірний характер і тісно пов'язана з мовленнєвою культурою та комунікативною компетентністю, хоча й не обмежується ними, оскільки головна мета риторичної культури – не лише навчити правильно і виразно формулювати думки, а й робити це з урахуванням впливу на інтелектуальну, почуттєву та вольову сферу слухача. Авторка зауважує, що риторична культура охоплює широкий спектр засвоєних індивідом риторичних компетентностей, риторичних норм і професійно важливих знань (Калініченко, 2020: 195).

В. Будянський у своїх дослідженнях визначає риторичну культуру як динамічне системне особистісне утворення, що відображає рівень оволодіння риторичними знаннями та навичками, а також готовність до їх практичного застосування у фаховій мовленнєвій взаємодії, через яку досягаються освітні цілі вищої освіти (Будянський, 2016: 16). Водночас учений зауважує, що в контексті навчально-педагогічної діяльності риторичну культуру можна розглядати як комплекс риторичних знань, умінь і навичок, необхідних для ефек-

тивної мовленнєвої діяльності у її різноманітних формах (Будянський, 2016: 17).

В. Кузьменко, Г. Білавич, проаналізувавши сучасні концепції вивчення риторики, пропонують трактувати риторичну культуру вчителя початкових класів як інтегративну властивість особистості, що ґрунтується на відповідних знаннях і навичках та забезпечує готовність виконувати риторичну діяльність (Кузьменко, Білавич, 2021: 87). Структура риторичної культури особистості здобувача бакалаврського рівня, на думку учених, передбачає наявність трьох взаємопов'язаних елементів, зокрема мисленнєвого, мовленнєвого, комунікативного.

На основі аналізу наукових джерел, вивчення практичного досвіду роботи вчителів початкової школи сформулюємо власне визначення поняття «риторична культура учителя початкових класів». На нашу думку, риторична культура вчителя початкових класів є складним, комплексним, багатоелементним, багаторівневим, цілісним утворенням, інтегративною особистісною якістю, що передбачає сукупність набутих особистістю риторичних компетенцій та засвоєння нею норм риторичної діяльності. Риторична культура дозволяє ефективно використовувати мову для переконання, впливу й вираження думок, сприяє ефективному обміну інформацією, результативній міжособистісній комунікації під час навчання та професійної діяльності. Щодо структурного наповнення риторичної культури вчителя початкових класів, то ми, спираючись на дослідження О. Залюбівської, серед структурних компонентів риторичної культури вчителя початкової школи виокремлюємо такі: мотиваційно-ціннісний, інтелектуально-творчий, мовностилістичний, психолого-педагогічний, виконавсько-артистичний, естетико-культурологічний (Залюбівська, 2012: 45). Уважаємо, що риторична культура вчителя початкових класів охоплює риторичні компетенції, культуру мислення, культуру мовлення, культуру спілкування, культуру слухання.

Оволодіння риторичною культурою вимагає від майбутнього вчителя початкових класів систематичної цілеспрямованої роботи над власним мовленням, сформованих компетентностей у питаннях мовознавства, загальної і педагогічної риторики. Нині надзвичайно важливим є розроблення нових підходів до організації освітнього процесу у закладах вищої освіти та створення таких навчальних ресурсів, які б сприяли ефективному формуванню риторичної культури майбутніх фахівців. За нашим переконанням, підвищення рівня сформованості риторичної культури

в майбутніх учителів початкових класів забезпечується професійною спрямованістю навчання, створенням риторичного середовища, єдністю риторичної теорії і мовленнєвої практики, активністю здобувачів освіти в навчально-риторичній діяльності, залученістю студентів до тренінгів і майстер-класів із риторичної майстерності, виконанням індивідуальних навчально-дослідницьких завдань.

Формуванню риторичної культури сприяють такі навчальні дисципліни, як «Сучасна українська мова з практикумом», «Культура професійного педагогічного спілкування», «Педагогічна акмеологія», «Культура наукового мовлення» та ін. Досвід викладання вказаних дисциплін студентам спеціальності АЗ Початкова освіта Криворізького державного педагогічного університету показав, що в умовах інформатизації освіти формування риторичної культури майбутнього вчителя початкових класів буде ефективним, якщо впроваджуватимуться такі види робіт: аналіз виступів видатних філософів і педагогів минулого й сучасності, добір аргументів на підтвердження чи спростування думок, аналіз власної невербальності й невербальної культури колег, самостійне складання завдань на розвиток риторичної майстерності (розробка тренінгів, педагогічних задач, ситуацій тощо), виступи проблемного та дискусійного характеру, конкурси (конкурс промов, конкурс педагогічної майстерності тощо), взаємоаналіз творчих продуктів на основі взаєморецензій, експертна робота щодо визначення переваг і недоліків під час виголошення промов.

Зауважимо, що виконання індивідуальних завдань є одним із ефективних видів діяльності студента, що спрямований на формування риторичної культури майбутнього вчителя початкових класів. Упровадження індивідуальних навчально-дослідницьких завдань відповідає вимогам студентоцентрованого підходу та дає змогу створити такі умови, за яких кожен студент отримує завдання, адаптовані до його здібностей, інтересів, нахилів і попереднього досвіду. Це, у свою чергу, задовольняє потребу у самореалізації в професійному становленні майбутнього вчителя початкової школи та відкриває ширші горизонти для самостійної наукової діяльності.

Щодо методів роботи, то, за нашим переконанням, найбільш ефективними є такі-от: сократівська бесіда, мозкова атака, кейс-метод, рольова гра, творчий діалог, риторичний аналіз, моделювання типових для професійної сфери ситуацій, дискусія, дебати та ін., які дозволяють опанувати ефективними техніками і шляхами риторичного

оформлення індивідуального мовлення, набуті знань законів риторики, що є фундаментом, на основі якого і вибудовується риторична культура фахівця в галузі початкової освіти.

Зауважимо, що для майбутнього вчителя початкових класів важливим є використання набутих риторичних знань і вмінь у практичній діяльності, зокрема під час навчальних і виробничих педагогічних практик, у процесі науково-дослідницької роботи, гурткової діяльності тощо. Погоджуємося із думкою О. Ігнатович, яка підкреслює, що процес створення риторичного іміджу педагога є тривалим процесом, який визначається багатьма чинниками, зокрема рівнем розвитку мовних здібностей учителя, накопиченим досвідом мовленнєвої діяльності, рівнем мовленнєвої культури і мовної ерудиції (Ігнатович, 2020: 227).

Для вчителя початкових класів важливим є оволодіння мистецтвом переконання, а також уміннями ефективно використовувати засоби педагогічного впливу (Онищенко, 2011: 246). Мовлення педагога характеризується насамперед своєю дієвістю – здатністю впливати на здобувачів початкової освіти, пробуджуючи в них активну життєву позицію та мотивуючи їх до творчих дій. Звертаючись до свідомості, почуттів, життєвого досвіду учнів, учитель початкових класів формує в них свідоме ставлення до дійсності і норм моральної поведінки.

Слово педагога є ефективним інструментом, який дає можливість відповідно до комунікативної ситуації впливати на учнів. У молодшому шкільному віці на перший план виходять сюжетність викладу, «малювання словом», аналогія. Учительське слово повинно бути змістовним і мати сильний вплив на аудиторію. Мовленнєве оформлення

аргументів має відповідати дитячому досвіду. Отже, доцільно звертатися до образів позитивних персонажів із казок, оповідань, сучасних мультфільмів, а також до реальних життєвих ситуацій, розкриваючи можливі наслідки (як позитивні, так і негативні) певних учинків і моделей поведінки, та надавати приклади, гідні для наслідування.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що успішність професійної діяльності учителя початкових класів значною мірою залежить від сформованої риторичної культури. Риторичну культуру учителя початкових класів ми розуміємо як складне, комплексне, багатоеlementне, багаторівневе, цілісне утворення, інтегративна особистісна якість, що передбачає сукупність набутих особистістю риторичних компетенцій та засвоєння нею норм риторичної діяльності. Риторична культура дозволяє ефективно використовувати мову для переконання, впливу й вираження думок, сприяє ефективному обміну інформацією, результативній міжособистісній комунікації під час навчання та професійної діяльності. Підвищення рівня сформованості риторичної культури в майбутніх учителів початкових класів забезпечується багатьма чинниками, зокрема професійною спрямованістю навчання, створенням риторичного середовища, єдністю риторичної теорії і мовленнєвої практики, активністю здобувачів освіти в навчально-риторичній діяльності, залученістю студентів до тренінгів і майстер-класів із риторичної майстерності, виконанням індивідуальних навчально-дослідницьких завдань. Сформована риторична культура впливає на якість, результативність та ефективність професійної діяльності майбутнього вчителя початкових класів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будянський Д. В. Суть і структура риторичної культури викладача вищого навчального закладу. Теорія та методика навчання та виховання. 2016. Вип. 39. С. 12–22.
2. Герман В. Риторична культура вчителя в академічному просторі: навч. посіб. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2018. 190 с.
3. Залюбівська О. Б. Риторична культура у колі суміжних понять (до питання визначення риторичної культури). Вісник Вінницького політехнічного інституту. 2012. № 6. С. 42–47.
4. Ігнатович О. Роль метафори у формуванні риторичної культури майбутнього педагога. Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору. 2020. Вип. 87 (II). С. 223–234.
5. Калініченко Д. Риторична культура як основа формування професійної мовнокомунікативної компетентності майбутніх правників. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2020. № 1 (95). С. 192–198.
6. Кас'ян М., Нішук В., Красницька О. Деонтологічна та риторична культура викладача вищого військового навчального закладу. Матеріали учасників VI Міжнародної наукової конференції «Наукові тренди постіндустріального суспільства» (Івано-Франківськ, Україна, 26.04.2024 р.). Івано-Франківськ, 2024. С. 190–196.
7. Кузьменко В. В., Білавич Г. В. Підготовка майбутнього вчителя початкової школи крізь вимір риторизації освіти. Педагогічний альманах. 2021. Вип. № 48. С. 85–91.
8. Кушнір Н. О. Модель підготовки майбутніх учителів початкових класів до навчання основ інформаційно-комунікаційних технологій. Інформаційні технології в освіті. 2013. № 17. С. 147–153.

9. Онищенко І. В. Культура педагогічного спілкування в контексті компетентнісної парадигми професійно-комунікативної підготовки вчителів початкових класів. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2011. Вип. 6 (2). С. 241–248.

10. Уварова А. М. Формування риторичної культури майбутнього вчителя. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2009. № 1. С. 259–265.

REFERENCES

1. Budianskyi D. V. (2016) *Sut i struktura rytorychnoi kultury vykladacha vyshchoho navchalnoho zakladu*. [The Essence and Structure of the Rhetorical Culture of a University Teacher] *Teoriia ta metodyka navchannia ta vykhovannia – Theory and methods of teaching and education*, 39. 12–22. [in Ukrainian].

2. Herman V. (2018) *Rytorychna kultura vchytelia v akademichnomu prostori* [Rhetorical culture of a teacher in the academic space]. Sumy: Publishing House of SSPU named after A. S. Makarenko, 190. [in Ukrainian].

3. Zaliubivska O. B. (2012) *Rytorychna kultura u koli sumizhnykh poniat (do pytannia vyznachennia rytorychnoi kultury)*. [Rhetorical culture under the contiguous concepts (to the question of determination of rhetorical culture)] *Visnyk Vinnytskoho politekhnichnoho instytutu – Visnyk of Vinnytsia Polytechnical Institute*, 6. 42–47. [in Ukrainian].

4. Ihnatovych O. (2020) *Rol metafori u formuvanni rytorychnoi kultury maibutnoho pedahoha*. [The role of metaphor in the formation of rhetoric culture of a future teacher] *Vyscha osvita Ukrainy u konteksti intehtatsii do yevropeiskoho osvithnoho prostoru – Higher education of Ukraine in the context of integration into the European educational space*, 87 (II). 223–234. [in Ukrainian].

5. Kalinichenko D. (2020) *Rytorychna kultura yak osnova formuvannia profesiinoi movnokomunikatyvnoi kompetentnosti maibutnikh pravnykiv*. [Rhetorical culture as a basis for the formation of professional linguistic and communicative competence of future lawyers]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 1 (95). 192–198. [in Ukrainian].

6. Kas'ian M., Nishchuk V., Krasnytska O. (2024) *Deontolohichna ta rytorychna kultura vykladacha vyshchoho viiskovoho navchalnoho zakladu*. [Deontological and Rhetorical Culture of the Teacher of a Higher Military Educational Institution] *Materialy uchastnykiv VI Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii «Naukovi trendy postindustrialnoho suspilstva» – Proceedings of the VI International Scientific Conference «Scientific Trends of the Post-Industrial Society»*. Ivano-Frankivsk, 2024. 190–196. [in Ukrainian].

7. Kuzmenko V. V., Bilavych H. V. (2021) *Pidhotovka maibutnoho vchytelia pochatkovoï shkoly kriz vymir rytoryzatsii osvity*. [Preparation of the future primary school teacher through the dimension of education rhetorizing] *Pedahohichniy almanakh – Pedagogical almanac*, 48. 85–91. [in Ukrainian].

8. Kushnir N. O. (2013) *Model pidhotovky maibutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv do navchannia osnov informatsiino-komunikatsiinykh tekhnolohii*. [Model of training of primary school teachers in learning the basics of information and communication technologies] *Informatsiini tekhnolohii v osviti – Information Technologies in Education*, 17. 147–153. [in Ukrainian].

9. Onyshchenko I. V. (2011) *Kultura pedahohichnoho spilkuвання v konteksti kompetentnisnoi paradyhmy profesiino-komunikatyvnoi pidhotovky vchyteliv pochatkovykh klasiv*. [Culture of pedagogical intercourse within the context paradigm professional competence and communication training primary school teachers] *Filolohichni studii: Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu – Philological Studies: Scientific Bulletin of Kryvyi Rih State Pedagogical University*, 6 (2). 241–248. [in Ukrainian].

10. Uvarova A. M. (2009) *Formuvannia rytorychnoi kultury maibutnoho vchytelia*. [Formation of the rhetorical culture of the future teacher] *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technolog*, 1. 259–265. [in Ukrainian].

Лариса РИСЬ,

orcid.org/0000-0003-0775-9629

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри німецької філології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) *rys.larysa@vnu.edu.ua*

Людмила ПАСИК,

orcid.org/0000-0001-8635-5168

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри німецької філології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) *pasyk.lyudmyla@vnu.edu.ua*

Наталія ЄФРЕМОВА,

orcid.org/0000-0003-1476-1831

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри практики англійської мови

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) *yefremova@vnu.edu.ua*

МЕТОДИКА СЛОВОТВІРНОГО АНАЛІЗУ

Стаття присвячена розробці комплексної методики словотвірного аналізу похідних лексичних одиниць із урахуванням структурного, семантичного та когнітивно-ономасіологічного підходів для більш повного розуміння функціонування похідних одиниць у мові. Словотвірний аналіз сприяє розумінню структурної організації лексичних одиниць, видів морфем, словотвірних типів, продуктивних моделей словотворення і семантики нових слів. Здійснення словотвірного аналізу є основою ономасіологічних досліджень, які дозволяють простежити, як явища та об'єкти отримують свої найменування. Розвиток комунікативно-прагматичної та когнітивно-дискурсивної парадигм у лінгвістиці спричинив новий погляд на похідні лексичні одиниці, які виступають вербалізаторами певних структур знання, що обумовлює і застосування нових методик дослідження похідної лексики. В статті наголошено на важливості здійснення формального морфологічного аналізу похідної лексики на основі морфемного аналізу, методу аналізу за безпосередніми складниками, дистрибутивного і трансформаційного аналізу та методу моделювання для встановлення структурних словотвірних характеристик похідних одиниць. Зазначено, що семантичний аналіз похідних одиниць вимагає розгляду процесів формування номінативної структури похідних слів, визначення ролі мотивуючих твірних основ у формуванні їхньої семантики, що потребує залучення як трансформаційного методу, так і методів сучасної когнітивної та дискурсивної лінгвістики. Розглянуто принципи аналізу номінативної структури похідних слів на основі методу фреймового аналізу, що дозволяє реконструювати структури знання про об'єкти, зафіксовані в мовних одиницях. Таким чином, стаття пропонує цілісну методику словотвірного аналізу, що поєднує формальний, семантичний та когнітивно-ономасіологічний підходи.

Ключові слова: словотвірний аналіз, аналіз за безпосередніми складниками, трансформаційний метод, моделювання, метод фреймового аналізу.

Larysa RYS,

orcid.org/0000-0003-0775-9629

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of German Philology
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) rys.larysa@vnu.edu.ua*

Liudmyla PASYK,

orcid.org/0000-0001-8635-5168

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of German Philology
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) pasyk.lyudmyla@vnu.edu.ua*

Nataliia YEFREMOVA,

orcid.org/0000-0003-1476-1831

*Ph.D. in Philology, Associate Professor;
Associate Professor at the Conversational English Department
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) yefremova@vnu.edu.ua*

METHODOLOGY OF WORD FORMATION ANALYSIS

The article is devoted to developing a comprehensive methodology for word formation analysis of derived lexical units, taking into account structural, semantic and cognitive onomasiological approaches for a more complete understanding of the functioning of derived units in language. Word-formation analysis contributes to understanding the structural organisation of lexical units, morpheme types, word formation types, productive models of word formation, and the semantics of new words. Word formation analysis is the basis of onomasiological research, which allows us to trace how phenomena and objects get their names. The development of the communicative-pragmatic and cognitive-discursive paradigms in linguistics has led to a new view of derivational lexical units, which act as verbalisers of specific knowledge structures, and also to the use of new methods for researching derivational vocabulary. The article under discussion emphasises the importance of carrying out a formal morphological analysis of derived vocabulary on the basis of morphemic analysis, the method of analysis by direct components, distributional and transformational analysis, and the modelling method to establish the structural word-formation characteristics of derived units. It is important to note that the semantic analysis of derivative units requires consideration of the processes of formation of the nominal structure of derived words and the determination of the role of motivating constituent bases in the formation of their semantics. This necessitates the involvement of both the transformational method and the methods of modern cognitive and discourse linguistics. The principles of analysing the nominal structure of derived words on the basis of the frame analysis method are considered, a method which allows for the reconstruction of the structures of knowledge about objects fixed in linguistic units. The article proposes a holistic methodology of word-formation analysis that combines formal, semantic and cognitive onomasiological approaches.

Key words: word formation analysis, IC-analysis, transformational method, modelling, frame analysis.

Постановка проблеми. Здійснення словотвірного аналізу стало сьогодні невід'ємною частиною багатьох лінгвістичних досліджень. Словотвірний аналіз похідних слів є важливим для розуміння як формальної, структурної організації лексичних одиниць, типів морфем, продуктивних моделей словотвору, так і їхніх семантичних характеристик – способів вираження нових значень на основі уже існуючих у мові засобів: коренів, основ, афіксів. Саме тому словотвірний аналіз є основою ономасіологічних досліджень, які дозволяють простежити, як явища та об'єкти отримують свої найменування. Застосування словотвірного аналізу в неології надає дані, що ілюструють динаміку розвитку мови, виявляє тенденції творення нових

слів, (не)продуктивність словотвірних моделей, виникнення нових словотвірних засобів, вплив інших мов на розвиток лексичної системи та ін. Розуміння основ словотвору та здатність розпізнавати основні словотвірні види і моделі є важливим і при вивченні мови як іноземної, адже це дозволяє розпізнавати структуру складних і похідних слів, розуміти їхнє значення на основі типового значення словотвірної моделі, утворювати аналогічні лексичні одиниці, що сприяє швидшому засвоєнню мови.

Аналіз досліджень і публікацій. Теорія словотвору німецької мови та його методологія формувалися поступово разом із розвитком мовознавства. Основні методи дослідження похідних

одиниць спрямовані на інвентаризацію та класифікацію словотворчих засобів, словотвірних типів, встановлення їхнього узагальненого значення та можливостей комбінаторики морфем. Основні засади та методи аналізу словотвірних конструкцій німецької мови викладено у працях німецьких вчених (Fleischer & Barz, 2007; Eichinger, 2000; Erben, 2006) та ін. Однак, як зазначає В. Кульчицький, «недоліком теорії словотвору сучасної німецької мови є переважна орієнтація на таксономічний, аналітичний підхід до вивчення свого об'єкта у синхронії» (Кульчицький, 2009: 136). Натомість на сучасному етапі існує необхідність здійснення комплексного дослідження німецького словотвору з метою встановлення когнітивних, номінативних та комунікативних функцій похідних слів. Зміна наукової парадигми, розвиток когнітивної ономазіології, яка передбачає вивчення структур знань людини, які виступають основою для формування номінативної структури похідного слова, вимагають удосконалення методики здійснення словотвірного аналізу.

Мета статті полягає в розробці комплексної методики словотвірного аналізу похідних лексичних одиниць із урахуванням структурного, семантичного та когнітивно-ономазіологічного підходів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Словотвірний аналіз включає низку методів та прийомів, адже, як зазначає О. Селіванова, це – «комплексна методика встановлення механізму творення слова та його місця у словотворчій підсистемі мови; передбачає вияв зв'язку похідності, тобто твірної основи, словотворчого форманта, словотвірного значення, способу словотвору та словотвірного типу» (Селіванова, 2006: 566). Виходячи із мети дослідження науковці використовують методики структурного аналізу для встановлення формальної структури похідного слова, або ж методики, спрямовані на встановлення семантики похідного, яку традиційно трактують як суму значень словотворчих елементів та словотвірного значення, яке може відповідати узагальненому значенню словотворчого форманта або ж словотвірної моделі (поєднання певної твірної основи із одним і тим же словотворчим формантом), або ж відношенню між словотвірними елементами (зазвичай між компонентами складного слова).

Словотвірний аналіз починається в аналізі формальної структури похідного слова. На думку Г. Альтманна, саме ґрунтовний аналіз форми дозволяє описувати значення в лінгвістично адекватний спосіб, адже з розумінням сторони форми ми приходимо до лінгвістично адекватного розу-

міння сторони функції (Altmann, 2011: 21). Під час аналізу структури похідного слова використовуються елементи морфемного розбору, адже необхідно встановити типи морфем, їхні функції та відношення між ними. Однак проведення морфемного аналізу будови слова не дає відповіді на питання, яким способом було утворене те чи інше слово, адже його завдання полягає лише у встановленні найменших неподільних значимих частин слова – морфем. Водночас ототожнення морфемної структури слова і його словотвірної структури може призвести до неправильного встановлення способу творення слова. Так, наприклад, в іменника *Einkauf* розрізняємо префікс *ein-* та корінь *-kauf*, однак трактування способу словотворення як префіксальної деривації є помилковим, адже твірним словом для цього іменника слугувало дієслово *einkaufen*, відповідно іменник утворено способом імпліцитної, або нульової деривації (Nullableitung, implizite Derivation). Важливим кроком для розуміння словотвірної структури є встановлення твірної основи похідного слова, для цього важливо розуміти лексичне значення слова, порівняти його із спільнокореновими, адже тлумачення похідного здійснюється зазвичай на основі значення твірного слова, яка виступає ономазіологічною базою для утворення найменування у вигляді похідного слова.

Під час морфемного аналізу окремих словотвірних конструкцій німецької мови можна також виділити зв'язні елементи: *-(e)s-* (*Geist-es-arbeit*), *-er-* (*geist-er-bleich*), *-(e)n-* (*Krise-n-bewältigung*), характер яких до цих пір залишається спірним. Хоча вони розвинулись із парадигматичних флексій першого складника, їх не можна розглядати як внутрішню флексію, адже сьогодні, наприклад, зв'язний елемент *-s-* поєднується з іменниками жіночого роду, що не є характерним для їхньої парадигми: *Schönheit-s-ideal*. Окремі мовознавці розглядають їх як особливі словотворчі засоби, характерні німецькій мові, поряд із історичними змінами кореневих голосних: аблаутом та умлаутом (Гінка, 2015: 96). Німецька дослідниця І. Барц не надає зв'язним елементам статусу словотвірних засобів, оскільки вони є «семантично порожніми елементами без функції флексії, які з'являються на місці з'єднання безпосередніх складників композитів і суфіксальних дериватів» (Барц, 2005: 658). Поява цих зв'язних елементів може бути зумовлена фонологічними, морфологічними та семантичними факторами.

У результаті морфемного розбору можуть бути виділені також так звані унікальні морфеми (*Brombeere*, *Himbeere*), які були колись само-

стійними словами, але зникли із ужитку, тому не несуть ніякої інформації. У семантичному плані такі слова є демотивованими та сприймаються цілісно. Здійснення словотвірного аналізу можливе лише у тих словотвірних конструкціях, які є прозорими у морфологічному та семантичному плані.

У німецькій теорії словотвору одним з основних методів словотвору розглядається *метод аналізу за безпосередніми складниками*, адже структура похідного слова в німецькій мові зазвичай бінарна. Німецькі мовознавці-дериватологи В. Фляйшер та І. Барц наголошують на особливо важливому значенні поняття безпосередніх складників для словотвору. Це стосується двох складових, з яких безпосередньо утворюється словотвірна конструкція, і на які вона може бути розбита на наступному нижчому рівні. Встановлення складників ґрунтується насамперед на семантичних критеріях, які доповнюються дистрибутивними (Fleischer & Barz, 2007: 43). Інколи виокремлення безпосередніх складників не вказує на морфологічні характеристики твірної основи, на її категорійне значення. Наприклад, при поділі іменника *Fischer* на складники *fisch-* та *-er* ми можемо встановити твірну основу як дієслівну саме на основі дистрибутивних характеристик суфікса *-er*, який поєднується з дієслівними основами, а не з іменниковими.

Результати аналізу за безпосередніми складниками зазвичай представляють у вигляді розгалуженої (деревоподібної) діаграми (Baumdiagramm), яка вказує зверху до низу, які етапи пройшов процес утворення того чи іншого слова, приміром діаграма композита *Sommerschlussverkauf*, компоненти якого в свою чергу є похідними лексичними одиницями.

Систематизація сполучуваності словотворчих формантів із певними морфологічними та семантичними класами твірних основ здійснюється в межах *дистрибутивного аналізу*. На сучасному етапі уже існує велика кількість матеріалів, які описують дистрибуцію різного роду афіксів, їхні можливості поєднуватися з певними твірними основами. Тому здійснення дистрибутивного аналізу сьогодні є актуальним лише для нових словотворчих формантів, особливо нових афіксів та конфіксів, які з'являються в німецькій мові під впливом англійської.

Встановлення вихідних компонентів похідного слова, його твірної основи (твірних основ) та словотворчого форманта, розуміння їхніх морфологічних характеристик (категорійного значення) допомагає встановити, яких семантичних змін

набуло похідне слово у процесі його словотворення. Більшість досліджень словотвірних конструкцій є сьогодні семантично орієнтованими та спираються на розуміння значення словотвірного продукту як суми значень його компонентів та значення зв'язку між ними. Для встановлення цього значення зазвичай застосовують *трансформаційний метод*, або парафраз. Зазвичай компоненти парафраза співвідносяться з словотвірною основою чи основами похідного слова та передають відношення між ними, або між словотвірною основою та афіксом. Так, наприклад, значення прикметника *fehlerhaft*, утвореного від основи *Fehler* та суфікса *-haft*, можна передати як «Eigenschaft, Fehler zu haben». У складних словах парафраз передає відношення між компонентами, яке не виражено експліцитно в словотвірній структурі слова: *Gästehaus* – Haus zur Unterbringung von Gästen. Однак у випадку складних слів відношення між складниками можуть бути неоднозначними, або ж з часом зазнавати певних змін, обумовлених як мовними, так і позамовними факторами, зміною певних реалій. Так, складне слово *Holz-kiste* мало раніше значення Kiste, die für (Brenn)Holz verwendet wird, оскільки трактування цього слова як ящик з дерева (Kiste aus Holz) було б тавтологією, так як усі ящики були з деревини. Сьогодні ж з'явилися інші матеріали, з яких виготовляють ящики (картон, пластик), водночас люди менше використовують дрова для опалення, тому в словнику фіксується саме значення «Kiste aus Holz». Інколи відношення між складниками композита можуть носити комплексний характер і не піддаватись трансформації у вигляді простих синтаксичних структур. Як зауважує Г. Альтманн, парафрази можна використовувати для експлікації смислових інтуїцій, але вони в жодному разі не підходять для точного відтворення внутрішньої структури та значення словотвірних одиниць (Altmann, 2011: 52). Натомість він пропонує використовувати метамовне позначення відповідного семантичного типу, наприклад: *Lehrer* – *nomen agentis*; *Ledertasche* – *materiale Relation*.

Трансформаційний метод можна застосувати лише для аналізу похідних слів, які є мотивованими, значення ідіоматичних лексичних одиниць не можна передати за допомогою парафраза, адже їхня семантика не відповідає сумі значень безпосередніх складників. Водночас відповідність парафраза лексичному значенню слова розглядається як показник його повної мотивованості, у випадку відсутності твірних основ у тлумаченні похідного говорить про його неповну мотивованість, наявність фразеологічного значення.

Іще одним структурним методом, який використовують під час аналізу словотвірних конструкцій є *моделювання*, яке полягає у представленні морфологічної структури похідного слова у вигляді частиномовних характеристик його твірних основ та словотворчого форманта. Моделювання структури похідних слів дозволяє систематизувати наявні в мові словотвірні моделі та встановити їхні значення. Так, для іменникових композитів німецької мови є характерним поєднання другого складника, який є основним словом (*Grundwort*) із означуваним словом (першим компонентом), який може бути вираженим усіма частинами мови, а також літерами, словосполученнями і навіть в окремих okazіональних композитах – реченнями:

- Nom + Nom – *Sicherheitsagentur*;
- Adj + Nom – *Großhandel*;
- Verb + Nom – *Schutzkleidung*;
- Adv + Nom – *Umsonst-Arbeit*;
- Präp + Nom – *Gegenargument*;
- Pron + Nom – *Wirgefühl*;
- Part + Nom – *Ja-Stimme*;
- Zahlwort + Nom – *Erstaufführung*;
- Interj. + Nom – *Hurrapatriot*;
- Buchstabe + Nom – *V-Ausschnitt*;
- Wortgruppe + Nom – *Ein-Mann-Partei*;
- Satz + Nom – *Geiz-ist-geil-Mentalität*.

Наведені моделі вказують лише на структурні характеристики композитів та потребують додаткового аналізу їхньої семантики в межах кожної виокремленої моделі.

Здійснення словотвірного аналізу в рамках ономазіологічних досліджень передбачає встановлення номінативної структури похідних слів, виокремлення тих ознак про найменоване явище, які вербалізуються в структурі його найменування. Актуальним стає дослідження структур знання про найменоване явище, які втілюються номінативною та семантичною структурами похідних слів, адже часто розуміння похідного слова, особливо складних слів німецької мови потребує знання когнітивних моделей, фреймів, що лежать в їхній основі та мотивують їхнє використання, як от розуміння складного слова *Elfmeterschießen* потребує знання фрейму гри у футбол. Розвиток когнітивної лінгвістики сприяв залученню *методу фреймового аналізу* для дослідження номінативної структури похідних слів. Так, цей метод було застосовано для моделювання структур знання про об'єкт мовлення, які вербалізуються складними словами (Rys, 2015). Для цього дослідники використовували запропоновану С. Жаботинською систему типових фреймових структур, конституенти

яких трактуються як понятійні сутності (концепти), об'єктивовані в категорійних значеннях частин мови. Номінативна структура композитів німецької мови виявилася здатною експлікувати відношення, що лежать в основі п'яти основних фреймових типів: предметно-центричного, акціоного, партономічного, гіпо-гіперонімічного й асоціативного фреймів. Складники композитів виступають заповнювачами слотів фрейму, що утворюють структуру складного інтегрованого концепту, вербалізованого композитом. Результати такого аналізу, представлені у вигляді схем фреймових структур демонструють, які саме слоти фрейму виступають мотиваторами похідного мотивованого слова: фреймова структура композита *Rasenmäher* – ДЕЩО: інструмент *Rasenmäher* ДІЄ ТАК *mähen* на ДЕЩО: об'єкт *Rasen*.

Для семантичного аналізу словотвірних конструкцій, зокрема іменникових композитів німецької мови, дослідники можуть застосовувати і *дискурсивний аналіз*. Як зазначає В. Плат, складні слова можуть лише створювати ілюзію прозорості, і часто потребують дискурсивного знання про світ (Plath, 2025). Одним із прикладів такого композита вона називає неологізм *Klimakleber*, який з'явився в німецькому екодискурсі для позначення активістів, які фіксують себе клеєм у громадському місці (особливо на головній дорозі), щоб привернути увагу до небезпеки зміни клімату.

Висновки. Отже, методика словотвірного аналізу може включати різні методи і прийоми залежно від поставленої мети. Встановлення формальної структури похідного слова, його твірної основи і словотворчого форманта, та способу словотворення здійснюють на основі методу аналізу за безпосередніми складниками, доповненого трансформаційним методом та методом моделювання. Такий аналіз слугує інвентаризації наявних у мові словотворчих засобів, моделей, продуктивних способів словотворення. Семантичний аналіз похідних одиниць вимагає розгляду процесів формування номінативної структури похідних слів, встановленню ролі мотивуючих твірних основ у формуванні їхньої семантики, що потребує залучення як трансформаційного методу, так і методів сучасної когнітивної та дискурсивної лінгвістики. Останні демонструють вплив на формування словотвірної структури слова не лише мовних, але й когнітивно-комунікативних факторів, пов'язаних із системою знань людини та способами її презентації в мові, допомагають прослідкувати способи мовної реалізації складних мисленнєвих структур у вигляді похідних лексичних одиниць.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гінка Б. І. Лексикологія німецької мови: лекції та семінари : навч. посібн. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. 420 с.
2. Кульчицький В. Проблеми теорії словотворення німецької мови. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2009. Вип. 17. С. 136–142.
3. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
4. Altmann H. Prüfungswissen Wortbildung. Stuttgart : UTB, 2011. 203 S.
5. Barz I. Die Wortbildung. *Duden. Band 4. Die Grammatik : 7. Auflage*. Mannheim : Dudenverlag, 2005. S. 641–772.
6. Eichinger L. M. Deutsche Wortbildung : eine Einführung. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2000. 269 S.
7. Erben J. Einführung in die deutsche Wortbildungslehre. 5., ergänzte Aufl. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2006. 208 S.
8. Fleischer W., Barz I. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. 3. Aufl. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2007. 382 S.
9. Plath V. Komposita. *Diskursmonitor. Glossar zur strategischen Kommunikation in öffentlichen Diskursen*. Hg. von der Forschungsgruppe Diskursmonitor und Diskursintervention. Veröffentlicht am 23.01.2025. URL: <https://diskursmonitor.de/glossar/komposita> (Zugriff : 26.04.2025)
10. Rys L. F. Frames als Modellierungsformat der Motiviertheit von Nominalkomposita. *Proceedings of the International Scientific and Practical Conference „The Top Actual Researches in Modern Science, Vol. IV (July 18–19, 2015, Ajman, UAE)”*. Dubai : Rost Publishing, 2015. S. 56–60. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9729/3/RYS_Frames%20als%20Modelierungsformat.pdf (Zugriff : 27.04.2025)

REFERENCES

1. Hinka B. I. (2015) *Leksykologhiia nimetskoi movy : lektsii ta seminary : navchalny posibnyk*. [Lexicology of the German Language: Lectures and Seminars: a Textbook]. Ternopil : Navchalna Knyha – Bohdan. 420 p. [in Ukrainian].
2. Kulchytsky V. (2009) *Ptoblemy teorii slovotvorennia nimetskoi movy*. [Problems in the theory of German word formation]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh navchalnykh zakladakh* – Humanities education in technical higher education institutions. 17. 136–142. [in Ukrainian].
3. Selivanova O. O. (2006) *Suchasna lingvistyka : terminolohichna entsyklopediia*. [Modern linguistics: a terminological encyclopedia]. Poltava : Dovkillya-K. 716 p. [in Ukrainian].
4. Altmann H. (2011) *Pruefungswissen Wortbildung*. [Examination knowledge word formation]. Stuttgart : UTB. 203 p. [in German].
5. Barz I. (2005) *Die Wortbildung*. [Word formation]. Duden. Band 4. Die Grammatik : 7. Auflage. – Duden. Volume 4: Grammar : 7th edition. Mannheim : Duden Publishing House . 641–772. [in German].
6. Eihinger L. M. (2000) *Deutsche Wortbildung : eine Einfuehrung*. [German word formation : an introduction]. Tuebingen : Gunter Narr Publishing House. 269 p. [in German].
7. Erben J. (2006) *Einfuehrung in die deutsche Wortbildungslehre. 5., ergaenzte Aufl.* [Introduction to the German theory of word formation. 5th, supplemented ed]. Berlin : Erich Schmidt Publishing House. 208 p. [in German].
8. Fleischer W., Barz I. (2007) *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. 3. Aufl.* [Word formation in the contemporary German language. 3rd ed]. Tuebingen : Max Niemeyer Publishing House. 382 p. [in German].
9. Plath V. (2025) *Komposita*. [Composites]. *Diskursmonitor. Glossar zur strategischen Kommunikation in oeffentlichen Diskursen*. Hg. von der Forschungsgruppe Diskursmonitor und Diskursintervention. Veroeffentlicht am 23.01.2025. – Discourse Monitor. Glossary on strategic communication in public discourse. Ed. by the research group Discourse Monitor and Discourse Intervention. Published on 23 January 2025. URL: <https://diskursmonitor.de/glossar/komposita> (date of access : 26.04.2025) [in German].
10. Rys L. F. (2015) *Frames als Modellierungsformat der Motiviertheit von Nominalkomposita*. [Frames as a modelling format for the motivation of nominal composites]. *Proceedings of the International Scientific and Practical Conference „The Top Actual Researches in Modern Science, Vol. IV (July 18–19, 2015, Ajman, UAE)”*. Dubai : Rost Publishing. 56–60. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9729/3/RYS_Frames%20als%20Modelierungsformat.pdf (date of access : 27.04.2025) [in German].

Світлана ТИХОНІНА,

orcid.org/0000-0001-6289-0529

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської мови № 2

Національного університету «Одеська морська академія»

(Одеса, Україна) s_tykhonina@ukr.net

КОНЦЕПТ У ЛІНГВІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ: ВІД ОДИНИЦІ МИСЛЕННЯ ДО КОНЦЕПТОСФЕРИ

У статті досліджено концепт як ключову одиницю когнітивної лінгвістики, яка є ментальним утворенням, що відображає знання, досвід, уявлення людини про навколишній світ і оперує як засіб категоризації реальності. Наголошується на важливості концептів у формуванні мовної картини світу та їх ролі в когнітивному сприйнятті інформації. Подається аналіз основних підходів до визначення поняття «концепт» у працях відомих лінгвістів. Особлива увага приділяється тлумаченню концепту в українській лінгвістичній традиції (О. О. Селіванова, О. М. Газуда, В. П. Пліс, інші), в якій концепт постає як складна інформаційна структура, що охоплює як вербальні, так і невербальні елементи, сформовані у процесі чуттєвого, предметного та розумового пізнання. Розглянуто типологію концептів: уявлення, схема, поняття, фрейм, сценарій, ґештальт; класифікацію за ступенем абстрактності, стійкості та вербалізованості. Описано структуру концепту, яка має польову організацію: ядро (чуттєво-наочна основа) та периферію (більш абстрактні смисли). Здійснено розмежування між концептом і мовним значенням. У статті також наголошено на тому, що концепт ширший, ніж лексичне значення, оскільки включає також невербалізовані, позамовні складові. Увагу зосереджено на динамічності концептів і постійній змінності їхнього змісту. Сукупність концептів утворює концептосферу, тобто всіма потенціями концептів носіїв мови. Чим багатша культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера національної мови. Подальші дослідження понять «концепт» та «концептосфера» є перспективними у міждисциплінарному аспекті, а також у конкретних мовно-культурних контекстах, що дозволить глибше розкрити механізми ментальної обробки знань.

Ключові слова: вербалізація, когнітивна лінгвістика, концепт, концептосфера, мовне значення, структура концепту.

Svitlana TYKHONYNA,

orcid.org/0000-0001-6289-0529

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of English № 2

National University "Odessa Maritime Academy"

(Odesa, Ukraine) s_tykhonina@ukr.net

CONCEPT IN THE LINGUISTIC SPACE: FROM MENTAL UNIT TO CONCEPTOSPHERE

The article examines the concept as a key unit of cognitive linguistics, which is a mental formation that reflects knowledge, experience, and human perceptions of the world around us and operates as a means of categorising reality. The importance of concepts in the formation of the linguistic picture of the world and their role in the cognitive perception of information is emphasised. The article analyses the main approaches to the definition of the concept in the works of famous linguists. Particular attention is paid to the interpretation of the concept in the Ukrainian linguistic tradition (O. O. Selivanova, O. M. Gazuda, V. P. Plis, and others), in which the concept appears as a complex information structure that includes both verbal and non-verbal elements formed in the process of sensory, object and mental cognition. The author considers the typology of concepts: representation, scheme, concept, frame, scenario, gestalt; classification by the degree of abstraction, stability and verbalisation. The structure of the concept is described, which has a field organisation: the core (sensory-visual basis) and the periphery (more abstract meanings). A distinction is made between the concept and the linguistic meaning. The article also emphasises that the concept is broader than lexical meaning, as it also includes non-verbal, extra-linguistic components. The attention is focused on the dynamism of concepts and the constant change of their content. The totality of concepts forms the conceptus sphere, i.e. all potentialities of native speakers' concepts. The richer the culture of a nation, its folklore, literature, science, fine arts, historical experience, religion, the richer the conceptual sphere of the national language. Further research on the concepts of 'concept' and 'conceptosphere' is promising in the interdisciplinary aspect, as well as in specific linguistic and cultural contexts, which will allow us to reveal the mechanisms of mental knowledge processing in a deeper way.

Key words: verbalisation, cognitive linguistics, concept, conceptosphere, linguistic meaning, concept structure.

Постановка проблеми. У сучасній лінгвістиці поняття *концепт* та *концептосфера* набувають особливого значення, виступаючи ключовими категоріями когнітивної парадигми. Зміщення акценту з формальної структури мови на дослідження мови як інструменту пізнання світу стимулювало появу нових підходів до аналізу мовних одиниць, зокрема через призму мислення, культури та свідомості. У цьому контексті *концепт* розглядається як одиниця когнітивної пам'яті, яка акумулює знання, емоції, асоціації та культурні уявлення, пов'язані з певним явищем або об'єктом. *Концептосфера*, в свою чергу, представляється сукупністю концептів, що утворюють певну ментально-культурну структуру національної або індивідуальної свідомості. Вивчення концептосфери дозволяє простежити, як відображається реальність у свідомості носіїв певної мови, та виявити відмінності у мовному сприйнятті світу представниками різних культур.

Дослідження концептів і концептосфери стає особливо *актуальним* в умовах глобалізації, де міжкультурна комунікація вимагає глибшого розуміння не лише мови, а й культурно-ментального коду, який ця мова несе. Саме тому аналіз концептів відкриває нові можливості в таких галузях, як перекладознавство, культурологія, лінгвокультурологія та міжкультурна комунікація.

Аналіз досліджень. В українському мовознавстві дослідженню поняття «концепт» присвячено багато робіт видатних вчених, адже «концепт» вважається центральним для багатьох лінгвістичних дисциплін, проте не існує єдиного погляду щодо його визначення. Традиційно виокремлюють три основні підходи до визначення поняття «концепт», окреслених його диференційними ознаками:

– *когнітивний*: концепт визначається як ментальне утворення з чіткою структурою, що функціонує у різних типах дискурсу (О. Бабушкін, М. Болдирев, С. Воркачов, С. Жаботинська, А. Приходько, О. Селіванова, О. Карпенко);

– *лінгвокультурологічний*: концепт є відтворенням цінностей суспільства (С. Воркачов, В. Жайворонок, А. Загнітко, В. Маслова);

– *психолінгвістичний*: концепт слугує когнітивною одиницею, яка відображає спосіб сприйняття та інтерпретації світу індивідом (О. Єфименко, О. Залевська, І. Штерн).

Українські дослідники виголошують єдність у розумінні *концепту* як ментального утворення. Відмінність полягає в теоретичних акцентах: деякі мовознавці вивчають *концепт* через дискурс, інші – через культуру, ономастику або логіку, що

свідчить про високу міждисциплінарність та динаміку поняття «концепт» у сучасній лінгвістиці.

Мета статті. Мета представленої наукової розвідки полягає у вивченні сутності понять *концепт* та *концептосфера*. Об'єктом дослідження обрано поняття *концепт* та *концептосфера*, предметом – слугують їх структура, функції та взємозв'язок у мовній картині світу. Для досягнення поставленої мети виконано ряд завдань:

- проаналізовано поняття «концепт»;
- встановлено чинники різних його визначень;
- окреслено різницю між *концептом* та *мовним значенням*;
- досліджено поняття «концептосфера»;
- розмежовано поняття *концепт* та *концептосфера*.

Під час наукової розвідки застосовано комплексні методи дослідження: аналіз лінгвістичної літератури та зіставний метод для встановлення сутності понять «концепт» та «концептосфера».

Виклад основного матеріалу. Центральним об'єктом дослідження когнітивної лінгвістики є *концепти* – змістовні одиниці пам'яті, всієї картини світу, відображеної у свідомості людини та її психіці. Представники когнітивної лінгвістики вважають, що кожна мова являє собою певну систему концептів, завдяки якій носії мови можуть сприймати, структурувати, класифікувати й інтерпретувати потік інформації, що надходить із навколишнього світу. Можливість категоризації об'єктів дає змогу об'єднувати їх у класи на підставі певних подібностей.

Когнітивний погляд на походження природної мови змушує визнати не тільки сам факт ментальної репрезентації світу в свідомості людини, а й факт упорядкованості цієї репрезентації, наявності в ній організуючих принципів у поданні знань та їхнього існування у формі концептів, змістовних одиниць свідомості.

У теперішній час саме термін «концепт» вважається фундаментальним поняттям в когнітивній лінгвістиці як найбільш уживаний.

Один із перших лінгвістів, який звернувся до дослідження концепту, – С. О. Аскольдов-Алексєєв. У статті «Концепт і слово» (1928 р.) він визначає концепт як «мисленнєве утворення, яке заміщує в процесі мислення невизначену множинність предметів одного роду» (цит. за Федорюк, 2019: 14). Щоб з'ясувати природу концептів, необхідно вловити найістотніший їхній бік як пізнавальних засобів. Цей бік і вбачається у функції заміщення. Отже, на думку вченого, концепт є ментальним утворенням, яке заміщує у процесі думки невизначену множину предметів одного й

того самого роду, він також може заміщувати й реальні дії (математичні концепти). Д. С. Лихачов продовжує ідею С. О. Аскольдова-Алексєєва й пропонує «вважати *концепт* своєрідним «алгебраїчним» виразом... яким ми оперуємо у своєму письмовому та усному мовленні, бо охопити значення в усій його складності людина просто не встигає, інколи не може, а інколи по-своєму інтерпретує його (залежно від своєї освіти, особистого досвіду, належності до певної сфери, професії тощо)» [там само].

О. О. Селіванова визначає *концепт* як інформаційну структуру свідомості, різносубстрактну, певним чином організовану одиницю пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, як вербальних, так і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й поза свідомого (Селіванова, 2006: 125). Таким чином, наголошується на функції обробки концептом інформації від сенсорних сигналів до ментальних репрезентацій різного типу у свідомості людини.

У цьому ж ключі тлумачать поняття «концепт» й інші українські дослідники. На думку О. М. Газуди, *концепт* є ментальним утворенням, зумовлене формуванням мисленнєвого підходу через ментальну проекцію людини і сприйняття нею навколишнього середовища (Газуда, 2018: 22). В. П. Пліс визначає концепт як когнітивну одиницю, яка відображає знання, досвід та уявлення людини про світ» (Пліс, 2019: 116). А. П. Бабушкін стверджує, що концепт (від лат. «схоплювання, сприйняття») – це одиниця знання, яка відображає досвід та уявлення мовної особистості у процесі «схоплювання» смислів речей у єдності мовленнєвого висловлення (Науковий Блог).

Таким чином, бачимо, що *концепт* розглядається переважно як абстрактна одиниця, смисли, якими оперує людина в процесі мислення, і які відображають зміст досвіду й знання, зміст результатів усієї діяльності людини й процесів пізнання нею навколишнього світу у вигляді визначених одиниць. Зміст концепту включає інформацію про те, що індивід знає, передбачає, думає, уявляє про певний фрагмент світу. Концепт є чистим смислом, що не набув лінгвальної форми; це першосмисл, первообраз.

Концепт піддається вербалізації та суб'єктивізації (Приходько, 2008: 24); має різнорівневу структуру та мовне вираження (Гарбера, 2014: 66).

Термін «концепт» є *парасольковим*: він «вкриває» предметні царини кількох наукових напрямів, передусім когнітивної психології та когнітивної лінгвістики, які вивчають проблемами мислення

та пізнання, зберігання та обробки інформації (Науковий Блог).

Пізнаючи навколишній світ, у свідомості людини формується система знань про світ, що складається з концептів різного рівня складності. Чинниками, що визначають формування концепту, вважаємо наступні: 1) чуттєвий досвід, тобто сприйняття органів чуття; 2) предметна діяльність людини; 3) розумова діяльність, що породжує виникнення нових концептів на основі вже наявних; 4) тлумачення і пояснення понять; 5) «виведення» нових концептів при зверненні до словникових дефініцій незнайомих слів.

Концепт являє собою ту абстрактну одиницю, якою людина оперує в процесі мислення. Ці одиниці відображають результати знань, отриманих людиною, накопиченого нею досвіду. Людина мислить концептами. Аналізуючи, порівнюючи, поєднуючи різні концепти в процесі розумової діяльності, вона формує нові концепти як результат мислення

Аналогами терміну «концепт» є «лінгвокультура», «лого-епістема», «міфологема», «ноема», які активно вживаються в українському мовознавстві в залежності від аспекту дослідження (О. Левченко, Н. Мех, О. Дзюбенко, Н. Бевз, С. Белевцова, ін.).

Як більшість наукових понять, часто *концепт* вводиться через когнітивну метафору: його називають «квантом знання», «багатовимірним згусток смислу», «смисловим квантом буття», «геном культури», «згустком культури у свідомості людини», «ембріоном мисленнєвої операції» (Полюжин, 2015: 217).

Отже, *концепт* – глобальна розумова одиниця, що являє собою квант структурованого знання. Зміст концепту включає відомості про об'єкти, їхні властивості, про те, що людина знає, думає, припускає, уявляє про об'єкти світу. Людина мислить концептами, комбінуючи їх, формуючи нові концепти під час мислення. *Концепти* – ідеальні сутності, що формуються у свідомості людини з безпосереднього чуттєвого досвіду (через органи чуття); із безпосередніх операцій людини з предметами (через предметну діяльність); із взаємодії за допомогою мисленнєвої діяльності з уже сформованими концептами; з мовного спілкування.

Виокремлюють три типи моделей концептів:

- 1) однорівневі, що складаються тільки з чуттєвого ядра;
- 2) багаторівневі, що включають кілька когнітивних шарів, які різняться за ступенем абстракції;
- 3) сегментні, що являють собою базовий чуттєвий шар, оточений кількома сегментами, рівноправними за ступенем абстракції.

Розрізняють такі типи концептів:

1) уявлення: концепт-представлення об'єктивується в мові лексичними одиницями конкретної семантики;

2) схема: ці концепти представлені узагальненою просторово-графічною або контурною схемою;

3) поняття: концепт, що складається з істотних ознак предмета або явища;

4) фрейм: той, що є змістовний у цілісності його складових частин багатокомпонентний концепт, деяка сукупність стандартних знань про предмет або явище;

5) сценарій (скрипт): послідовність кількох епізодів у часі;

6) гештальт: комплексна, цілісна функціональна мисленнєва структура, що впорядковує різноманіття окремих явищ у свідомості.

Концепти також класифікують за:

1) за ступенем абстрактності змісту (виокремлюють абстрактні та конкретні концепти);

2) за ступенем стійкості (виокремлюють стійкі, тобто регулярно вербалізовані в стандартній мовній формі, і нестійкі, тобто нерегулярно або зовсім невербалізовані концепти);

3) за спостережливістю (концепти можна поділити на вербалізовані, для яких є регулярні мовні засоби вираження, і приховані, тобто такі, що не вербалізуються або вербалізуються штучно тільки в умовах примусово поставленого завдання).

Структуру та обсяг концепту визначає сукупність базового шару та додаткових когнітивних ознак і когнітивних шарів. До структури концепту відноситься все, що належить будові поняття, а також те, що робить його фактом культури, початкова форма (етимологія); сучасні асоційовані асоціації; оцінки. Структура концепту складається з трьох шарів: 1) основного шару, який є його основою, актуальною ознакою; 2) однієї або кількох додаткових ознак, які є вже не актуальними; 3) внутрішньої форми.

Така модель структури концепту є *польовою*. Подібно до польової моделі значення слова, можна припустити, що й концепт має багатокомпонентну та багатшарову структуру, яка може бути виявлена через аналіз мовних засобів її репрезентації.

Польовий опис концепт отримує в термінах ядра і периферії. До ядра належать шари з найбільш чуттєво-наочною конкретністю, первинні, найяскравіші образи; більш абстрактні шари становлять периферію концепту. Периферійний статус тієї чи іншої концептуальної ознаки зовсім не свідчить про її малозначущість у полі концепту, статус ознаки вказує на ступінь її віддаленості від

ядра за ознакою конкретності та наочності образного уявлення.

Число концептів і обсяг їхнього змісту постійно змінюються.

Обмін концептами в комунікативних актах здійснюється за допомогою лексичних засобів мови. Тому розкриття змісту концепту найефективніше здійснюється шляхом аналізу структури значення слова, представленого на формальному рівні лексемою, а на змістовому рівні – *семемою*. Багатшаровість концепту відбивається в множинності *семем*, концептуальні прикмети, що характеризують концепт, «осідають» у семантичних ознаках, семах.

Існує необхідність розрізняти *концепт* і *мовне значення*. Багато дослідників слушно вважають, що концепт ширший за мовне значення. «Поняття смислу (концепту) ширше, ніж власне мовне, або понятійно-мовне. У фокус останнього потрапляють не всі ознаки, відображені у відповідному понятті, а тільки ті з них, що відображають властивості, виокремлені в об'єкті при його називанні. Звідси розбіжність поняття і значення не тільки за обсягом, а й за якістю змісту» (цит. за Зайченко, 2019: 80).

Основою концепту є чуттєвий образ, а значення складу являє собою сукупність семантичних компонентів – сем. Уся сукупність сем при семантичному аналізі не може представити зміст концепту повністю, оскільки світ думок ніколи не знаходить повного вираження в мовній системі. Концепт – одиниця концептосфери, значення – одиниця семантичного простору мови. Значення своїми системними семами передає певні ознаки, що утворюють концепт, але це завжди лише частина смислового змісту концепту. Концепт значно ширший, ніж лексичне значення. Значення становить лише один (або кілька) з аспектів концепту як етнопсихічного утворення. Значення не зводиться до концепту. Концепт виступає лише уявним субстратом значення, на якому лінгво-креативне мислення нарощує різноманітні смисли оцінного, емотивного та експресивно-образного характеру. Вербалізована частина концепту є його значенням, невербалізована – позамовним смислом. Концепти, сформовані носіями мови і збережені в пам'яті людей, утворюють концептосферу мови.

Отже, концептосфера – сукупність концептів нації, вона утворена всіма потенціями концептів носіїв мови. Чим багатша культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера національної мови.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що центральним об'єктом

когнітивної лінгвістики є концепт – ментальна, змістовна одиниця, яка є носієм знань, досвіду, уявлень людини про світ. Концепт є результатом пізнавальної діяльності, сформованим на основі чуттєвого досвіду, мовного спілкування, ментальної обробки інформації та рефлексії. Він виконує функцію заміщення множинності реальних об'єктів і явищ у свідомості людини, забезпечуючи формування, збереження та передачу знань.

Різні підходи до визначення концепту засвідчують багатовимірність цієї категорії та її міждисциплінарний характер. Концепт, на відміну від мовного значення, не зводиться до лексичної семантики, а охоплює ширший обсяг знань – від вербалізованих смислів до особистісно-оцінних, асоціативних та культурно зумовлених змістів.

Концепт має багаторівневу структуру, яка включає ядерні та периферійні ознаки, чуттєво-образний компонент, логічні зв'язки, асоціації, оцінки та внутрішню форму. Типології концептів побудовані на основі різних критеріїв: за рівнем абстракції, стабільністю, спостережуваністю та

структурною організацією. Особливу увагу приділено польовій моделі концепту, де розрізняються ядро і периферія як взаємозалежні шари концептуального змісту.

Концепти взаємодіють між собою, утворюючи концептосферу – сукупність концептів, яка відображає національну ментальність, культурний досвід та мовну картину світу. Концептосфера – динамічна структура, що постійно змінюється, збагачуючись новими знаннями та смислами.

Таким чином, **концепт** і **концептосфера** постають ключовими поняттями когнітивної лінгвістики, що дають змогу глибше зрозуміти механізми мовного кодування знань, процеси концептуалізації та категоризації дійсності у свідомості людини.

Перспективу подальших наукових розвідок вбачаємо в більш глибокому вивченні структури концепту – зокрема, уточнення польової моделі концепту, взаємозв'язку ядра і периферії, а також ролі когнітивних ознак на різних рівнях концептуального представлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Газуда О. М. Концепт як ментальне утворення у когнітивній лінгвістиці. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Вип. 36. Т. 2. Одеса, 2018. С. 22-24.
2. Гарбера І. В. Функціонування терміна «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вісник Донецького національного університету*. 2014. № 1-2. С. 65-71.
3. Жайворонок В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук. *Мовознавство*. 2004. № 5-6. С. 23-35.
4. Зайченко О. В. Поняття «концепт», його загальна характеристика. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2012. Вип. 24. С. 78-82.
5. Краснобаєва-Чорна Ж. В. Концептуальний аналіз як метод концептивістики (на матеріалі концепту ЖИТТЯ в українській фраземіці). *Українська мова*. 2009. № 1. С. 41-52.
6. Науковий Блог. URL : https://naub.ua.edu.ua/definitiya-kontseptu-v-suchasnyh-linhvi/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення : 12.03.2025)
7. Пліс В. П. Типологія концептів у сучасній когнітивній лінгвістиці. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 9 (1). С. 115-119.
8. Полюжин М. Поняття, концепт та його структура. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2015. № 4. С. 212-222.
9. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с.
10. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава. 2006. 716 с.
11. Федорюк Л. В. Специфіка української концептосфери : лінгвокультурологічний вимір (на прикладі концепту смерть) : монографія. Вінниця, 2019. 185 с.
12. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : енциклопедичний словник для фахівців. К. : Артк, 1998. 336 с.

REFERENCES

1. Hazuda O. M. (2018). Kontsept yak mentalne utvorennia u kohnityvnyi linhvistytsi. [Concept as a mental formation in cognitive linguistics] *Naukovyi visnyk mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seria: Filolohiia*. – Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philology, 36 (2), 22-24. [in Ukrainian].
2. Harbera I. V. (2014). Funktsionuvannia termina «kontsept» u suchasnyi linhvistytsi. [Functioning of the term 'concept' in modern linguistics.] *Visnyk Donetskoho natsionalnoho universytetu*. – Bulletin of Donetsk National University, 1-2, 65-71. [in Ukrainian].
3. Zhaivoronok V. V. (2004). Etnolinhvistyka v koli sumizhnykh nauk. [Ethnolinguistics in the circle of related sciences] *Movoznavstvo*. – Linguistics, 5-6, 23-35. [in Ukrainian].
4. Zaichenko O. V. (2012). Poniattia «kontsept», yoho zahalna kharakterystyka. [The concept of 'concept', its general characteristics] *Naukovi zapysky*. – Scientific notes. Series 'Philological', 24, 78-82. [in Ukrainian].

5. Krasnobaieva-Chorna Zh. V. (2009). Kontseptualnyi analiz yak metod kontseptyvistyky (na materialy kontseptu ZhYTTIa v ukrainskii frazemitsi). [Conceptual analysis as a method of conceptualisation (on the material of the concept of LIFE in Ukrainian phraseology).] *Ukrainska mova. – Ukrainian language*, 1, 41-52. [in Ukrainian].
6. Naukovyi Bloh [Scientific Blog]. URL : https://naub.ua.edu.ua/defnitsiya-kontseptu-v-suchasnyh-linhvi/?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia : 12.03.2025) [in Ukrainian].
7. Plis V. P. (2019). Typolohiia kontseptiv u suchasni kohnityvni linhvistytsi. [Typology of concepts in modern cognitive linguistics] *Zakarpatski filolohichni studii. – Carpathian philological studies*, 9 (1), 115-119. [in Ukrainian].
8. Poliuzhyn M. (2015). Poniattia, kontsept ta yoho struktura. [Concept, concept and its structure] *Naukovyi visnyk Shkhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo. – Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University. Philological sciences. Linguistics*, 4, 212-222. [in Ukrainian].
9. Prykhodko A. M. (2008). Kontsepty i kontseptosystemy v kohnityvno-dyskursyvni paradyhmi linhvistyky. [Concepts and concept systems in the cognitive-discursive paradigm of linguistics], 332 s. [in Ukrainian].
10. Selivanova O. O. (2006). Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia. [Modern linguistics: a terminological encyclopaedia], 716 s. [in Ukrainian].
11. Fedoriuk L. V. (2019). Spetsyfika ukrainskoi kontseptosfery : linhvokulturolohiini vymir (na prykladi kontseptu smert) : monohrafiia. [The specificity of the Ukrainian conceptsphere: linguistic and cultural dimension (on the example of the concept of death): a monograph.], 185 s. [in Ukrainian].
12. Shtern I. B. (1998). Vybrani topiky ta leksykon suchasnoi linhvistyky : entsyklopedychnyi slovnyk dlia fakhivtsiv. [Selected topical and lexicon of modern linguistics: an encyclopaedic dictionary for specialists], 336 s. [in Ukrainian].

Олександр ТКАЧУК,

orcid.org/0000-0002-4529-5039

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур та методик їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) *tkmsasha@gmail.com*

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ «КІЛЬЦЯ РОЖІ» П. КАРМАНСЬКОГО ЯК РОМАНУ ПРО МИТЦЯ

У статті досліджується жанрова своєрідність роману Петра Карманського «Кільця рожі» як різновиду роману про митця у зв'язку з мемуарно-автобіографічною прозою ХХ століття. Необхідність осмислення твору саме в межах цього жанрового різновиду, який традиційно пов'язується із західною літературою, зумовлений тематичним змістом роману П. Карманського. У ньому поєднано риси мемуарно-автобіографічного письма з художньою інтерпретацією творчого шляху героя – Святослава Петровича, очевидного *alter ego* самого автора. У першій частині роману зображено особистісні переживання та рефлексії митця про творчість, зображено мистецьке середовище, яке має реальних прототипів – діячів «Молодої музи», а друга – тематично орієнтована на національне питання, участь письменника у подіях періоду боротьби за незалежність УНР. Обидві частини мають автобіографічний характер, однак любовна колізія головного героя є вигаданою. Значну увагу дослідження приділено нарратологічним аспектам: автор використовує всезнаючого розповідача, проте фокалізація зосереджена на головному героєві, що зближує текст із модерністськими тенденціями української прози доби. Водночас застосовано прийом множинної фокалізації для розкриття колізії сімейної драми та душевної кризи митця в умовах колоніального суспільства. У романі порушуються характерні для жанрового різновиду теми страждання та жертовності митця, нерозуміння та неприйняття особи поета масою, опозиції духовного / земного. Твір П. Карманського відзначається симультанною композицією, яка побудована на контрасті митець в колоніальному суспільстві та під час боротьби за незалежність. У першій частині головний герой це тип модерністського героя періоду раннього модернізму, з його декадентськими ознаками, а в другій – це фаустівська душа – втілення поступу, волі до боротьби, що набуває рис неоромантичного героя. Таким чином, роман «Кільця рожі» Карманського постає як зразок українського роману про митця, що поєднує автобіографічну складову із естетичною рефлексією над національною свідомістю митця.

Ключові слова: роман про митця, фокалізація, жанр, автобіографізм, *alter ego*.

Oleksandr TKACHUK,

orcid.org/0000-0002-4529-5039

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian and World Literature and Teaching Methods
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) *tkmsasha@gmail.com*

GENRE CHARACTERISTICS OF PETRO KARMANSKYI'S “THE RINGS OF THE ROSE” AS A KÜNSTLERROMAN

The article explores the genre-specific characteristics of Petro Karmanskyi's novel «Rings of the Rose» as a variant of the *Künstlerroman* (artist's novel) in connection with the memoir and autobiographical prose of the 20th century. The need to interpret the work within this particular genre form – traditionally associated with Western literature – is determined by the thematic content of Karmanskyi's novel. The text combines features of memoir and autobiographical writing with a fictionalized portrayal of the artistic path of the protagonist, Sviatoslav Petrovych, who clearly serves as the author's *alter ego*. The first part of the novel depicts the artist's personal experiences and reflections on creativity, portraying an artistic milieu based on real-life prototypes – figures from the «*Moloda Muza*» movement – while the second part thematically focuses on the national question and the protagonist's participation in the Ukrainian People's Republic's struggle for independence. Both parts exhibit autobiographical traits, though the romantic plotline of the protagonist is fictional. Particular attention is devoted to narratological aspects: the author employs an omniscient narrator, yet the focalization centers on the protagonist, aligning the text with modernist trends in Ukrainian prose of the period. At the same time, the technique of multiple focalization is used to reveal the family drama and psychological crisis of the artist within a colonial society. The novel addresses typical themes of the *Künstlerroman*, such as the artist's suffering and self-sacrifice, the public's incomprehension or rejection of the poet, and the opposition between the spiritual and the earthly. Karmanskyi's work is marked by a simultaneous (nonlinear) composition built on the contrast between the artist in colonial society and during the national liberation struggle. In the first part, the protagonist represents a type of early modernist hero with decadent traits, while in the second part, he transforms into a Faustian soul – an embodiment of progress and the will to struggle, acquiring features of a neo-romantic hero. Thus, «*Rings of the Rose*» emerges as a notable example of the Ukrainian *Künstlerroman*, blending autobiographical narrative with aesthetic reflection on the artist's national consciousness.

Key words: *Künstlerroman*, focalization, genre, autobiography, *alter ego*.

Постановка наукової проблеми. Жанрове визначення роману Петра Карманського чи не першим дав Леонід Рудницький у передмові до публікації розділів твору у журналі «Сучасність» за 1989 рік. Критик говорив про *Kunstlerroman* (роман про художника) стосовно твору, відзначаючи тематичну різницю між першою та другою частинами. «Перша частина твору присвячена переважно особистим проблемам героя Святослава Петровича і мистецтву взагалі. Написана вона під впливом таких велетнів світової літератури як Гете, Фоскольо та Томас Манн», – зазначає Рудницький, – натомість друга про національну проблематику (Рудницький, 1989: с.16). Роман про митця – це поширений у світовій літературі жанровий різновид, його часто вважають варіантом біографічного роману та роману виховання. Визначальним є наявність в сюжеті мотиву становлення особистості як митця або змалювання вже сформованого артиста, його творчість, мистецьке середовище тощо. Ми скористаємось енциклопедичним визначенням романів про митця як «твори, присвячені творчій та життєвій долі письменників, малярів, музик, акторів» – так Ю. Ковалів визначає цей жанровий різновид (Ковалів, 2007: с.347).

Аналіз досліджень. Історія забуття та відносно недавнього видання роману зумовила невелику кількість наукових досліджень присвячених твору. Завершений у 1921 році роман отримав свого читача лише в 90-х роках ХХ ст. Довгий час була відома лише згадка про цей твір: уривки спогадів про написання роману у двох частинах під назвою «І в огні її окрадену збудять» знаходимо у виданій в 1956 році книжці-спогадів «Крізь темряву» (відцензурована радянською владою). Зі спогадів дізнаємося, що задум роману виник під час перебування поета у Ловрані 1908 року у домі художника-богеміста, де автор став свідком невдалого сімейного життя (Карманський, 1956: с.41). Тому попри численні автобіографічні збіги в деталях, наявність прототипів другорядних персонажів, сама сюжетна лінія стосунків Святослава Петровича та його дружини Ірени є фікційною. І хоч історія їхніх взаємин проходить через увесь твір і завершується в кінці роману, проте вона майже відсутня у другій частині. В центрі уваги залишається лише *alter-ego* Карманського – Святослав Петрович. Це український поет-модерніст, що й формує жанрову модель роману.

Широкий мистецький зміст твору окреслила Світлана Бортник, звернувши увагу на інтермедіальний характер взаємодії роману з живописом, архітектурою, скульптурою (Бортник, 2018). Наратор відтворює враження Петровича від

реальних пам'яток архітектури і описує вигадані картини персонажа – художника Ростковича. Наявні у сюжеті твору численні роздуми Петровича над питаннями національного буття дали підставу Лідії Голомб назвати «Кільця рожі» інтелектуальним романом, поряд з цим вона вживає і характеристику – роман про митця (Голомб, 2009: с.43). М. Шкандрій звернув увагу на національне питання в творі П.Карманського у контексті антиколоніального дискурсу. Він розглядає процес зростання державницького почуття героя у другій частині твору і називає роман хронікою (Шкандрій, 2004: с.319). Цим підкреслено зображення у творі історичних процесів буття народу та залучення головних героїв до них. Твір П. Карманського потребує осмислення як жанровий різновид роману про митця, адже, як відмітила І. Сторощук: «У нашому теоретичному дискурсі сформувалася тенденція до використання цього терміна при дослідженні романів зарубіжної, а не вітчизняної літератури» (Сторощук, 2012: с.221).

Мета статті передбачає дослідження жанрових особливостей роману Петра Карманського «Кільця рожі» як роману про митця в контексті розвитку мемуарно-автобіографічного роману в українській літературі ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Роман П. Карманського має риси мемуарно-автобіографічного твору. Зокрема автори таких творів вибирають для зображення історичний час, на який припадає власне життя: «відрізок біографічного часу є співвідносним із основним сюжетним часом» (Черкашина, 2014: с.222). У «Кільцях рожі» ми читаємо про події, свідком, а то й учасником був сам Карманський, починаючи від посиденьок в кав'ярні «Монополь» до подій Першої світової війни та періоду боротьби за незалежність УНР, коли він був редактором газети «Голос Поділля», депутатом парламенту. Ці деталі життєвого шляху знайшли відображення у творі впливаючи на структуру твору: «авторський простір у будь-якому мемуарно-автобіографічному творі збігається із художнім простором головного персонажа» (Черкашина, 2014: с.223). М. Шкандрій побачив у творі «розповідь очевидця про реальні історичні події», але помилково ототожнив героя та оповідача (Шкандрій, 2004: с.323).

Відзначимо, що Карманський використав традиційну розповідну модель, яка вже в 20-х роках ХХ ст. конкурувала з першоособовою оповіддю. Третьоособовий розповідач відіграє значну роль у формування читачьких орієнтацій, це аукторіальний наратор за типологією Ф. Штанцеля, оскільки його оцінні судження супроводжують читача.

Натомість у прозі межі століть відбувся перехід до персонажної наративної ситуації, коли персонаж виступає носієм точки зору. У цій наративній моделі суб'єктивність оповіді стає визначальною, попри третьоособову розповідь, адже домінує точка зору головного героя. Святослав Петрович є таким фокальним персонажем, таку ж модель використає і В. Підмогильний у романі «Місто». Карманський натомість у своїй першій романній спробі орієнтується на всезнаючого наратора, який навіть вдається до пролеписів, повідомляє про майбутні події, як, наприклад, застерігає, що життя Петровичів зміниться після появи гостя (Карманський, 2018: с.27). Так приховано виявляється і часова дистанція розповіді – розповідь про поета Петровича це погляд на минулі події, фінал яких відомий розповідачеві.

Саме зі слів наратора ми дізнаємося про дитинство і юність героя у відносно короткому резюме. Історію становлення митця чи вибір життєвого фаху Карманський відкидає, він не йде за структурою роману виховання. Перед нами постає митець з уже сформованими поглядами. У них ми пізнаємо модерністську естетичну платформу поета-молодомузівця Карманського. Уже згадана характеристика наратором поета Петровича стосується його раннього доробку, його ім'я відоме загалом, але належно не поціновується: «його поезія не добула популярності по причині своєї виїмковості, песимізму і відсутності українського елемента» (Карманський, 2018: с.23). Проблема у несприйнятті суспільством модерністської поезії. В очах Петровича, говорить розповідач, «ті, які його осуджували, і морально, і інтелектуально далеко не досягли його рівня» (Карманський, 2018: с.23). Ця фраза демонструє ідейну позицію наратора, з одного боку він вказує, що це думка Петровича, а з іншого нічим не заперечує її. Характеристика творчості Петровича має автобіографічний характер. Це слушно відзначила Лідія Голомб: «У цьому плані біографія головного героя твору – галицького поета Святослава Петровича відображає певні віхи життя самого автора» (Голомб, 2009: с.43). Можна простежити відповідність між еволюцією героя та зміною проблематики поетичних збірок самого П. Карманського. Друга частина роману відображає еволюцію поглядів поета від часу «Блудних вогнів» до збірки «За честь і волю» з її урочистим пафосом оспівування волі до боротьби.

Душевний настрій героя у першій частині це стан сецесії. Петрович споглядає сучасне суспільство і відчуває відстороненість від нього, він розчарований буттям українського народу. Для нього це

суєта суєт. В навколишній дійсності, навіть у своїй творчості вбачає пусту забавку на тлі минулих тисячоліть. У Римі його цікавлять руїни минулого, а не виставки сучасного мистецтва. Проте він противних поглядів футуриста Марінетті, вважаючи, що вони зашкодять такій культурі як українська.

У романі згадується гурток молодих людей, до яких належить і Петрович. Ми легко впізнаємо у них «Молоду музику», не лише тому, що вони зустрічаються у кафе «Монополь», а по їх промовистій характеристиці розповідача: «Об'єднані спільною метою боротьби з дотеперішнім літературним шаблоном» (Карманський, 2018: с.44). Тут змальовуються Михайло Яцків, Василь Пачовський, Сидір Твердохліб, згадуються редактори, видавці. Часто вони мають негативні оцінки. Наприклад, Яцків, який зображений під іменем Михайлів – автор новел повних фальшивого візіонерства (Карманський, 2018: с.44). У сценах відтворені дискусії серед молодомузівців, зокрема протест Карманського проти закликів Сидіра Твердохліба (у творі Лизанівський) друкуватися польською мовою. Ці сцени з життя мистецького середовища становлять жанрову ознаку роману про митця. Автор показує життя українських письменників Львова з його проблемами та дискусіями, які велися у колі інтелігенції. У контексті автобіографічної прози пряма мова реальних осіб відноситься до авторського тексту, поряд з яким може бути наявний інтертекст, тобто «уведені повно або частково офіційні та неофіційні документи» (Черкашина, 2014: с.227-228). Цитування документів, власних творів Карманський використає в другій частині роману. Натомість погляди Петровича на мистецтво, роль письменника розкриті в епізодах у Римі. Тут звучать декадентські мотиви, старий монументальний Рим з одного боку нагадує героєві, що все суєта суєт, а з іншого – він захоплюється багатовіковою культурою, апелює, що потрібно вивчати і цінувати свою історію та культуру. Це погляди Карманського часів ранньої творчості з ідеями естетизму, європеїзму та декадентського спліну.

Однак роман розкриває митця не лише як прихильника оновлення мистецтва, подолання етнографізму. У словах Петровича звучить думка про відповідальність митця. Поет для нього це раб своєї нації – він не може творити іншою мовою, інтернаціональним може бути художник, але не письменник. Творчість для народу – це каторжна праця, письменники з надра душі нації видобувають скарби. Він вірить, що прийде час, коли і в українців «найдеється розуміння для прояву духа і краси» (Карманський, 2018: с.28).

У дискурсі роману поєднуються мотиви служіння митця народу та елітарності справжнього (модерністського) мистецтва, його несприйняття масою. У прозі раннього модернізму моделювався такий герой, відчужений від інтересів загалу. Вже з дитинства Петрович відчувається самотнім, ні вчителі, ні однолітки його не розуміють. Йому чужі матеріальні інтереси, його не цікавить міщанське середовище та сімейне життя. Такий типаж модерністського героя зустрічаємо у ще одного молодомузівця Михайла Яцківа. У повісті «Огні горять» таким є Остап як представник юнацтва та митець Юрій Криса у повісті «Блискавиці». У цьому контексті Л. Голомб відносить Петровича до типу Символіста (за типологією запропонованою М. Моклицею), виділяючи його споглядальність, відстороненість від реальності та самозаглибленість (Голомб, 2009: с.43–44).

Цікаво, що у першій частині твору подією, яка запускає відхід героя від такої пасивності, є знайомство з Ірен, майбутньою дружиною. Вона побачила у ньому «інтелігентну, ублагороджену стражданням людину», під її впливом він стає сім'янином і зразковим урядовцем. Але коли сімейна ідилія була зруйнована смертю дитини, Петрович прагне відволіктися в середовищі галицької богемі. Наратор констатує, що це лише посилило його скепсис, і «витворив собі свій світ мрійнь, і світ дійсності став для нього осоружним і нецікавим» (Карманський, 2018: с.26). Душевна криза письменника неминуче позначилася на стосунках з дружиною, тобто внутрішні страждання знайшли вираження у зовнішньому конфлікті, який призвів до катастрофи у сімейних стосунках.

Очевидна площина роману про митця є заглиблення у внутрішній світ героя-артиста. Однак Карманський у розповідному плані вдається до певного новаторства. Він використовує множинну фокалізацію, коли наратор відтворює точку зору інших персонажів. Зокрема, ми бачимо стосунки Ірени і Петровича з двох точок зору. Це не стільки невласне пряма мова, але і внутрішні монологи. Кожен з них осмислює стосунки. Це дослідження причин краху їхнього шлюбу, непереривним фоном йде мистецька проблематика. Вже під час перших днів знайомства подружжя з Ростковичем, розповідач наводить точку зору Ірени: «В думці порівнювала вона кремезну, здорову поставу юнака з рум'яним, вдоволеним обличчям і лискучими очима з похнюпленою низькою поставою свого чоловіка, якого обличчя було зім'яте, пооране лемешем пережитих злиднів, а очі пригасли серпанком примерлого смутку і жалю за якоюсь безповоротною втратою» (Карманський, 2018: с.29). Згодом у розповідь вводиться монолог, пряма мова Ірени, поданий як щоденниковий

запис. З нього ми дізнаємося, що дружина не звичувачує Святослава – стан суспільства це те, що постійно руйнує їхнє життя і стосунки. «Це він той анонім, якому ім'я – горе української нації, біль віків і поколінь, злоба невинної жертви, туга за сонцем і ненависть до кайданів, це він!» (Карманський, 2018: с.53). Подібне спостереження і зробив сам Петрович, на фоні галасливої юрби у Римі він констатує, що українці не вміють веселитися через ярмо, яке всюди: «в публічному житті, в культурних змаганнях, у сім'ї, при роботі і серед забави» (Карманський, 2018: с.31). Отже, герой і сам усвідомлює, як колоніальний стан народу негативно впливає на його життя. При цьому йдеться про становище письменника, це стає очевидно на контрасті з тим самим Ростковичем, який прямо заявляє, що малюватиме для заграниці, щоб не прийшлося з голоду померти. Коли у кав'ярні поети обговорюють не дуже прийнятну перспективу писати польською, через байдужість національних меценатів та публіки, в цей час Росткович впевнено відчувається після віденського дебюту, творить і проживає в Італії й своїм успіхом та впевненістю в майбутньому приваблює Ірену.

У наративі роману прийом зміни фокалізації застосований і до Ростковича. Через його кут зору подано сприйняття ним Ірени, спостереження стосовно її поведінки. Цим показується його поверхове ставлення до неї, маніпулятивний підхід, відсутність справжнього кохання.

Починаючи від романтиків, *Kunstlerroman* (роман про художника) розробляє тему страждання митця, внутрішньої боротьби, усвідомлення самотності, які зумовлені вибором артистичного шляху. Ця тенденція продовжилася і надалі в одному з провідних мотивів роману про митця: «Художня творчість, навіть, найдосконаліша, що породжує шедеври, інколи обходиться ціною духовних страждань, душевної неповноцінності, навіть моральної деградації творця» (Bernacki, 1999: с.596). У романі Карманського цей мотив яскраво розробляється в першій частині. Петрович присвячує своє життя творенню культурної спадщини європейського рівня для власного народу, а відтак кар'єра та сімейне життя відходить на другий план. Цей шлях тернистий, сповнений нерозуміння та неприйняттям особи поета. Проте він йде за своїм призначенням – вибудовувати високу культуру свого народу. У цьому плані у романі простежується опозиція духовне / земне. Петрович довгий час не працює урядовцем, бо відчуває себе поетом. Його знайомі радять йому зайнятися прибутковими справами. Ще на початку історії у Римі він зустрічає колишнього університетського знайомого, який тепер фінансист. Його (невідомо чи щире) кредо – зробити народ багатим, в цьому

його завдання. Петрович відкидає думку, що він стане крамарем, його непокоїть, що поки народ насититься він втратить душу. Цей мотив повторюватиметься й надалі в сюжеті роману. Герой буде помічати, як в період лихоліття верхівка народу буде дбати про власну наживу, а проста людина буде йти на самопожертву в ім'я боротьби за незалежність. Показовою є в цьому плані сцена зустріч Петровича зі своїм кривдником Ростковичем, який у час визвольних змагань хоче скористатися своїм статусом для заробітку на контрабанді. Варіацією цієї теми є спостереження Петровича над селянською масою у Наддніпрянській Україні, яка думає про власні інтереси, про землю, а не боротьбу за державу. Вони не бачать різниці між військами, що їх захоплюють. Під час першої поїздки в Київ автор докладно змальовує, як Петрович зустрічає численних українців-малоросів, які не цінують свою культуру. Для них Скоропадський – ворог, який привів німців. Його зусилля по українізації цій масі не зрозумілі або ворожі. Зазначимо, що правління Скоропадського не ідеалізується – його кадрова політика викликає осуд у Петровича.

Так митець перетворюється на просвітника, лектора, який має говорити народу про його забуту культуру. Цікаво, що зміст лекції перегукується з сучасним розумінням у постколоніальній критиці російського панування. Так, Петрович розповідає свої слухачам, що російська культура 17–18 ст. створена вихідцями з України. Зазначимо, що патріотичні погляди Петровича це не прерогатива другої частини роману, ще у першій він негативно відгукується про пам'ятник Собельському у Львові. У його баченні українські землі колись будуть повернені його власнику і тоді польські пам'ятники стануть п'єдесталами для нових героїв.

На думку Мирослава Шкандрія друга частина роману засвідчує еволюцію героя – його зростання від особистого до національного. Справді у першій частині стверджується, що збірка «Смукот» зустрінуто критиками скептично через брак патріотичної агітації. Навіть негативний персонаж, але все-таки митець, Росткович кепкує з тогочасних критиків, які оцінюють мистецький твір за принципом чи є там гасла «свій до свого», «всі враз, всі вперед» і т.п. Завдання, яке декларує Петрович – це вивести літературу на просторі луги європеїзму. Проте суспільне життя його цікавить і водночас розчаровує. Саме тому у другій частині його характер розкривається по-новому. Він як і його сучасники відчуває історичний шанс народу і з радістю включається до боротьби.

Перед нами постає галерея тогочасних історичних подій та осіб. Мотив розчарування верхівкою не зникає. Контраст жертвовності селянина

і безвідповідальності верхівки підсилюється, але для героя Карманського його особиста участь стає вирішальною. Саме тут вводиться широкий інтертекст: автор цитує універсали Центральної Ради, дає оцінки історичним особам, часто дошкульні.

Можна помітити, що в другій частині наратив стає метадієгетичним. Читач не може розмежувати слово наратора і персонажа. Їх голоси зливаються в унісон, набувають публіцистичної форми. Нагадують з одного боку ескатичні видіння, молитву, а поряд з цим цитуються поезії Карманського. Зрештою, лейтмотив цієї частини слова Шевченка – «І в огні її окрадену збудять», власне перша назва роману. Ідея, яка закладена у ній – народ не може скористатися своїм шансом через століття поневолення, денаціоналізації.

Яким є митець у цій частині? Це фаустівський тип, який знає, чого він прагне, протистоїть усім обставинам. Петрович усвідомлює, що його життя тепер це подвиг супроти всесвіту. У цьому плані друга частина це швидше людський і художній документ про події Першої світової війни і добу визвольних змагань, а не заглиблення в душу митця. Зазначимо, що друга половина роману відрізняється від багатьох автобіографічних повістей ХХ ст., за спостереженнями Т.Черкашина, у них прослідковується тенденція переваги статичних над динамічними складниками (Черкашина, 2014: с.303). У цьому відношенні «Кільця рожі» вирізняють динамізмом подій, широким референційним матеріалом, зрештою численними перипетіями на шляху головного героя у час національно-визвольних змагань.

Висновки. Жанрова природа роману П. Карманського складна через використання мемуарно-автобіографічного та фікційного матеріалу. Однак безумовно на структурі твору позначились риси роману про митця: змальовання мистецького середовища, дискусія про призначення митця, шлях розвитку літератури, месіанська роль поета та його страждання в умовах байдужої публіки. Замість теми становлення особистості як митця присутня еволюція героя, зміна естетичних поглядів, зростання політичної свідомості, натомість естетичний індивідуалізм залишається в минулому. Твір П. Карманського відзначається симультанною композицією, яка побудована на контрасті митець в колоніальному суспільстві та під час боротьби за незалежність. У першій частині головний герой це тип модерністського героя періоду раннього модернізму, з його декадентськими ознаками, а в другій – це фаустівська душа – втілення поступу, волі до боротьби, що набуває рис неоромантичного героя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бортник С. Візуальні види мистецтва в романі «Кільці рожі» Петра Карманського: синтез мистецтв чи інтермедіальність? *Волинська філологічна: текст і контекст*, № 10(2), С. 141–149.
2. Голомб Л. Маловідомий твір Петра Карманського (роман «Кільці рожі»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Вип. 27. Тернопіль, 2009. С. 41–49.
3. Карманський П. Кільця рожі: роман. Львів: Априорі, 2018. 272 с.
4. Карманський П. Кризь темряву. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. 110 с.
5. Ковалів Ю. Роман про митця. *Літературознавча енциклопедія. У 2 т.* Автор-укладач Ковалів Ю. Т.2. К.: Академія, 2007. С. 347.
6. Рудницький Л. Петро Карманський – поет, політик, патріот. *Сучасність*. 1989. Ч. 3(335). С. 9–17.
7. Сторощук І.І. Роман про митця у контексті літературних дискусій. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2012. Вип. 17. С. 217–226.
8. Черкашина Т. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія. Монографія. Харків: Факт, 2014. 380 с.
9. Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби. К.: Факт, 2004. 496 с.
10. Bernacki M., Pawlus M. Słownik gatunków literackich. Bielsko-Biała: Park, 1999. 714 p.

REFERENCES

1. Bortnyk, S. (n.d.). Vizualni vydy mystetstva v romani «Kiltcia rozhi» Petra Karmanskoho: Synthez mystetstv chy intermedialnist? [Visual types of art in the novel «Rings of the Rose» by Petro Karmanskyi: Synthesis of arts or intermediality?]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 10(2), 141–149. [in Ukrainian].
2. Holomb, L. (2009). Malovidomyi tvir Petra Karmanskoho (roman «Kiltcia rozhi») [A little-known work by Petro Karmanskyi (novel «Rings of the Rose»)]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Literaturyznnavstvo*, 27, 41–49. [in Ukrainian].
3. Karmanskyi, P. (2018). Kiltcia rozhi: roman [Rings of the Rose: A novel]. Lviv: Apriori. [in Ukrainian].
4. Karmanskyi, P. (1956). Kriz temriavu [Through the darkness]. Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo. [in Ukrainian].
5. Kovaliv, Yu. (2007). Roman pro myttsia [A novel about the artist]. In *Literaturoznavcha entsyklopediia* (Vol. 2, p. 347). Kyiv: Akademiia. [in Ukrainian].
6. Rudnytskyi, L. (1989). Petro Karmanskyi – poet, polityk, patriot. [Petro Karmanskyi – poet, politician, patriot]. *Suchasnist*, 3(335), 9–17. [in Ukrainian].
7. Storoshchuk, I. I. (2012). Roman pro myttsia u konteksti literaturnykh dyskusii [A novel about the artist in the context of literary discussions]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho*, 17, 217–226. [in Ukrainian].
8. Cherkashyna, T. (2014). Memuarno-avtobiohrafichna proza XX stolittia: ukrainska viziia [Memoir and autobiographical prose of the 20th century: The Ukrainian vision]. Kharkiv: Fakt. [in Ukrainian].
9. Shkandrii, M. (2004). V obiiamakh imperii: rosiiska i ukrainska literatury novitnoi doby [In the embrace of empire: Russian and Ukrainian literatures of the modern era]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian].
10. Bernacki, M., & Pawlus, M. (1999). Słownik gatunków literackich [Dictionary of literary genres]. Bielsko-Biała: Park. [in Polish].

УДК 81'42:81'25:811.161.2'276.6:65.012.45
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-36>

Людмила УСИК,

orcid.org/0000-0002-3306-2641

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов та міжнародної комунікації
Черкаського державного технологічного університету
(Черкаси, Україна) l.usyk@chdtu.edu.ua

Мирослава ЧЕПУРНА,

orcid.org/0000-0003-4550-7748

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри іноземних мов та міжнародної комунікації
Черкаського державного технологічного університету
(Черкаси, Україна) edmi03@gmail.com

Тетяна НЕДАШКІВСЬКА,

orcid.org/0000-0001-7810-8773

кандидат філологічних наук, професор,
завідувач кафедри слов'янської і германської філології та перекладу
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) meganed777@gmail.com

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ У ДІЛОВІЙ КОРЕСПОНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЮ, АНГЛІЙСЬКОЮ ТА ПОЛЬСЬКОЮ МОВАМИ

У статті досліджено функціональні стилі у сфері ділової кореспонденції на матеріалі української, англійської та польської мов. Метою роботи є порівняльний аналіз мовних засобів і стилістичних особливостей, характерних для ділового спілкування в зазначених мовах, а також виявлення спільного й відмінного у способах реалізації ділового дискурсу. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі міжкультурної комунікації в умовах глобалізації, що вимагає високого рівня володіння нормами ділового етикету та мовленнєвої ввічливості в різних мовах і культурах.

У сучасних умовах глобалізації, розширення міжнародної співпраці та активного міжкультурного обміну ділове листування набуває особливого значення як інструмент професійної комунікації. Успішна взаємодія між представниками різних країн часто залежить не лише від змісту повідомлення, а й від дотримання мовленнєвого етикету, стилістичних норм і культурних очікувань. Інтеграція України в європейський простір вимагає глибшого розуміння комунікативних норм західних партнерів.

У межах аналізу розглянуто чотири ключові параметри ділового стилю: тон звернення, композиційно-мовленнєву структуру листа, типові синтаксичні конструкції та форми завершення. Зроблено висновок, що всі три мови демонструють загальні риси ділового стилю – чіткість, лаконічність, логічну послідовність і формальність викладу. Проте кожна з них має власні особливості. Зокрема, англійська мова характеризується високим ступенем стандартизації та частим використанням сталих кліше, польська – збереженням формально-етикетної моделі комунікації, а українська – гнучкістю, поєднанням офіційності з м'якою персоналізацією звернень.

Окрему увагу приділено впливу культурних чинників на мовні стратегії, що проявляється у виборі форми звертання, граматичної особи, ступеня прямоти чи опосередкованості мовлення. У роботі наголошено на необхідності врахування мовних норм та соціокультурного контексту при укладанні ділових листів у полікультурному середовищі.

Ключові слова: ділове листування, функціональний стиль, порівняльний аналіз, міжкультурна комунікація, ділова комунікація українською, польською й англійською мовами.

Liudmyla USYK,

orcid.org/0000-0002-3306-2641

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Foreign Languages and International Communication
Cherkasy State Technological University
(Cherkasy, Ukraine) l.usyk@chdtu.edu.ua*

Myroslava CHEPURNA,

orcid.org/0000-0003-4550-7748

*Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor;
Head of the Foreign Languages and International Communication Department
Cherkasy State Technological University
(Cherkasy, Ukraine) edmi03@gmail.com*

Tetiana NEDASHKIVSKA,

orcid.org/0000-0001-7810-8773

*Candidate of Philological Sciences, Professor;
Head of the Department of Slavic and Germanic Philology and Translation
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) meganed777@gmail.com*

COMPARATIVE ANALYSIS OF FUNCTIONAL STYLES IN BUSINESS CORRESPONDENCE IN UKRAINIAN, ENGLISH AND POLISH

The article investigates functional styles in business correspondence based on Ukrainian, English and Polish. The purpose of the study is to make a comparative analysis of the linguistic means and stylistic features characteristic of business communication in these languages, as well as to identify common and different ways of realizing business discourse. The relevance of the study is due to the growing role of intercultural communication in the context of globalization, which requires a high level of proficiency in business etiquette and language politeness in different languages and cultures.

In today's context of globalization, expanding international cooperation and active intercultural exchange, business correspondence is gaining special importance as a tool for professional communication. Successful interaction between representatives of different countries often depends not only on the content of the message, but also on compliance with language etiquette, stylistic norms and cultural expectations. Ukraine's integration into the European space requires a deeper understanding of the communication norms of its Western partners.

The analysis considers four key parameters of business style: the tone of the message, the compositional and linguistic structure of the letter, typical syntactic structures and forms of closure. It is concluded that all three languages demonstrate the general features of business style – clarity, conciseness, logical sequence and formality of presentation. However, each of them has its own peculiarities. In particular, English is characterized by a high degree of standardization and frequent use of established clichés, Polish by preserving the formal etiquette model of communication, and Ukrainian by flexibility, a combination of formality and soft personalization of appeals.

Particular attention is paid to the influence of cultural factors on language strategies, which is manifested in the choice of the form of address, grammatical person, degree of directness or indirectness of speech. The paper emphasizes the need to take into account language norms and the socio-cultural context when writing business letters in a multicultural environment.

Key words: *business correspondence, functional style, comparative analysis, intercultural communication, business communication in Ukrainian, Polish and English.*

Постановка проблеми. Офіційно-діловий стиль є одним із функціональних стилів, який використовується у сфері ділових стосунків, управлінської діяльності, правової комунікації та адміністративного спілкування. Його основне призначення – забезпечити точну, однозначну, логічну й офіційну передачу інформації. Ділова кореспонденція – це форма писемного спілкування між установами, організаціями, посадовцями або приватними особами з метою обміну офіційною інформацією, вирішення організацій-

них питань, укладання договорів тощо. Як стверджує Ю. Святюк, «ділове листування є поширеним і широко використовується в діловому спілкуванні та транзакціях. Успішні та ефективні ділові листи сприяють потоку інформації в компанії або бізнес-середовищі. Ділові листи можуть покращити ділові контакти, принести користь або шкоду діяльності компанії, а також вплинути на результати переговорів. Ефективне написання листів має вирішальне значення для успіху кожної компанії чи професіонала. Тому дослідження мови ділової

кореспонденції та видів ділового листування є актуальною проблемою» (Sviatiuk, 2015 : 83).

У сучасних умовах глобалізації, розширення міжнародної співпраці та активного міжкультурного обміну ділове листування набуває особливого значення як інструмент професійної комунікації. Успішна взаємодія між представниками різних країн часто залежить не лише від змісту повідомлення, а й від дотримання мовленнєвого етикету, стилістичних норм і культурних очікувань. Інтеграція України в європейський простір вимагає глибшого розуміння комунікативних норм західних партнерів. З одного боку, англійська мова сьогодні залишається головною у сфері міжнародного бізнесу, дипломатії та ІТ. З іншого – зростає роль польського партнерства для України, особливо в умовах війни, яке з огляду на тісні економічні, освітні й міграційні зв'язки, стає дедалі значущим.

Невміння адаптуватися до особливостей іншомовного ділового спілкування може призвести до непорозумінь або навіть втрати партнерства. Саме тому дослідження функціональних особливостей ділового листування в українській, англійській та польській мовах сприятиме розвитку міжкультурної компетентності, удосконаленню мовленнєвих навичок і підвищенню ефективності професійної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До висвітлення проблеми функціональної стилістики ділової кореспонденції звертається у своїх працях чимало дослідників. Так, Т. Волошина, М. Рудик, О. Петрушевська, Л. Роєнко, С. Редько вивчають особливості написання ділової кореспонденції не лише українською, а й англійською мовами. А. Зленко систематизує принципи організації роботи з діловою кореспонденцією і допомагає сформувати практичні навички укладання ділового листа. Н. Балацька, Т. Вакуленко, В. Молоткіна розглядають бізнес-кореспонденцію, Т. Гриценко, Т. Іщенко, І. Маруніч – етикет ділового листування, М. Чепурна зосередила увагу на перекладі ділових листів, особливо актуальному в умовах міжнародної комунікації, адже «ведення справ з іноземним партнером найчастіше починається з листа, надісланого факсом чи електронною поштою. Ділові листи є важливим елементом зовнішньоекономічної діяльності. У країнах з розвинутою ринковою економікою ділові папери є неодмінною частиною соціально-економічних відносин» (Чепурна, 2015 : 205), – стверджує дослідниця.

Постановка завдання. Мета запропонованого дослідження – визначити спільні та відмінні риси

офіційно-ділового стилю в українській, польській та англійській мовах шляхом порівняльного аналізу мовних засобів, структурних особливостей і принципів комунікативної етики ділового листування. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- розглянути основні характеристики офіційно-ділового стилю як функціонального стилю сучасної літературної мови;
- визначити жанрово-стилістичні особливості ділової кореспонденції в українській, англійській та польській мовах;
- проаналізувати мовні засоби, типові конструкції та формули ввічливості в ділових листах трьох мов;
- виокремити спільні риси та національно зумовлені відмінності у побудові ділових листів;
- оцінити значення міжкультурної комунікативної компетентності для ефективного ділового спілкування.

Виклад основного матеріалу. Основними ознаками офіційно-ділового стилю прийнято вважати стандартизацію та шаблонність (використання типових зворотів, структур і мовних кліше; форми документів часто уніфіковані), офіційність і безособовість (відсутність емоційно-експресивної лексики, безособові конструкції), точність і конкретність (вимога до чіткого формулювання думок, дат, термінів, цифр, уникнення двозначностей та образних висловлень), логічну послідовність (строгий порядок викладу інформації: вступ–основна частина – висновки / прохання / пропозиції), стислість і лаконічність (мінімум описових фраз, максимум змісту в мінімальному обсязі, часто відсутнє деталізоване пояснення, якщо воно не є суттєвим), унормованість мовлення (дотримання мовних норм, правил правопису, стандартів державного документознавства – українського ДСТУ, англійського ISO, польського PN) тощо.

В основі української ділової кореспонденції лежить офіційно-канцелярський стиль з елементами документного оформлення (ДСТУ 4163:2020), специфічними ознаками якого є використання віддієслівних іменників (*надання інформації, розгляд питання*), суворе дотримання структури тексту (*шапка, адресат, тема, основна частина, завершення, підпис*), високий рівень формальності та безособовості (*З повагою, начальник відділу кадрів...*). За О. Пономарівим, офіційно-діловий стиль, а, отже, й діловий лист мають такі риси: «високий ступінь стандартизації мовних засобів, виразна логізація викладу, майже цілковита відсутність емоційності та образності, широке використання безособових і

наказових форм. Лексика здебільшого нейтральна, вживана в прямому значенні. Застосовується особлива термінологія та використовуються специфічні синтаксичні конструкції, зокрема кліше (тобто сталі формули, закріплені за певними ситуаціями: високі договірні сторони, укладання угоди і под.). Для чіткої організації тексту запроваджують поділ на параграфи, пункти, підпункти» (Пономарів, 2002 : 6–7). Як стверджує авторитетний мовознавець, «найхарактерніші для цього стилю речення прості поширені (кілька підметів при одному присудку, кілька присудків при одному підметі, кілька додатків при одному з головних членів тощо). Уживаються, звичайно, й складні речення з сурядним та підрядним зв'язком, з відокремленими зворотами, зі вставними та вставленими конструкціями. У реченнях велику питому вагу мають розщеплені присудки (ведеться розслідування, провадиться набір), а також присудки, виражені дієсловами в формі теперішнього часу зі значенням позачасовості (організовує, застосовує, розглядають)» (Пономарів, 2002 : 7).

Стиль ділової кореспонденції реалізується переважно в писемній формі, рідше – в усній (офіційні виступи, засідання, протокольна мова), а типовими жанрами ділових листів є: інформаційний та супровідний лист, лист-пропозиція, лист-підтвердження, лист-відмова / скарга / нагадування, звернення / запит / відповідь.

«Регулятором» англійської ділової кореспонденції є *Business English*, де домінує ясність, прямота і лаконічність. Її характерною особливістю можна назвати наявність «активних» дієслів (*We will deliver the report* замість *The report will be delivered*), структурну гнучкість, з наявними, однак, обов'язковими блоками (адресат, звертання, вступ, основне повідомлення, заключна частина, підпис), використання ввічливих форм (*Dear Mr. Smith, Please be advised..., Should you have any questions..., Best regards*) тощо. Як переконує Ю. Святюк, «існують і деякі інші особливості ділової мови, що стосуються використання мови та граматики. Складні речення, з'єднані сполучниками, а не короткі речення, характерні для офіційно-ділового стилю. Кращим є простий, але ввічливий стиль без зайвої багатослівності, фамільярності чи сленгу. Ще однією важливою характерною рисою ділового листування є використання пасивних форм, коли виконавець дії є незначним. Якщо немає потреби показувати виконавця дії, ми можемо залишити читача у незнанні» (Sviatiuk, 2015 : 84). Як приклад, дослідниця пропонує розглянути конструкції: «Your enquiry is being dealt with / Ваш запит опрацьовується; The order has been confirmed / Замовлення підтверджено або

The decision was taken by the committee / Рішення було прийнято комітетом; The visiting delegation was met by the vice president / Делегацію з візитом зустрів віце-президент» (Sviatiuk, 2015 : 84). Таким чином, використовуючи пасив, можна спекулювати інформацією або приховувати її.

До найважливіших правил ділового листування польської мови можна віднести такі: короткий обсяг, дотримання норм офіційно-канцелярського стилю, поєднання рис письмової та розмовної польської мови. А. М. Кітбевська пропонує обирати варіант, ближчий до письмової мови й дбати про орфографію, пунктуацію та правильний синтаксис. «Особові займенники та назви, що вказують на адресата, пишуться з великої літери (Ciebie, Panu, Państwa). В електронних листах, які надсилаються в межах Польщі, ми використовуємо літери з «хвостиками», тобто так звані діакритичні знаки (ą, ę, ć, ż). Винятком є обмін діловими електронними листами з іноземцем. Навіть якщо він вільно спілкується польською, варто запитати про його вподобання, щоб не виставляти його перед екраном, повним “бульбашок” у результаті неправильного кодування символів» (Kiełbiewska).

Важливо зазначити, що офіційно-канцелярський стиль польської мови «містить багато типових для нього термінів, що сприймаються як офіційні (включаючи, з одного боку, так званий лексичний реквізит, з іншого боку, спеціальну термінологію, особливо юридичну, адміністративну, комерційну та економічну) і однотипні загальноприйняті фразеологічні сполуки (наприклад, *zwracam się z uprzejmą prośbą, jednośny, dalszy, niniejszy, posiadać, być w posiadaniu, powiadamiać, z uwagi na, uprasza się*). Серед граматичних категорій, характерних для офіційно-канцелярського стилю (у польській мові), частіше, ніж в інших функціональних стилях, вживання пасивного стану, вживання інфінітивів та інших безособових форм; синтаксис тяжіє до компактності та чіткості, структура речень не надто різноманітна та шаблонна, поодинокі речення розгорнуті, складні – короткі. Є багато герундія та відмінюваних абстрактних іменників; надмірне вживання іменників-прикметників із закінченням -s; надмірне використання аналітичних конструкцій (наприклад, зробити відкриття замість відкриття); використання фіксованих, готових форм» (2024) тощо. Стиль польського ділового листування не такий прямий, як англійського, але більш офіційний, ніж український.

Очевидно, що стиль ділового листування трьох аналізованих мов практично мало відрізняється, про що свідчить сконструйована нами порівняльна таблиця 1.

Таблиця 1

Ознака	Українська мова	Англійська мова	Польська мова
Тон	Офіційний, формальний, ввічливий, стриманий, поважний.	Formal, polite, professional, often neutral or courteous.	Formalny, uprzedni, szacunkowy, raczej neutralny.
Структура	Заголовок, привітання, вступ, основна частина, завершення.	Heading, salutation, introduction, main body, closing.	Nagłówek, powitanie, wstęp, część główna, zakończenie.
Типові конструкції	«Ми звертаємося до Вас із проханням...»; «Будь ласка, надайте...»; «З радістю повідомляємо...».	«We would like to inform you...»; «Kindly provide...»; «We are pleased to inform you...».	«Zwracamy się z prośbą o...»; «Prosimy o...»; «Z radością informujemy...».
Завершення	«З повагою»; «Широ Ваш»; «З найкращими побажаннями».	«Yours sincerely»; «Kind regards»; «Best wishes».	«Z poważaniem»; «Serdecznie pozdrawiam»; «Z najlepszymi życzeniami».

Уся ділова кореспонденція української, англійської та польської мов має чітку, стандартну структуру: звертання, вступ, основна частина, завершення. Усі три мови дотримуються цієї загальної логіки, де структура визначається офіційним спілкуванням. Для них характерний нейтральний тон без використання неформальних або емоційних виразів. А в кінці листа використовуються стандартні формули ввічливості для підтримки професійного етикету. Кореспонденція орієнтована на передачу інформації з чітким викладом фактів, без зайвих пояснень. Так відображається їх загальна мета – досягнення конкретного результату.

Попри все, ступінь формальності, структура фраз і мовні інструменти аналізованих мов все ж відрізняються. Найперше, англійська мова є прагматичною та по своїй суті спрямована на ясність. Зазвичай вона характеризується прямолінійністю і для цього часто використовуються модальні дієслова. Її ділове листування вільне у виборі структур і часто може використовувати конструкції «Please find attached...» / «До цього листа додається...» або «I am writing to inform you that...» / «Пишу, щоб повідомити вам про це». Обсяг листів може бути довільним і адаптованим до ситуації.

Стиль української ділової кореспонденції балансує між формальністю й бюрократичною традицією, вона лаконічна і не надто навантажена етикетними фразами. Українські та польські листи мають чітко прописану структуру з акцентом на канцеляризмах і традиційних фразах, що можуть робити їх більш формальними. До речі, серед трьох мов саме польська є найбільш формалізованою. Вона має розвинену систему етикетних конструкцій, що часто включають пасивні форми та «надто» ввічливі вирази. Польські листи часто містять складні конструкції з «uprzejmie» (люб'язно), що надає повідомленням додаткової формальності.

Що ж стосується звертань, то хоч в усіх мовах використовуються ввічливі форми, проте українська може дозволяти собі трохи більшу варіативність, вживаючи форми «Шановний(а)», «Пане / пані». В англійській найпоширенішими є звертання типу «Dear Sir / Madam», але в ділових листах також допускаються коротші форми: «Dear [Name]», що є рідкісним у польській мові. Там звертання не містить імені суб'єкта, є дуже відстороненим: «Szanowny Panie», «Szanowna Pani».

Мовні засоби англійської мови спираються на дієслова, вжиті у прямому значенні слова, які роблять текст простішим і зручним для сприйняття. Англійський стиль зазвичай не включає зайвих формулювань. Українська та польська мови схильні до вживання пасивних конструкцій та більш формалізованих, інколи навіть канцелярських виразів, що можуть ускладнювати текст.

Для ефективного ділового спілкування велике значення має міжкультурна комунікативна компетентність. Йдеться про здатність ефективно та безпечно взаємодіяти з представниками різних культур, використовуючи знання культурних особливостей, вміння адаптуватися до різних стилів комунікації, а також враховувати мовні та етикетні відмінності у спілкуванні.

Для ділового листування міжкультурна компетентність є надзвичайно важливою, адже неповага до культурних відмінностей може призвести до непорозумінь, неправильно сприйнятих слів або фраз, що в свою чергу може негативно вплинути на результат спілкування. Розуміння специфіки комунікації в кожній країні дозволяє уникати непотрібних конфліктів і створює атмосферу поваги та підвищує довіру між партнерами.

Як було зазначено, в польській мові використовуються складні, ввічливі звороти, що можуть бути надмірними для носіїв англійської або української мов. Якщо український чи англійський

представник недооцінить це, його стиль може здаватися нечесним або зневажливим. Наприклад, в англійському листуванні надмірно формальне звертання може бути сприйнятим неприязно або навіть холодно, тоді як для польського партнера це буде нормальною практикою. В англійському листуванні важливо дотримуватися лаконічності, уникаючи надмірних формул. Якщо польський або український партнер використовує надто «сухий» стиль, це може здатися грубим або зневажливим. З іншого боку, якщо український або польський партнер створить лист з надмірними для англієця етикетними формулами, це може призвести до зайвого ускладнення спілкування.

Англійські бізнес-листи, як правило, коротші та більш структуровані, ніж у польських чи українських колег. Англієці прагнуть зробити лист орієнтованим на проблему чи прохання, на відміну від більш описових конструкцій у листах, які написані польською чи українською мовою.

Таким чином, міжкультурна компетентність покращує ділову комунікацію, зменшуючи ризик непорозуміння, підвищує ефективність взаємодії, посилює партнерські стосунки, збільшує кількість успішних угод і переговорів тощо.

Висновок. У результаті проведеного порівняльного аналізу функціональних стилів у діловій кореспонденції трьома мовами (українською, англійською та польською) можна зробити низку важливих висновків щодо їхніх спільних рис і національних особливостей:

1. Усі три мови мають чітко визначену структуру ділових листів, зокрема наявність стан-

дартних формул ввічливості, офіційного тону та інформативності. Вони дотримуються принципу лаконічності та чіткості у передачі інформації, що є основною вимогою до ділового листування.

2. Національні відмінності відіграють важливу роль у діловій кореспонденції. Зокрема, ділові листи польською мовою є найбільш формалізованими та містять складніші конструкції з великою кількістю етикетних формул. Українська ділова мова характеризується певною лаконічністю та меншою формалізованістю у порівнянні з польською, але зберігає ввічливість. Англійська мова втілює прагматичний стиль, орієнтується на ясність і простоту у формулюваннях, уникає зайвих формальностей.

3. Вивчення та розуміння культурних особливостей мовних стилів є ключовим для ефективного ділового спілкування. Урахування цих відмінностей сприяє побудові гармонійних і продуктивних взаємин між партнерами з різних країн. Знання мовних і культурних нюансів дозволяє уникати непорозуміння, підвищувати рівень довіри та сприяє успіху у веденні переговорів і укладанні угод.

Загалом, порівняльний аналіз функціональних стилів у діловій кореспонденції українською, польською і англійською мовами показує, що хоча між культурами існують певні відмінності в організації і формулюванні листів, загальні принципи ввічливості та чіткості комунікації є спільними для всіх трьох мов. Такий підхід дозволяє зробити спілкування ефективним, професійним і взаємоповажним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вакуленко Т. О. Professional English: English for Business Communication: навчальний посібник. Київ: НАУ, 2012. 396 с.
2. Волошина Т. Електронне ділове листування : мовно-комунікативна специфіка та етикет. *Молодий вчений*. 2022. № 5 (105). С. 139–144.
3. Ділова кореспонденція: навчально-методичний посібник для самостійного вивчення дисципліни / Уклад. А. М. Зленко. Бориспіль: Ризографіка, 2018. 180 с.
4. ДСТУ 4163:2020 «Уніфікована система організаційно-розпорядчої документації Вимоги до оформлення документів». URL: <https://www.kdu.edu.ua/Documents/DSTU41632020v1.pdf>
5. Крисанова Т. А. Лексико-граматичні особливості англійського та українського ділового листа: компаративний аспект. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2009. № 17. С. 31–35.
6. Пономарів О. Стилїстика сучасної української мови. Тернопіль, 2002. 248 с.
7. Роєнко Л., Редько С. Особливості створення ділових листів англійською мовою та технології навчання здобувачів вищої освіти економічних спеціальностей здійснювати письмову бізнес-комунікацію англійською мовою. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 29. Т. 2. С. С. 133–139.
8. Чепурна М. Особливості перекладу ділових листів. *Філологічні студії*. 2015. Вип.12. С. 202–210.
9. Hanko I. The main peculiarities of business english as the branch of english for specific purposes. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія : Філологія. Педагогіка. 2016. Вип. 8. С. 81–84.
10. Sviatiuk Yu. Business correspondence style and format. *International Scientific Journal Theoretical & Applied Science*. 2015. № 9 (29). P. 83–88.
11. Kielbiewska A. Jak pisać służbowe maile? URL: <https://komilfo.biz/kulturalna-korespondencja-sluzbowa/>
12. Styl urzędowo-kancelaryjny. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Styl_urz%C4%99dowo-kancelaryjny

REFERENCES

1. Vakulenko T. (2012). Professional English: English for Business Communication: navchalnyi posibnyk [Professional English: English for Business Communication: a study guide]. Kyiv: NAU, 396. [in Ukrainian].
2. Voloshyna T. (2022). Elektronne dilove lystuvannia: movno-komunikatyvna spetsyfika ta etyket [Electronic business correspondence: language and communication specifics and etiquette]. *Molodyi vchenyi*, 5 (105). 139–144 [in Ukrainian].
3. Dilova korespondentsiia: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia samostiinoho vyvchennia dystsypliny (2018). [Business correspondence: a study guide for self-study of the discipline] / Uklad. A. M. Zlenko. Boryspil: Ryzohrafika, 180. [in Ukrainian].
4. DSTU 4163:2020 «Unifikovana systema orhanizatsiino-rozporiadchoi dokumentatsii Vymohy do oformlennia dokumentiv» [DSTU 4163:2020 «Unified System of Organizational and Administrative Documentation Requirements for Documents»]. URL: <https://www.kdu.edu.ua/Documents/DSTU41632020v1.pdf> [in Ukrainian].
5. Krysanova T. (2009). Leksyko-hramatychni osoblyvosti anhliiskoho ta ukrainskoho dilovoho lysta : komparatyvnyi aspekt [Lexical and grammatical features of English and Ukrainian business letters: a comparative aspect]. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*, 17. 31–35. [in Ukrainian].
6. Ponomariv O. (2002). Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy [Stylistics of the modern Ukrainian language]. Ternopil, 248. [in Ukrainian].
7. Roienko L., Redko S. (2023). Osoblyvosti stvorennia dilovykh lystiv anhliiskoiu movoiu ta tekhnolohii navchannia zdobuvachiv vyshchoi osvity ekonomichnykh spetsialnostei zdiisniuvaty pysmovu biznes-komunikatsiiu anhliiskoiu movoiu [Peculiarities of creating business letters in English and technologies for teaching higher education students of economic specialties to conduct written business communication in English]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 29 (2). 133–139. [in Ukrainian].
8. Chepurna M. (2015). Osoblyvosti perekladu dilovykh lystiv [Features of translation of business letters]. *Filolohichni studii*, 12. 202–210. [in Ukrainian].
9. Hanko I. (2016). The main peculiarities of business english as the branch of english for specific purposes. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy «Kyivskiy politekhnichnyi instytut»*. Seriiia : Filolohiia. Pedahohika, 8. 81–84.
10. Sviatiuk Yu. (2015). Business correspondence style and format. *International Scientific Journal Theoretical & Applied Science*, 9 (29). 83–88.
11. Kielbiewska A. Jak pisać służbowe maile? URL: <https://komilfo.biz/kulturalna-korespondencja-sluzbowa/> [in Polish].
12. Styl urzędowo-kancelaryjny. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Styl_urz%C4%99dowo-kancelaryjny [in Polish].

УДК 811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-37>**Олександра УСІК,***orcid.org/0009-0000-9520-496X*

викладач кафедри англійської філології та перекладу

Чорноморського національного університету імені Петра Могили

(Миколаїв, Україна) *usikolexandra2018@gmail.com***ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ «COLOUR» В ПРОЗІ ДЖОАН ГАРРІС**

Лексико-семантичне поле належить до основних понять сучасної лексичної семантики. Польовий підхід є високо ефективним для аналізу лексичних одиниць будь-якої мови, оскільки дозволяє охопити найширші розділи лексики та повно розкрити внутрішню систему мови. У сучасній лінгвістиці відзначається інтерес науковців до вивчення чуттєвого сприйняття та його вербальної репрезентації, зокрема лексики на позначення кольорів. Аналіз кольоративів дозволяє визначити особливості індивідуального стилю та світобачення автора. Стаття присвячена аналізу особливостей функціонування лексико-семантичного поля «colour» у прозі сучасної британської письменниці Джоан Гарріс (на матеріалі романів «Chocolat», «Blackberry Wine» та «Blueeyedboy»). У процесі дослідження розглянуто основні підходи до розуміння лексико-семантичного поля, його структуру та ознаки. Для реалізації мети дослідження з романів відібрано 270 лексичних одиниць, побудовано лексико-семантичне поле «colour» та виділено ядро, центр, ближню та дальню периферію. Проведено морфемний аналіз лексичних одиниць та визначено кількість одиниць утворених кожним способом. Найбільша кількість лексичних одиниць була утворена способом основоскладання. Велика кількість лексем склалися лише з кореня. Серед інших способів словотвору зафіксовано суфіксальний, префіксально-суфіксальний, префіксальний та конверсію (субстантивацію та вербалізацію). У ході дослідження виявлено велику кількість авторських назв відтінків, пов'язаних з суб'єктивним сприйняттям та асоціаціями героїв. Окрім цього було виділено 12 лексико-семантичних груп прикметників на позначення всіх 11 базових кольорів та групу поєднань кольорів. Найбільшими виявилися групи на позначення відтінків синього, червоного, зеленого та поєднань кольорів. Визначено функції кольорів у творах, а саме характеристику персонажів, відображення трансформацій характерів та ставлення до інших. Насамкінець встановлено колірну гаму, притаманну кожному роману. Аналіз даних довів, що використання великої кількості колірної лексики є характерною рисою індивідуального стилю письменниці. Багатство кольорів не лише розкривають чуттєвість авторки, а й додає глибини та виразності її творам.

Ключові слова: лексико-семантичне поле, лексична одиниця, колір, Джоан Гарріс.

Oleksandra USIK,*orcid.org/0009-0000-9520-496X*

Lecturer at the Department of English Philology and Translation

Petro Mohyla Black Sea National University

(Mykolaiv, Ukraine) *usikolexandra2018@gmail.com***THE LEXICAL-SEMANTIC FIELD OF “COLOUR” IN JOANNE HARRIS’S PROSE**

The lexical-semantic field is one of the central notions in modern lexical semantics. Field approach is highly effective for analysing lexical units of any language since lexical-semantic field can cover the widest sections of the lexicon and allows one to fully reveal the internal system of the language. In modern linguistics there is a growing interest among scientists in the study of sensory perception and its verbal representation, in particular, the lexical units denoting colours. The analysis of colour lexemes allows one to determine the features of the author's individual style and worldview. The article analyses the peculiarities of the functioning of the lexical-semantic field of “colour” in the prose of the modern British writer Joanne Harris (based on the novels “Chocolat”, “Blackberry Wine” and “Blueeyedboy”). In the course of the study, the main approaches to understanding the lexical-semantic field, its structure and features are considered. To achieve the research objective, 270 lexical units are selected from the novels. The lexical-semantic field of “colour” is singled out; its nucleus, centre, near and distant peripheries are identified. A morphemic analysis is conducted and the number of lexical units formed by each way is determined. The majority of lexical units have been formed by composition. A large number of lexemes consisted only of the root. Other ways of word formation include suffixation, prefixation, both suffixation and prefixation, and conversion (substantivation and verbalization). The study reveals a large number of occasional colour lexemes connected with heroes' subjective perception and associations. In addition, 12 lexical-semantic groups of adjectives are identified to denote all 11 basic colours and a group of colour combinations. The largest groups are those denoting shades of blue, red, green and combinations of colours. The functions of colour lexemes in the novels are determined, namely the character description, the reflection of character transformations and the expression of attitudes towards others. Finally, the dominant colour scheme typical of each novel is established. The data analysis confirms that the frequent use of colour lexemes is a distinctive feature of Joanne Harris's individual style. The richness of colours not only reveals the author's sensuality, but also adds depth and expressiveness to her prose.

Key words: lexical-semantic field, lexical unit, colour, Joanne Harris.

Постановка проблеми. У сучасній лінгвістиці спостерігається підвищений інтерес до аналізу лексики чуттєвого сприйняття, оскільки вона відіграє важливу роль у відображенні індивідуального стилю автора та мовної картини світу. Значна увага приділяється дослідженню сенсорних лексичних одиниць, їхньої семантики, структури та функціонування з позицій системного підходу, а саме через призму лексико-семантичного поля. Лексика на позначення кольорів посідає особливе місце серед лексики чуттєвого сприйняття. Кольори не лише формують зорові образи, а й виступають носіями символічних значень, беруть участь у передачі психологічного стану персонажів і створенні загальної атмосфери твору. Проза сучасної британської письменниці Джоан Гарріс вирізняється багатством сенсорних деталей, зокрема кольорів, які пронизують всі рівні твору та відіграють важливу роль у сюжеті.

Аналіз досліджень. Аналіз публікацій засвідчив, що значна кількість сучасних досліджень присвячена використанню польового підходу для вивчення художньої літератури певної країни та визначення специфічних рис індивідуального стилю письменника (Крістіан Ф. Хемпельман, Т. М. Хайчевська та Т. Й. Мірчук, С. Шелудченко та Т. Калинюшко). Лексико-семантичне поле застосовується для аналізу лексики однієї мови, наприклад, англійської (Л. В. Строченко, К. Л. Гончар, І. Негро), української (О. А. Павлушенко), німецької (С. І. Липка), польської (Я. П. Зеллер), а також у порівняльному мовознавстві для виявлення особливостей певного розділу словника у різних мовах, наприклад: на основі української та англійської (Н. О. Герцовська), української, польської та англійської (К. Р. Близнюк). Велику увагу приділено аналізу лексики на позначення кольорів. Кольоративи розглядаються на матеріалі літературних творів у роботах Г. С. Коваленко, А. А. Заслуженої, І. Микитюк та О. Лесінської, О. Ладнитської та М. Цуркан. Найґрунтовнішою працею з вивчення кольоропозначень вважається дослідження Б. Берліна та П. Кея «Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution», в якій науковці виділяють 11 базових кольорів («black», «yellow», «pink», «red», «blue», «brown», «orange», «white», «green», «grey», «purple») (Berlin, Kay, 1991: 2). Вчені формують критерії базового кольору, три ознаки кольору (відтінок, яскравість та насиченість) та стверджують, що 95% кольоропозначень походять від назв предметів і лише 5% – не мають чіткої етимології (Berlin, Kay, 1991: 5–6, 25).

Утім незважаючи на значну кількість досліджень присвячених питанню колірної лексики у творчості різних письменників, у прозі Джоан Гарріс воно залишається малодослідженим. Індивідуальний стиль письменниці вирізняється чуттєвими деталями, особливою увагою до кольорів та потребує детального аналізу, що зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті – визначити та проаналізувати особливості лексико-семантичного поля «colour» в прозі сучасної британської письменниці Джоан Гарріс (на матеріалі романів «Chocolat», «Blackberry Wine» та «Blueeyedboy»).

Виклад основного матеріалу. У процесі дослідження було розглянуто теоретичні аспекти вивчення лексико-семантичного поля (далі – ЛСП). М. П. Кочерган визначає ЛСП як: «сукупність парадигматично пов'язаних лексичних одиниць, які об'єднані спільністю змісту (іноді й спільністю формальних показників) і відображають поняттєву, предметну й функціональну подібність позначуваних явищ» (Кочерган, 2001: 211). Виникнення поняття «семантичне поле» в ідейно-теоретичному плані пов'язане з відродженням в 20–30-ті роки ХХ століття вчення В. Гумбольдта про «внутрішню форму мови» (Гладченко, 2016: 17). Термін «поле» у царині лінгвістики було вперше використано Г. Іпсеном у 1924 році, який визначав його як сукупність слів, що мають загальне значення. Однак основоположником польового підходу вважається Й. Трір (Кучер, 2013: 71). Й. Трір виділяв два типи полів (понятійні та лексичні) й стверджував, що одиниці лексичного поля повністю покривають одиниці понятійного поля і тим самим визначають його межі. Науковець доводив, що слово має значення і стає зрозумілим тільки завдяки усвідомленню мовця його місця в полі; слово стає зрозумілим лише за умови наявності всього поля. Поза полем слова значень не мають (Гешко, 2014: 74). Існує два основних підходи до розуміння ЛСП: екстралінгвістичний (спільне поняття, тема, ситуація) та лінгвістичний (спільне лексичне значення, компоненти значення). Екстралінгвістичний підхід представлений дослідженням Й. Тріра. Лінгвістичний прослідковується у працях Г. Іпсена, В. Порціга та А. Йоллеса (Дашкова, 2020: 57). Щодо структури ЛСП науковці також мають різні погляди. Так, наприклад, А. А. Уфимцева вважає, що ЛСП складається з ядра (семантична домінанта, що характеризується нейтральністю та високою частотою використання), центру (одиниці, що мають

спільне значення з ядром) та периферії (область перетину з іншими полями, що характеризується найнижчою частотою використання та уточнює значення поля). З. Д. Попова виділяє у структурі ЛСП ядро, ближню та дальню периферію. Ближня периферія включає менш частотні лексеми, що мають конкретне значення, яке майже не залежить від контексту. До дальньої периферії належать низькочастотні, багатозначні лексичні одиниці, що можуть входити до інших ЛСП, та чіє значення залежить від контексту (Рибачук, 2021: 85). У нашому дослідженні було використано комбінацію підходів А. А. Уфимцевої та З. Д. Попової, а саме виділено ядро, центр, ближню та дальню периферію. ЛСП характеризується такими ознаками: наявність семантичних відношень між його складовими, що носять системний характер; взаємозалежність і взаємообумовленість лексичних одиниць поля; відносна автономність поля; безперервність смислового простору поля; взаємозв'язок семантичних полів у межах всієї лексичної системи (Ключка, 2012: 130). ЛСП притаманна цілісність (поля повністю відтворюють відповідні понятійні фрагменти когнітивної картини світу, забезпечуючи співвіднесеність когнітивної та мовної картини світу), синхронічна та діахронічна динаміка, а також культурно-мовна специфіка прояву семантичних структур, що утворюють еквівалентні поля у різних мовах (Кочерган, 2001: 212). Лексико-семантичне поле має ієрархічну організацію. В ньому можна виділити мікрополя, тематичні групи, лексико-семантичні групи, які в свою чергу складаються з менших за обсягом мікросистем, такі як синонімічні ряди, антонімічні пари, гіперо-гіпонімічні групи тощо (Межжиріна: 2002: 119).

На основі проаналізованого теоретичного матеріалу було здійснено аналіз колірної лексики у прозі Джоан Гарріс. Матеріалом дослідження слугували романи «Chocolat» (1999), «Blackberry Wine» (2000) та «Blueeyedboy» (2010), з яких за допомогою методу суцільної вибірки було відібрано 270 лексичних одиниць та побудовано лексико-семантичне поле «colour». Було обрано твори різних періодів написання та тематики (перші два – чуттєві романи з елементами магічного реалізму, останній – психологічний трилер), що дозволило прослідкувати характерні риси індивідуального стилю у прозі письменниці загалом. До ядра було віднесено 2 лексичні одиниці: іменник *colour* та дієслово *to colour*. Центр склали 30 лексичних одиниць: 20 прикметників

(серед них назви всіх 11 базових кольорів), 7 іменників і 3 дієслова. Наприклад, *coloured, colourless, multicoloured, tinted, yellow, green, white, paint, shade, tint, undertone, to dye, to fade*. До ближньої периферії було віднесено 165 лексичних одиниць: 157 прикметників, 5 іменників і 3 дієслова. Серед прикметників були як лексеми на позначення загального забарвлення, без вказівки на конкретний колір, так і назви конкретних відтінків базових кольорів. Наприклад, *neon, pastel, vivid, dappled, mottled, lurid, yellowish, ochre, crimson, turquoise, peacock-blue, chestnut, cerulean, off-white, colour scheme, stained glass, to stain*. До дальньої периферії було віднесено 73 прикметники: складні поєднання кольорів та авторські назви відтінків. Найбільше okazіональних відтінків було виявлено у романі «Blueeyedboy», наприклад: *Easter-chick yellow, bitter-green, gloomy black, bastard-brown, frostbite blue, dazzling white, ecclesiastical purple*. Інші приклади авторських кольоративів: *rosehip yellow, cat's-eye marble green, jay-blue, improbably purple* («Blackberry Wine»); *nicotine-yellow, rosy-apple red, triumphant orange, dull mushroom, screeching blue* («Chocolat»). Найбільшу кількість лексичних одиниць на позначення складних поєднань кольорів містив роман «Chocolat»: *red-orange-green-blue, blue-purple-green-black, red-and-white, brown-and-white, gold-silver, grey-gold*.

Відповідно до теорії Б. Берліна та П. Кея про існування 11 базових кольорів, в межах ЛСП було виділено 12 лексико-семантичних груп (далі – ЛСГ) прикметників: 11 базових кольорів та 1 група на позначення поєднань кольорів. Найбільшими були групи на позначення відтінків синього (ЛСГ «blue» (58): *aqua blue, baby-blue, cobalt, cyan, indigo, oxygen blue, powder blue, ultramarine*), червоного (ЛСГ «red» (24): *blood-red, cheerry red, madder, scarlet*), зеленого (ЛСГ «green» (19): *emerald, bottle-green, leaf-coloured, sea-green, verdigris*) та поєднань кольорів (ЛСГ «combination of colours» (19): *grey-brown, red-black, blue-purple-green-black*). ЛСГ інших кольорів налічують наступну кількість лексем: «yellow» (17: *ochre, amber, pale lemon, sunny yellow-golden*), «brown» (17: *espresso, sepia, russet, nut brown, sludgy-brown*), «grey» (16: *dun, ashen, chromium, dull mushroom*), «white» (15: *whitish, blanced-almond, ice-blonde*), «pink» (11: *pink, pinkish, sugary pink, tropically pink*), «purple» (9: *violet, magenta, pale mauve*), «black» (7: *black, berry-black, glossy-black*), «orange» (4: *autumn, dirty-orange, triumphant orange*).

Морфемний аналіз показав, що найбільша кількість лексичних одиниць була утворена способом основоскладання (151), що пояснюється потребою у створенні назв для нових відтінків та поєднань кольорів. Наприклад, *donkey-brown, heavenly blue, rosebud pink, green-grey, no-colour*. Серед них були як дво- (*nicotine-yellow, stained glass*), так і три- (*red-and-gold, rosy-apple red*) і навіть чотирикомпонентні (*cat's-eye marble green, red-orange-green-blue*) лексеми. Також зазначимо, що були представлені всі типи написання складних слів: окремо, разом та через дефіс: *colour scheme, Midnight Blue, skyline, wintergreen, inky-red, milky-white*. На другому місці були лексеми, що склалися лише з кореня (61), наприклад, *colour, shade, to dye, red, neon, drab, amber, emerald, umber, azure, blond*. Третє місце посідали лексичні одиниці, утворені за допомогою суфіксації (48). У словотворі домінували прикметникові суфікси '-ed' (значення «стан або якість, що є наслідком дії»: *coloured, faded, tinged, stained, bleached, dappled, silvered*), '-ish' (значення «легка ознака»: *darkish, dullish, yellowish, pinkish, greenish, whitish*), '-y' (значення «мати ознаку»: *yellowy, winey, rosy, mousy, silvery, navy, milky*). Також було виявлено суфікси '-en' (*to brighten, to darken*), '-ing' (*staining, colouring*), '-et' (*russet*), '-id' (*pallid, florid*), '-an' (*viridian, cerulean*), '-less' (*colourless*), '-ic' (*acrylic*), '-ette' (*palette*), '-ous' (*luminous*), '-ing' (*reddening, greying*). Найменшими виявилися групи слів, утворених префіксально-суфіксальним (4, префікси 'half-' (значення «наполовину»), 'dis-' (значення «заперечення»), 'multi-' (значення «більше одного») та '-re' (значення «повторюваність дії»), суфікс '-ed' (значення «стан або якість, що є наслідком дії»): *half-painted, discoloured, multicoloured, repainted*), префіксальним (3, префікси 'under-' (значення «нижчий рівень»), 'ultra-' (значення «найвищий ступінь»): *undertint, undertone, ultramarine*) способами та за допомогою конверсії (3; вербалізація: *colour -> to colour*; субстантивація: *to paint -> a paint; to stain -> a stain*). Було виявлено велику кількість похідних слів з компонентом *colour* (*colour, to colour, colouring, coloured, colourless, discoloured, multicolored, no-colour, colour scheme, flame-coloured, wine-coloured, leaf-coloured, sky-coloured, Nigel-coloured, Brendan-coloured, Ben-coloured*). Окрім власне кольоративів у романах вживаються наступні структури на позначення кольору: *colour/shade + of + (adjective) noun*: «*the shade of old pewter*» (Harris, 1999: 15), «*hazy no-colour of a city skyline in the rain*» (Harris,

1999: 47), «*the colour of old tea*» (Harris, 2001: 2), «*the colour of murder*» (Harris, 2001: 229); *shade + of + colour name*: «*shade of cherry red*» (Harris, 1999: 115), «*luminous shade of deep blue which just precedes full night*» (Harris, 2001: 33), «*violent shades of priapic green*» (Harris, 2010: 25). Зустрічалися і розлогі описи кольорів: «*the vivid orange of a burning haystack on a hot August night*» (Harris, 1999: 68), «*wonderful, gaudy shade between maple leaf and carrot*» (Harris, 2001: 51), «*grey like the dust-bunnies under the bed where I used to hide away as a child*» (Harris, 2010: 27).

Кольори виконують у романах низку важливих функцій. Одна з них – характеристика персонажів – «колірний портрет». Герої асоціюються з певними кольорами, що вживаються для опису зовнішності, одягу, які в свою чергу відображають характер, емоційний стан. Наприклад, у романі «Chocolat» протагоніста Віана Роше та її дочка Ануک асоціюються з червоним, жовтим та оранжевим, які відображають їх яскравість, енергійність і жагу до життя. Вже на перших сторінках знаходимо опис Віани та Анук, який створює різкий контраст між новоприбулими та мешканцями містечка: «*The woman, her long hair tucked into the collar of her orange coat...the child in yellow wellingtons. Their colouring marks them. Their clothes are exotic, their faces – are they too pale or too dark?*» (Harris, 1999: 2). Кюре Рейно описує Біан наступним чином: «*She wears a long, flared, flame-coloured skirt and a tight black sweater. This colouring looks dangerous, like a snake or a stinging insect, a warning to enemies*» (Harris, 1999: 22). Священик вважає червоний колір небезпечним, а Біан – своїм ворогом, адже вона не вписується у сіру буденність містечка та «переманює» людей на сторону насолоди, не зважає на суворі церковні правила. А ось як виглядає містечко та його жителі: «*One main street, a double row of dun coloured half-timbered houses*» (Harris, 1999: 2), «*They look much like all others we have known; a little pale perhaps in the unaccustomed sunlight, a little drab. Headscarves and berets are the colour of the hair beneath, brown, black or grey*» (Harris, 1999: 2). Єдині мешканці міста, для опису яких авторка використовує яскраві кольори – це діти, які ще не втратили запалу та енергії: «*A few children, flying colours of red and lime-green and yellow, seem like a different race*» (Harris, 1999: 2); «*they ran – red-orange-green-blue – then they were gone*» (Harris, 1999: 11).

Показовим є те, як поступово все навкруги Біан починає змінюватися та майоріти яскравими фарбами: дім, шоколадна крамничка. Порівняймо

опис будинку Біан на початку твору: «*the pine-panelled walls, the blackened earthen tiles*» (Harris, 1999: 3) та після вигаданого обряду очищення: «*We lit a candle for every room, gold and red and white and orange...here a wall adazzle with golden paint, there an armchair, a little shabby, but coloured a triumphant orange, the old awning suddenly glowing as half-hidden colours slide out from beneath the layers of grime*» (Harris, 1999: 3–4). Ось як описує зміни, що сталися з будинком священик Рейно: «*rather drab old house like all the others around it has become a red-and-gold confection*» (Harris, 1999: 9). Інтер'єр крамнички після відкриття: «*scarlet shutters*» (Harris, 1999: 7), «*red geraniums in the window boxes*» (Harris, 1999: 9), «*red-leather seats...The walls are a bright daffodil colour*» (Harris, 1999: 15). Священик Рейно на протизага Біан асоціюється з чорним кольором: «*A black figure*» (Harris, 1999: 2), «*highly polished black shoe*» (Harris, 1999: 4). У романі чорний виступає символом обмежень, буденності. Для Біан – це також колір страху, що нагадує про те, як в дитинстві священик намагався відібрати її в матері, і як вони втікали світзачі: «*For years we ran from the priest, the Black Man*» (Harris, 1999: 17), «*It is an image of the Black Man as Death, an archetype which reflects my fear of the unknown*» (Harris, 1999: 97).

Протягом твору кольори відображають трансформації, що відбуваються у характерах персонажів. Наприклад, на початку твору одна з відвідувачок, Арманда Вуазен, вдягає виключно чорні кольори: «*Black skirt, black coat...Her eyes were sharp and black as a bird's*» (Harris, 1999: 12). Кольори продиктовані її внутрішнім станом. Бабуся знаходиться під контролем дочки, яка забороняє їй все, що приносить задоволення. До того ж вона вже декілька років не спілкується з власним онуком. Біана товаришує з жінкою, пригощає смаколиками та влаштовує зустрічі з онуком. Поступово Арманда стає проявляти свій непокірний характер і насолоджуватися залишеним часом. Це відображається в її одязі, що починає містити елементи червоного: «*I caught a sudden, alarming swirl of scarlet from under her black skirt*» (Harris, 1999: 44), «*Her cheeks were rosy-apple red*» (Harris, 1999: 63), «*Wearing a new blonde-straw hat decorated with a red ribbon she looked fresher...The cane which she has taken to carrying is an affectation; tied with a bright red bow it looks like a little flag of defiance*» (Harris, 1999: 76). Змінюється й онук Арманди – Люк. Із

сором'язливого він перетворюється на більш відкритого, веселого юнака. Таким бачить Віна Люка напочатку: «*boy walking alone, very correct in grey overcoat and beret*» (Harris, 1999: 10), «*a colourless boy*» (Harris, 1999: 29). Що більше розкривається хлопець, то яскравішими стають кольори: «*I liked him better this way, his eyes flaring a brighter green*» (Harris, 1999: 46).

Зміна кольорів характеризує еволюцію ще одного персонажа – Жозефіни Мускат. Жінка жила у нещасливому шлюбі з ревнивим та жадібним чоловіком, що відображалось на її зовнішності: «*A thick no-colour scarf bound her head like a bandage*» (Harris, 1999: 38). Однак згодом, за підтримки Біан, вона стає більш впевненою, сміливою та залишає чоловіка. Ось як Жозефіна виглядає в день, коли вона пішла від чоловіка: «*Josephine was wearing...her red beret and a new red scarf which fluttered wildly in her face... Beneath the coat she was wearing a red jumper and a black pleated skirt*» (Harris, 1999: 71). Як бачимо, червоний виступає у романі символом енергії, рішучості, життя.

Сюжет роману «Blue-eyed boy» буквально розгортається навколо кольору. Бен з дитинства асоціює себе з синім кольором, а своїх братів – Брендана та Найджела – з коричневим і чорним. Асоціації виникли через те, що мати з дитинства для зручності купувала для кожного сина одяг окремого кольору. Тому для позначення речей коричневого кольору Бен часом вживає слово «*Brendan-coloured*» (Harris, 2010: 59), для чорних – «*Nigel-coloured*» (Harris, 2010: 59), а для синіх – «*Ben-coloured*» (Harris, 2010: 59) та «*Benjamin blue*» (Harris, 2010: 83). Розподіл кольорів настільки закріпився, що хлопці навіть у дорослому віці не дозволяють собі мати речі інших кольорів, наприклад Бен водить блакитний автомобіль: «*I drive a blue Peugeot 307*» (Harris, 2010: 25), у Найджела все в квартирі чорно-біле: «*Nigel's flat is monochrome. Grey sheets under a black-and-white quilt; a wardrobe in shades of charcoal and black*» (Harris, 2010: 104). У романі порушується тема впливу кольорів на емоційний стан і характер людини. Наприклад, зазначається, що чорний колір вплинув на те, що в Найджела був похмурий характер: «*Not that Nigel was the black sheep – all of that came later. But he was destined to always wear black, and with time, it affected his character*» (Harris, 2010: 38). Роман характеризується великою кількістю авторських назв від-

тінків кольорів, які пов'язані з суб'єктивним сприйняттям героїв. Бен, який виявляється вбивцею, описує синій наступним чином: «*Blue is the colour of murder*» (Harris, 2010: 99). Він має свої назви відтінків синього: «*St Oswald's blue*» (Harris, 2010: 109) (назва елітної школи, де навчався Бен), «*body-bag blue*» (Harris, 2010: 15), «*hospital-blue*», «*faded prison-overall-blue*», «*bruise-blue*» (Harris, 2010: 184). У романі синій виступає символом смерті. Бен «помічає» своїх майбутніх жертв та дає їм імена – назви відтінків синього, пов'язані з певними особливостями цих людей: *Mrs Electric Blue* накопичує вдома електроприбори, *Miss Chameleon Blue* підлаштовується під ситуацію, *Mrs Chemical Blue* дезінфікує все в домі, *Mr Midnight Blue* завжди вдягається в чорне. Бен – синестет. Він відчуває колір, запах та смак звуків. Тому в романі можна знайти численні описи забарвлення певних слів, які відображають його ставлення до тих чи інших речей чи людей: «*Mother is a difficult word... Sometimes its colour is Virgin-blue, like the statues of Mary; or grey like the dust-bunnies under the bed where I used to hide away as a child; or green like the baize of the market stalls*» (Harris, 2010: 27), «*Alone. A bitter, brown word*» (Harris, 2010: 311). Антипатію до братів відчуваємо через наступні відтінки: «*They call him Mr Brendan Brown... Shit-brown; donkey-brown; boring, butthead, bastard-brown*» (Harris, 2010: 234); «*gloomy black*» (Harris, 2010: 39).

Наостанок варто зазначити, що в кожному романі можна виділити основну колірну гаму. У «*Blackberry Wine*» переважають червоні, фіолетові та темно-сині кольори. Кольорова гама продиктована тематикою твору – вино. Кольори вживаються не тільки для опису напою («*Its contents looked inky-red*» (Harris, 2001: 4), «*The fruit stained the liquor purple and red and black*» (Harris, 2001: 26), «*Blackberry blue, damson black*» (Harris, 2001: 102), а й пронизують портрети персонажів і пейзажі («*the purple-black expanse of the Pennines*» (Harris, 2001: 25), «*the sky had reached that luminous shade of deep blue which just precedes full night*» (Harris, 2001: 33), «*improbably purple trees*» (Harris, 2001: 80), «*the red light of the railway signal*» (Harris, 2001: 13), «*the sunlight was red on her autumn hair*» (Harris, 2001: 133), «*jay-blue eyes*» (Harris, 2001: 27) «*Her maple-red hair obscured her face*» (Harris, 2001: 112), «*his eyes, which were pinot noir indigo*» (Harris, 2001: 2). У «*Chocolat*» перева-

жають червоний, жовтий, чорний та білий. Перші два асоціюються з Віан та Ануک, останні – зі священиком Рейно, церквою. Через кольори створюється протистояння між обмеженнями та життям повним насолод. Наприклад, «*red woollen coat and hat*» (Harris, 1999: 12), «*a blur of yellow jumper and red overalls*» (Harris, 1999: 5), «*the scarlet figure below in the square*» (Harris, 1999: 55), «*a church, aggressively whitewashed*» (Harris, 1999: 1), «*the square white church tower*» (Harris, 1999: 4), «*the Black Man in his clock tower*» (Harris, 1999: 47). У «*Blueeyedboy*» основними кольорами виступають синій, чорний, коричневий і червоний. Чорний та коричневий – кольори братів Бена. Синій пронизує весь твір, адже ми дізнаємося історію через призму сприйняття Бена, який асоціює себе та своє життя з синім кольором: «*the blue skies of his life*» (Harris, 2010: 17), «*Blue colours everything. He sees it, senses it everywhere, from the blue of his computer screen to the blue of the veins*» (Harris, 2010: 15) «*Blue is the music of the soul*» (Harris, 2010: 23). Червоний є кольором одержимості. Бен спостерігає за Емілі, а згодом Альбертіною, які завжди вдягнені в червоне: «*The girl in the bright-red duffel coat*» (Harris, 2010: 22), «*Emily in a little red coat that made her look like an unseasonal Christmas bauble*» (Harris, 2010: 139).

Висновки. Отже, в ході дослідження було розглянуто поняття лексико-семантичного поля, його особливості та структуру. Було проведено відбір лексики на позначення кольорів та побудовано лексико-семантичне поле «colour» (270) в прозі Джоан Гарріс (на матеріалі романів «*Chocolat*», «*Blackberry Wine*» та «*Blueeyedboy*»). Було проаналізовано структуру поля, виокремлено ядро (2), центр (30), ближню (165) та дальню периферію (73). Аналіз морфемної будови показав, що найбільша кількість лексем була утворена за допомогою основоскладання (151), що пояснюється потребою у створенні назв для нових відтінків та поєднань кольорів. Романи містили як дво-, так і три- і навіть чотирикомпонентні складні лексичні одиниці. Значна частина відтінків кольорів були авторськими, пов'язаними з суб'єктивним сприйняттям та асоціаціями героїв. 61 лексема складалася лише з кореня, 48 було утворено за допомогою суфіксації (найпродуктивніші суфікси '-ed', '-ish', '-y'). Серед інших способів словотвору зазначимо префіксально-суфіксальний (4), префіксальний (3) способи та конверсію (3, субстантивація та вербалізація). В межах поля було виді-

лено 12 лексико-семантичних груп прикметників: 11 базових кольорів відповідно («blue» (58), «red» (24), «green» (19), «yellow» (17), «brown» (17), «grey» (16), «white» (15), «pink» (11), «purple» (9), «black» (7), «orange» (4)) та група на позначення поєднань кольорів («combination of colours» (19)). Використання великої кількості лексем на позначення відтінків всіх базових кольорів та їх комбінацій є однією з особливостей творчої манери Джоан Гарріс. Окрім власне кольоративів у романах вживаються наступні структури: colour/ shade + of + (adjective) noun; shade + of + colour name, а також розлогі описи кольорів. Серед функцій кольорів зазначимо характеристику персонажів або ж «колірний портрет». Майже кожен герой асоціюється з певним кольором, який віддзеркалює його характер. Кольори також сигналізують про трансформації героїв протягом твору. Що більш розкуті та позитивні люди, то яскравіше їх вбрання.

Ще одна функція – відображення ставлення до інших. Особливо яскраво це виявляється у авторських назвах відтінків, які вживають герої для характеристики інших. Також було помічено, що кожен роман має свою колірну гаму, продиктовану особливостями тематики та характерами персонажів: червоний, жовтий, чорний та білий у «Chocolat»; червоний, фіолетовий та темно-синій у «Blackberry Wine»; синій, чорний, коричневий та червоний у «Blueeyedboy».

Результати доводять, що використання великої кількості лексики на позначення кольорів є ключовою рисою індивідуального стилю Джоан Гарріс. Кольоропозначення вирізняються різноманітністю, оригінальністю і виконують важливі функції: характеризують героїв, емоційний стан, передають ставлення до інших і створюють неповторну атмосферу та яскраві образи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гешко Н. Лексико-семантичне поле як системно структурне утворення та методи його дослідження. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2014. № 2 (2). С. 73–78.
2. Гладченко К. Ю. Лексико-семантичне поле як структурний елемент мовної картини світу. *Наукові праці*. 2016. Т. 272, № 260. С. 16–20.
3. Дашкова К. В. Поняття «лексико-семантичне поле» і його структура. *Наукові записки міжнародного гуманітарного університету*. 2020. № 33. С. 56–60.
4. Ключка Н. Я. Лексико-семантичне поле як системно-структурне утворення. *Наукові записки*. 2012. № 24. С. 129–131.
5. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства : підручник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2001. 368 с.
6. Кучер І. А. Принципи організації лексичних одиниць у польовій моделі. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. 2013. Т. 16, № 1. С. 71–78.
7. Межжеріна Г. В. Структурна організація семантичних одиниць (поле – лексико-семантична група – слово). *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2002. № 5. С. 114–126.
8. Рибачук О. Л. Лексико-семантичне поле «CLOTHES» (на матеріалі автентичного роману Софі Кінселли «Shopaholic and Baby»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Т. 3, № 38. С. 83–88.
9. Berlin B., Kay P. Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1991. 178 p.
10. Harris Joanne. Blackberry Wine. Cambridge : Black Swan, 2001. 386 p.
11. Harris Joanne. Blueeyedboy. London : Doubleday, 2010. 410 p.
12. Harris Joanne. Chocolat. London : Doubleday, 1999. 394 p.

REFERENCES

1. Heshko N. (2014) Leksyko-semantychne pole yak systemno strukturne utvorennia ta metody yoho doslidzhennia. [Lexico-semantic field as the structural unit and methods of its investigation] Aktualni pytannia suspilnykh nauk ta istorii medytsyny, № 2 (2). 73–78. [in Ukrainian].
2. Hladchenko K. Yu. (2016) Leksyko-semantychne pole yak strukturnyi element movnoi kartyny svitu. [Lexical-semantic field as a structural element of language world picture] Naukovi pratsi. Vol. 272, № 260. 16–20. [in Ukrainian].
3. Dashkova K. V. (2020) Poniattia «leksyko-semantychne pole» i yoho struktura. [The concept of the “lexico-semantic field” and its structure] Naukovi zapysky mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. № 33. 56–60. [in Ukrainian].
4. Kliuchka N. Ya. (2012) Leksyko-semantychne pole yak systemno-strukturne utvorennia. [Lexical-semantic field as a systemic and structural formation] Naukovi zapysky. № 24. 129–131. [in Ukrainian].
5. Kocherhan M. P. (2001) Vstup do movoznavstva : pidruchnyk. [Introduction to linguistics : textbook.] Kyiv : Akademiia. 368 p. [in Ukrainian].
6. Kucher I. A. (2013) Pryntsypy orhanizatsii leksychnykh odynts u polovi modeli. [Principles of organizing lexical units into field models] Visnyk KNLU. Philology Series. Vol. 16, № 1. 71–78. [in Ukrainian].

7. Mezhzhyrina H. V. (2002) Strukturna orhanizatsiia semantychnykh odynts (pole – leksyko-semantychna hrupa – slovo). [Structural organization of semantic units (field – lexical-semantic group – word).] Aktualni problemy ukrainskoi lnhvistyky: teoriia i praktyka. № 5. 114–126. [in Ukrainian].
8. Rybachuk O. L. (2021) Leksyko-semantychne pole “CLOTHES” (na materialy avtentychnoho romanu Sofi Kinselly “Shopaholic and Baby”). [The lexico-semantic field “CLOTHES” based on the novel “Shopaholic and Baby” by Sophie Kinsella]. Vol. 3, № 38. 83–88. [in Ukrainian].
9. Berlin B., Kay P. (1991) Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press. 178 p.
10. Harris Joanne. (2001) Blackberry Wine. Cambridge : Black Swan. 386 p.
11. Harris Joanne. (2010) Blueeyedboy. London : Doubleday. 410 p.
12. Harris Joanne. (1999) Chocolat. London : Doubleday. 394 p.

УДК 811.161.2'42'373:27-243.65

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-38>

Марія ФЕДУРКО,

orcid.org/0000-0002-1148-3867

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
Дрогобицького державного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) mfedurko@ukr.net*

Віра КОТОВИЧ,

orcid.org/0000-0001-6370-8135

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української мови
Дрогобицького державного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) virako@ukr.net*

АД'ЕКТИВНІ СУБСТАНТИВАТИ В КНИЗІ ПРИПОВІСТЕЙ СОЛОМОНОВИХ: ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧНЕ Й ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ

У статті досліджено Книгу Приповістей Соломонових у перекладі І. Огієнка з погляду представленості в її лексиконі ад'єктивних субстантиватів (АС), тобто одиниць, утворених шляхом переходу прикметників / дієприкметників у іменники. Її **мету** окреслено так: з тексту Книги Приповістей Соломонових виокремити субстантивовані прикметники / дієприкметники та здійснити аналіз їхніх формально-і лексико-семантичних особливостей та функційного навантаження. У процесі аналізу встановлено, що зазначені одиниці в тексті Приповістей становлять у кількісному плані доволі суттєвий компонент його словника (майже 120 одиниць). Показано, що з формально-семантичного погляду – це одиниці, вжиті у формі чоловічого роду однини та у формі множини, а також у формі середнього роду. Засвідчено, що перші (чоловічого роду й множини) та другі (середнього роду) різняться своїми лексико-семантичними характеристиками. На підставі усталеної в українському мовознавстві традиції в дослідженні їх об'єднано у дві лексико-семантичні групи (ЛСГ) – «Назви осіб» та «Назви конкретних предметів чи абстрактних понять». До першої віднесено АС семи лексико-семантичних підгруп (ЛСПідгруп): «Назви осіб за інтелектуальними їх характеристиками», «Назви осіб за морально-етичними їх характеристиками», «Назви осіб за їхнім майновим статусом», «Назви осіб за рисами характеру», «Назви осіб за фізичними характеристиками», «Назви осіб за спорідненістю, свояцтвом, близькістю» «Назви осіб за віком»), а другу – однієї («Назви абстрактних понять»). Встановлено, що кожна з ЛСПідгруп різняться між собою чисельністю репрезентантів та частотою їх уживання. Продемонстровано, що серед АС кожної з підгруп наявні слова-синоніми й слова-антоніми. Підтверджено здатність антонімних пар слугувати засобом створення антитези, а слів-синонімів – увиразнювати риси характеру людей та ознаки відповідних суспільних явищ. Доведено, що перекладач скористався АС обох ЛСГ не тільки з метою уникнути повторення іменників найзагальнішого значення (чоловік, син, люди, сини), а й з емоційно-експресивною настановою: надати своєму текстові експресії, щоб кожна з Соломонових настанов була «почута» сучасниками й нащадками і щоб стала для них керівництвом до дії.

Ключові слова: ад'єктивні субстантивати, Біблія, Книга Приповістей Соломонових, компонентний аналіз, лексико-семантична група, парадигматика, переклад.

Mariia FEDURKO,

orcid.org/0000-0002-1148-3867

*Doctor of Philology, Professor,
Professor at the Department of Primary Education Fundamental Disciplines
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) mfedurko@ukr.net*

Vira KOTOVYCH,

orcid.org/0000-0001-6370-8135

*Doctor of Philology, Professor,
Head of the Chair of Ukrainian Language
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) virako@ukr.net*

ADJECTIVAL SUBSTANTIVES IN THE BOOK OF SOLOMON'S PROVERBS: A FORMAL-SEMANTIC AND LEXICAL-SEMANTIC ANALYSIS

The article examines the Book of Solomon's Proverbs in I. Ohienko's translation from the point of view of the existence of adjectival substantives (AS) in its lexicon, i.e., units formed by the transition of adjectives / participles into nouns. The

purpose of the article is to distinguish substantive adjectives / participles from the text of the Book of Solomon's Proverbs and to analyze their formal, lexical and semantic features and functional load. It has been established that these units in the text of Proverbs constitute a rather significant component of its vocabulary (almost 120 units). It has been shown that these units used in the masculine singular and plural forms, as well as in the neuter form from the formal and semantic point of view. It is confirmed that the first group (masculine and plural forms) and the second group (neuter forms) differ in their lexical and semantic characteristics. Based on the established tradition in Ukrainian linguistics, these units are classified into two lexical-semantic groups (LSGs): 'Names of persons' and 'Names of concrete objects or abstract concepts'. The first group includes adjectival substantives from seven lexical-semantic subgroups (LSSGs): 'Names of persons by intellectual characteristics,' 'Names of persons by moral and ethical traits,' 'Names of persons by property status,' 'Names of persons by character traits,' 'Names of persons by physical characteristics,' 'Names of persons by kinship or closeness,' and 'Names of persons by age.' The second group comprises one subgroup: 'Names of abstract concepts'. It has been established that each of the lexical-semantic subgroups differs in the number of representatives and the frequency of their usage. It is demonstrated that within each subgroup of adjectival substantives, there are both synonyms and antonyms. The ability of antonym pairs to serve as a means of creating antithesis is confirmed, while synonyms contribute to emphasizing personal character traits and features of corresponding social phenomena." It has been proven that the translator employed adjectival substantives from both lexical-semantic groups not only to avoid repetition of general nouns (such as 'man,' 'son,' 'people,' 'sons'), but also with an emotional and expressive intention: to impart expressiveness to the text so that each of Solomon's teachings would be 'heard' by contemporaries and future generations, serving as a guide for action.

Key words: adjectival substantives, Bible, Solomon's Book of Proverbs, componential analysis, lexical-semantic group, paradigmatics, translation.

*І не знецінюйте коштівне,
не загубіться у юрбі.
Не проміняйте неповторне
на сто ерзаців у собі!
(Л. Костенко)*

Постановка проблеми. Ми скористалися цими рядками з вірша Ліни Костенко як епіграфом до нашої розвідки не лише тому, що вони за своїм змістом суголосні тому творові, на матеріалі якого вона виконана, а й для демонстрації життєвості того лінгвістичного процесу і явища, про які в ній ітиметься, – субстантивації ад'єктивів як одного зі способів збагачення лексичного складу мови та її зображально-виражальних можливостей.

Аналіз досліджень. Останнє тридцятиріччя в україністиці позначене суттєвим зацікавленням особливостями мови сакральних текстів, Біблії як найважливішої й найвеличнішої з книг людства, релігійного стилю загалом, що пояснюємо зміною політичних і світоглядних орієнтирів українського суспільства. Досліджувано, зокрема, історію українських перекладів Біблії (В. Німчук) як гіпертексту, створюваному протягом століть (Котович, Федурко, 2024); аналізовано особливості лексичного їх складу, фразеології, системи образів, тропеїстики і стилістики (Т. Ботвин, В. Котович та М. Федурко, М. Лесюк, В. І. Лобачова, С. Лук'янчук, Н. Піддубна, Н. Сологуб); специфіку біблійного антропонімікону (Г. Тимошик), церковної, богословської, церковно-обрядової термінології (Н. Бабич, С. Бібла, Н. Пуряєва); простежено провідні концепти сфери сакрального та способи їхньої вербалізації (Т. Вільчинська, П. Мацьків, Н. Мех, М. Скаб); обґрунтовано доречність виокремлення теолінгвістики як самостійної синтетичної науки про проблеми взаємодії мови й релігії (Піддубна, 2020: 29).

Явище субстантивації теж неодноразово було об'єктом лінгвістичних студій – це засвідчують

розвідки І. Вихованця, В. Гринчишина, В. Денисюка, У. Добосевич, О. Тараненка та багатьох інших дослідників. У них розкрито природу цього явища (Вихованець, 2004; Гринчишин, 1965; Тараненко, 2004); проаналізовано його різновиди (Гринчишин, 1965; Добосевич, 2011), функціонально-стилістичний потенціал субстантивованих одиниць (Бойко, Давиденко, 2020; Заєць, 2017); наголошено на дискурсивній їх активності, пов'язаній із демонстрацією специфіки людського мислення та закону економії «мовних зусиль мовця» (Денисюк, 2020: 175); засвідчено представленість згаданих одиниць у різних жанрах релігійного стилю (Антонів, 2000; Пишна, 2014). Проте на матеріалі текстів Біблії процеси субстантивації та їхні результати не простежувано, що й визначає актуальність нашої розвідки.

Мета статті – з тексту Книги Приповістей Соломонових (у перекладі І. Огієнка) виокремити субстантивовані прикметники, здійснити аналіз їхніх формально- і лексико-семантичних особливостей та функційного навантаження.

Виклад основного матеріалу. Книга Приповістей Соломонових (івр. מִשְׁלֵי «*Мішле(й)*»), лат. *Parabolaе Salomonis*, грец. Παροιμία Σαλωμωντος), а за визначенням біблістів, Книга настанов у практичній мудрості – це 918 віршів, об'єднаних у 31 розділ, а ці останні – у п'ять частин. Соломон (івр. שְׁלֹמֹה, Шломо – 'світ; мир', бл. 967–928 до н.е.) – один із синів царя Давида, народжений від дружини-красуні Вірсавії, третій юдейський цар, легендарний упродовж 40 років правитель Ізраїльського царства, розквітлого під його орудою, і людина небувалої мудрості, яка, за переказами й легендами, розуміла мову тварин і птахів, уміла розпізнати брехунів і кривдників та вершила справедливий суд. Про нього оповідає Перша книга царів: що Господь «міцно поставив» його і «поса-

довив <...> на троні <...> батька Давида»; що прохав він у Бога не багатства чи днів довгих і перемог над ворогами, а лише мудрості («Даруй же Своему рабові серце розумне, щоб судити народ Твій, щоб розрізняти добре від злого, бо хто потрапить керувати цим великим народом Твоїм» (1-я Цар. 3:9)); що вимолвив не тільки «серце мудре та розумне», але й багатство й славу нечувані (1-я Цар. 3:12–13); що «був він мудріший від усякого чоловіка», «проказав три тисячі приказок, а пісень його було – тисяча й п'ять» (1-я Цар. 5:11–12) і що «приходили від усіх народів, щоб послухати Соломонову мудрість» (1-я Цар. 5:14), бо ж «не було речі, не знаної цареві» (1-я Цар. 10:3).

У тому, що Приповіді Соломонові – Книга настанов у практичній мудрості, переконуємося з перших її віршів, де одиниці з коренем *мудр-* (*мудрий, мудрість, премудрість, мудрець*) виконують функцію стрижневих, а отже, і текстотвірних, пор.: «Цілеспрямовано введені в текст різноформантні деривати, які конкретизують загальну семантичну ідею, носієм якої є коренева морфема, <...> забезпечують інтеграцію тексту об'єднання його частин у єдине ціле» (Грещук, 2022: 144).

Соломон – автор не всієї (хоч і більшої) частини Книги Приповістей (розділи 1:1–22:16; 25–29). Розділи 30–31 належать творцям з-поза меж Ізраїлю – відповідно массеянинові Агуру, синові Якея, та цареві Лемуїлу з Масси (Біблійні книги) – це підтверджують підзаголовки до них: «Приповіді Агурові» та «Приповіді Лемуїлові: Чеснотна жінка» відповідно. Щодо розділів 22:17–24:34, виокремлених у Частину третю, то припускають, що Соломон лише зібрав матеріал для неї, тоді як упорядкували піддані царя Єзекії (івр. מְלִיכִי – ‘Господь – моя сила’; 739/41–687 до н.е.), котрий «мав ... успіх в усіх своїх ділах», бо «впокорився в пишноті серця свого» перед Господом (2 Хр., 32:26–30)), пор.: «І оце Соломонові приповіді, що зібрали люди Єзекії, царя Юдиного» (Пр., 25:1).

Побіжний огляд мови Книги Приповістей Соломонових у перекладі І. Огієнка засвідчив велику кількість у ній (майже 120 одиниць) АС, тобто іменників, утворених морфолого-синтаксичним способом внаслідок переміщення переважно прикметників та деяких дієприкметників (*померлі, узяті на смерть, гноблені, утискувані, шукаючі*) у субстантивну реченнєву позицію без будь-якої їх формальної видозміни – початковий, або синтаксичний, за І. Вихованцем, ступінь транспозиції слова однієї частини мови в іншу, на противагу морфологічному й семантичному (Вихованець, 2004: 115). Важливо, що в перекладах цього твору іншими авторами цих одиниць теж не бра-

кує. Як приклад наведемо одні з перших рядків Приповістей у перекладі П. Куліша та І. Пулюя: <...> *Щоб мудрий вислухав і став іще мудрішим, а розумний щоб знайшов мудрі ради* (БК) чи І. Хоменка: <...> *щоб мудрий слухав і зростав у знанні, розумний придбав здорові засади* (БХ).

Явище субстантивації та його результати здавна відомі не лише українській мові, а й іншим слов'янським (Денисюк, 2020: 165). У зарубіжному мовознавстві їх уважають різновидом конверсії (Manova, 2005). Так само трактує їх і дехто з українських мовознавців, наприклад, В. Засєць (2017).

Для синтаксичного переходу прикметника / дієприкметника в іменник, необхідна, за І. Вихованцем, «вихідна синтаксична одиниця-конструкція – субстантивне словосполучення», стрижневий компонент якого іменник, а залежний – транспоновані прикметник чи дієприкметник (Вихованець, 2004: 116). «Основний тип відприкметникової синтаксичної (тобто морфологічно незавершеної) субстантивації, – наголошує вчений, – реалізується шляхом редуції опорного іменника у вихідному словосполученні і перетворення залежного прикметника на позиційний (синтаксичний) іменник з одночасною заміною залежних від іменника граматичних категорій відмінка, числа і роду на власне-іменникові, незалежні» (Вихованець, 2004: 116). Серед цих категорій визначальна роль належить відмінкові як найактивнішому «в оформленні формально-граматичної предметності» (Загнітко, 1996: 10). Суттєвими характеристиками АС треба визнати втрату ними загальнокатегорійного значення статичної ознаки й набуття значення предметності, поширюваної на назви не тільки конкретних, а й абстрактних понять (Бойко, Давиденко, 2020: 187). Тож перехід прикметника / дієприкметника в іменник не є механічним переміщенням, для нього важливий також і семантичний критерій (Денисюк, 2020: 171–172), підтверджений функціями підмета чи додатка на формально-семантичному рівні речення.

Дослідники субстантивації розрізняють, крім того, закономірний (постійний, узуальний) і оказіональний її різновиди (Добосевич, 2011). Закономірна субстантивація має не лише мовленнєвий, а й мовний статус, засвідчений фіксацією відповідних лексем у словниках тлумачного типу, хоч здебільшого не як омонімів, а як полісемантів. Не тотожні АС також у формально-семантичному плані, позаяк одні з них функціонують у формі середнього роду з абстрактно-предметним і/або конкретно-предметним значенням, а інші – у формі чоловічого / жіночого роду, множини та зі значенням особи. До того ж репрезентанти обох

формально-семантичних типів можуть бути як непохідними одиницями, так і похідними.

Серед зафіксованих нами в тексті Приповістей Соломонових АС наявні одиниці, не тотожні як у плані узуальності / okazіональності, так і з погляду їхніх формально-семантичних характеристик. На підтвердження першого різновиду нетотожності скористаємося АС *мудрий* / *мудрі*, що разом з *розумний*, *премудрий* / *премудрі*, *праведний* / *праведні*, *безбожний* / *безбожні* формує клас ключових лексем цього твору, та його антонімом *безглуздий* / *безглузді*, пор.: *Вірить безглуздий в кожнісіньке слово, а мудрий зважає на кроки свої* (Пр., 14:15).

Фіксуючи лексему *мудрий* як багатозначне слово, Словник української мови в дефініції першого лексико-семантичного варіанта наводить і значення її морфолого-синтаксичного деривата, пор.: «**МУДРИЙ**, а, е. 1. Наділений, обдарований великим розумом; який має значний життєвий досвід; розумний, досвідчений; // у знач. ім. мудрий, рого, ч. Про розумну, досвідчену людину» (СУМ, 1973: 819). Зазначене характеризує також семантичну структуру слів-синонімів *розумний* (СУМ, 1977: 844), *премудрий* (СУМ, 1976: 537) та антоніма *безумний* (СУМ, 1970: 151). Натомість у дефініції лексичного значення однозначного прикметника *безглуздий* такого складника не виявляємо, див.: «**БЕЗГЛУЗДИЙ**, а, е. Позбавлений глузду; нісенітний, дурний» (СУМ, 1970: 123). Отже, АС *безглуздий* / *безглузді* в тексті Приповістей Соломонових слід кваліфікувати як okazіональний дериват на протигагу АС *мудрий*, *премудрий*, *розумний*, *безумний* як узуальним одиницям словника.

Щодо відмінностей формально-семантичного плану, то в аналізованому тексті спостерігаємо АС двох різновидів: 1) уживані тільки у формі середнього або чоловічого роду і/чи множини з відповідним значенням (абстрактно- чи конкретно-предметне vs значення особи); 2) уживані у формах як середнього, так і чоловічого родів для вираження обох типів значення. Як приклади одиниць першого різновиду наведемо АС *текуче* в значенні 'усе, що здатне плинути, плисти; рідке': *Пий воду з криниці своєї і текуче з колодязя свого* (Пр., 5:15); *слушне* 'все, що відповідає істині; правильне, справедливе, розумне': *Мій сину, якщо твоє серце змудріло, то буде радіти також моє серце, і нутро моє буде тішитись, коли уста твої говоритимуть слушне* (Пр., 23:15–16); *лінивий* 'хто лінується, не любить працювати; ледачий': *Лінивий не оре із осені, а захоче в жнива – нічого нема* (Пр., 20:4); *терпеливий* 'хто здатний проба-

чати провини, недоліки, слабкості інших людей; вибачливий', *гнівливий* 'хто сповнений гніву' тощо: *Терпеливий у гніві – багаторозумний, а гнівливий вчиняє глупоту* (Пр., 14:29).

Підклас одиниць другого типу репрезентують АС *безбожне*, *шляхетне*, *зле*, *лихе*, *розумне*, *лукаве* vs *безбожний* / *безбожні*, *шляхетний*, *злий* / *злі*, *розумний* / *розумні*, *лихий*, *лукавий* тощо, пор., з одного боку, *шляхетне* в значенні 'щось довершене, досконале, елегантне': *Послухайте, я-бо шляхетне кажу, і відкриття моїх губ – то простота*, а з другого – *шляхетний* / *шляхетні* у значенні 'носій високих моральних якостей; добре вихований; благородний': *Непристойна безумному мова поважна, а тим більше шляхетному – мова брехлива* (Пр., 17:7).

У переліку виокремлених із тексту Приповістей АС фіксуємо одиниці з погляду сучасної мовної свідомості первісні, непохідні: *добрий*, *злий*, *лихий*, *мале*, *мудрий*, *прості*, *старі*, *убогий*, *хоробий*, *чистий*, *цирий* та вторинні (похідні), посталі шляхом афіксації на базі іменників: *безбожний*, *безумний*, *грішні*, *марнотне*, *милостивий*, *недоумкуватий*, *нечестивий*, *нещасний*, *нужденний*, *правдивий*, *примхливий*, *сильний*, *сонливий*; прикметників: *премудрий*, *нерозумний*, *нерозважний*; дієслів: *зрадливий*, *зажерливий*, *квапливий*, *коханий*, *кульгавий*, *текуче*, *терпеливий*, а також складанням основ різного частиномовного статусу з суфіксацією: *холоднокровний* чи (переважно) без неї: *дурноголовий*, *повносилий*, *простосердий*. Серед останніх виявляємо й деривати, створені І. Огієнком, тобто okazіоналізми: *гіркодух*, *злочок*, *криводорогий*, *простодорогий*.

З лексико-семантичного погляду серед АС перекладеної І. Огієнком Книги Приповісток домінують одиниці на позначення осіб за певними індивідуальними ознаками, ужиті або у формі чоловічого роду однини або у формі множини: *Мудрий бачить лихе – і ховається, а безумні йдуть – і караються* (Пр., 27:12). Це репрезентанти ЛСГ «Назви осіб».

Семантично ці одиниці співвідносні з субстантивними словосполученнями двох типів: а) «якісний прикметник / дієприкметник + іменник із найзагальнішим значенням 'особа чоловічої статі; чоловік; син»; б) «якісний прикметник / дієприкметник + іменник із найзагальнішим значенням 'люди; сини'». Це підтверджують відповідні фрагменти Книги Приповісток у перекладі І. Огієнка, що, побіч того, засвідчують більшу експресивність субстантиватів: *Не буде лінивий пекти свого полову, а людина трудяща набуде маєток цінний* (Пр., 13:27); *Коли підіймаються*

люди безбожні, людина ховається, а як гинуть вони, то множаться праведні (Пр., 28:28). Експресивність стає очевиднішою, якщо зіставити контексти, де те саме слово вжите І. Огієнком то як прикметник-означення при іменникові найзагальнішого значення *людина / люди*, то як АС, пор.: *Гнівлива людина роздражнює сварку, терпелива ж у гніві успокоює заколот* (Пр., 15:18) і *Терпеливий у гніві – багаторозумний, а гнівливий вчиняє глупоту* (Пр., 14:18). Це пов'язано з тим, що прикметники / дієприкметники в таких субстантивних словосполученнях значеннєво вагоміші, позаяк конкретизують наші уявлення про особу, якій приписувано ту чи ту з ознак, уможливають її ідентифікацію на тлі інших. З огляду на різноманітність цих ознак в аналізованій ЛСГ АС можна виокремити різні кількісно відмінні її підгрупи. Схарактеризуємо їх докладніше.

1. ЛСпідгрупа «Назви осіб за інтелектуальними їх характеристиками»

В Огієнковому перекладі Книги Приповістей цю лексико-семантичну підгрупу репрезентують АС, об'єднувальним елементом для яких, згідно з процедурою компонентного аналізу, слугує сема 'мисленнєва здатність людини': *безумний / безумні, безглуздий / безглузді, безтямні, дурноголовий, дурногубий, мудрий / мудрі, мудросердий, нерозумний / нерозумні, немудрий, нерозважний, недоумкуватий, премудрий / премудрі, розумний*. Вони, як випливає з переліку, не є ізольованими одиницями, а вступають між собою у два види парадигматичних відношень – синоніміїні: *мудрий, розумний, премудрий, мудросердий; немудрий, нерозумний, нерозважний, безумний, безглуздий, безтямний, дурноголовий, дурногубий, недоумкуватий, кривосердий* (див. примітку І. Огієнка (БО: 604): «С е р ц е – це розум, тому к р и в о с е р д и й – мало розумний») та антоніміїні: *мудрий – немудрий; мудрий – безглуздий, розумний – нерозумний, добросердий – дурногубий, розумний – безтямний; премудрий – безглуздий* тощо. Антоніми, пам'ятаємо, слугують засобом творення антитези – стилістичної фігури мови, «що полягає у протиставленні або зіставленні порівнюваних понять, явищ, ситуацій, образів, думок, картин шляхом поєднання їхніх мовних виражень в одному контексті для досягнення певного виражально-зображального ефекту» (ССЛ: 35). Виразною стилістичною прикметою аналізованого тексту є заснованість багатьох його віршів на антитезі, сформованій і за участю антонімів цієї семантичної підгрупи, наприклад: *Заповіді добросердий приймає, але дурногубий впаде* (Пр., 10:8); *В устах розумного мудрість знаходиться, а різка – на спині безтямного* (Пр., 10:13); *Хто з мудрими ходить,*

той мудрим стає, а хто товаришує з безумним, той лиха набуде (Пр., 13:20); *Вірить безглуздий в кожнісіньке слово, а мудрий зважає на кроки свої. Мудрий боїться й від злого вступає, нерозумний же гнівається та сміливий* (Пр., 14:15–16); *Нерозумні глупоту впадковують, а мудрі знанням коронуються* (Пр. 14:18). Трапляється, що позицію одного з компонентів такого протиставлення заміщає спільнокореневий із субстативом іменник, пор.: *На устах безумця галузка пихи, а губи премудрих їх стережуть* (Пр., 14:3).

2. ЛСпідгрупа «Назви осіб за морально-етичними їх характеристиками»

До цієї лексико-семантичної підгрупи відносимо такі з одиниць нашої добірки, які у своїй семантичній структурі містять сему (семи), які вказують на дотримання / недотримання носієм ознаки прийнятих у суспільстві норм і правил. Це, з одного боку, *богобійний* 'хто боїться Бога, не порушує закон, живе згідно з загальноприйнятими нормами й правилами', *безневинний* 'той, за ким немає жодної вини, жодного зла'; *праведний*, 'той, хто дотримується заповідей, моральних приписів якоїсь релігії', *справедливий* 'той, чиї дії та вчинки відповідають морально-етичним і правовим нормам', *невинний* 'хто не вчиняв злочину; морально чистий, непорочний', *неповинний* 'той, хто не має за собою жодної вини; чистий, непорочний', *чесний* 'той, хто наділений високими моральними якостями, правдивий', а з іншого – *безбожний* 'той, хто не дотримується божих приписів; безсовісний, безсоромний, злочинний', *винний* 'хто вчинив злочин, провинився у чому-небудь; винуватець', *грішний* 'той, хто має гріхи; кого характеризують непорядні вчинки', *несправедливий* 'той, хто діє всупереч морально-етичним і правовим нормам'. Відносимо до їхнього переліку й оказіоналізми *простодорогий* і *криводорогий* у значеннях відповідно 'той, хто живе за законом, праведно; чистий, непорочний' і 'той, хто ходить нечесними дорогами, порушуючи моральні норми і правила'. Підстави для такого тлумачення семантики цих лексем дають контексти їхнього вживання в аналізованому творі, пор.: *Насильник – огида для праведних, а простодорогий – огида безбожному* (Пр., 29:27); *Ліпше убогий, що ходить у своїй невинності, ніж криводорогий, хоч він і багач* (Пр., 28:6); *Хто ходить невинний, той буде спасений, а криводорогий впаде на одній із доріг* (Пр., 28:18). Суттєвою в цьому плані є й заувага І. Огієнка стосовно слів *ходити* й *дороги*, наведена в примітці до тексту: «Ходити в біблійній мові часто визначає жити, а дорога – життя, поступовання» (БО: 618).

Вірші Книги Приповістей засвідчують наявність і між АС цієї підгрупи парадигматичних відношень синонімічного (*праведний, богобійний, справедливий, чесний; грішний, безбожний; невинний, неповинний*) та антонімічного (*винний – невинний, справедливий – несправедливий, праведний – грішний, праведний – безбожний* тощо) планів, як і антитези, створюваної переважно за участю цих двох останніх: *Благословенство на голову праведного, а уста безбожним прикриє насильство* (Пр., 10:6); *Уста праведного – то джерело життя, а уста безбожним прикриє насильство* (Пр., 10:11); *Жодна кривда не трапиться праведному, а безбожні наповняться лихом* (Пр., 12:21); *До дому свого приглядається праведний, а безбожний доводить до зла* (Пр., 21:12), хоч інші протиставлення теж можливі: *Безбожні втікають, коли їм не женуться за ними, а справедливий безпечний, немов той левчук* (Пр., 28:1). Прикметно, що антоніми *праведний – безбожний* належать, як і *мудрий / мудрі, розумний / розумні, премудрий / премудрі, нерозумний / нерозумні* до найуживаніших у цьому творі: *праведний* (36 уживань), *праведні* (15), *безбожний* (33 вживання), *безбожні* (23). Крайню периферію цієї підгрупи формує словосполучення *шукаючи Господа* з АС в ролі стрижневого компонента, яка, за контекстом, синонімна АС *богобійний, праведний*, пор.: *Люди лихі правосуддя не розуміють, а шукаючи Господа все розуміють* (Пр., 28:5).

3. ЛСпідгрупа «Назви осіб за їхнім майновим статусом»

Цю лексико-семантичну підгрупу структурують АС *багатий, бідний / бідні, вельможні, небалий, неможливий, неможливий, неможливий, неможливий / неможливий, убогий / убогі* на підставі такого об'єднувального семантичного компонента, як 'багатство, статки', які прямо чи опосередковано засвідчені в їхніх дефініціях, пор.: *багатий* 'той, хто має велике багатство; цінності, гроші', *бідний* 'людина без статків, бідняк', *вельможний* 'той, хто знатний, має велике багатство і владу', *неможливий* 'той, хто не має великих статків, матеріально погано забезпечений', *неможливий* 'той, хто терпить нестатки; бідний', *убогий* 'той, хто не має статків; бідна людина'.

Сучасні тлумачні словники, як і Словник Грінченка, не фіксують лексеми *потребуючий*, на противагу субстантивату *неможливий*, див.: «Те саме, що неможливий» (СУМ, 1974: 335). Її виявляємо тільки в Словнику Є. Тимченка: «ПОТРЕБУЮЧИЙ, прил. Истец, проситель» (СТ 2, 2003: 194). Проте значення твірного дієслова *потребувати* «Відчувати потребу в кому-, чому-небудь, нестачу

чогось» (СУМ, 1976: 423), а також зміст того фрагмента Приповісток, у якому вжив І. Огієнко аналізований субстантиват (*Не стримуй добра потребуєчому, коли в силі твоєї руки це вчинити, не кажи своїм ближнім: «Іди і знову прийди, а взавтра я дам», коли маєш з собою* (Пр., 3:27–28)), дає підстави включити його в один синонімічний ряд із *немаючий, неможливий, неможливий, бідний, убогий*. Важливо, що останній з цього ряду АС позначений найвищою в цій підгрупі частотністю: *убогий* – 17 уживань, *убогі* – 5. Крім того, тільки дві одиниці в цій лексико-семантичній підгрупі марковані знаком «плюс» стосовно інтегральної семи 'багатство, статки' – це *багатий* (6 уживань) і *вельможні* (1 вживання: *Мною правлять владки й вельможні, всі праведні судді* (Пр., 8:16)), проте перша переважно з негативною конотацією: *Багатий панує над бідними, а боржник раб позичальника* (Пр., 22:7). На протиставленні лексем *багатий – убогий, багатий – бідний* побудовані деякі з віршів Приповісток, скажімо: *Убогий зненавиджений навіть ближнім своїм, а в багатого друзі численні* (Пр., 14:20); *Убогий говорить благально, багатий же відповідає зухвало* (Пр., 18:23), *Багатий та бідний стрічаються, Господь їх обох створив* (Пр., 22:2). До периферії цієї підгрупи відносимо АС *утискувані* 'ті, що залежні від багатих і влади': *Брехливий язик ненавидить своїх утискуваних, і уста гладенькі до згуби провадять* (Пр., 26, 28) та *шляхетний* у значенні 'той, хто родом зі знаті, аристократ' і *великий* 'вельможа; знатна, багата людина': *Перед царем не пишайся, а на місці великих не стій, бо ліпше, як скажуть тобі: «Ходи вище сюди!»* аніж тебе знизити перед *шляхетним*, що бачили очі твої (Пр., 25:6–7).

4. ЛСпідгрупа «Назви осіб за рисами характеру»

Ця лексико-семантична підгрупа в кількісному плані доволі репрезентативна, позаяк характер кожної особистості – це поєднання низки якостей, уроджених і набутих у процесах навчання, виховання й розвитку. Вони проступають у ставленні (позитивному і/або негативному) до себе, інших людей, праці, довкілля. Відповідно йдеться про позитивні риси характеру (щирість, доброта, привітність, співчутливість, щедрість, ввічливість, вірність, уважність, старанність, чесність, хоробрість, шляхетність, терпеливість, скромність, працьовитість, наполегливість тощо) та негативні (жорстокість, лінивість, брехливість, зверхність, пихатість, нестримність, непостійність, жадібність, запальність, дратівливість, зарозумілість, вередливість, невічливість, зрадливість). У Книзі

Приповістей Соломонових у перекладі І. Огієнка назви осіб-носіїв позитивних якостей, – це лексеми *роботящий, трудящий, добрий, терпеливий, милостивий, ласкавий, лагідний, сумирний, покірливий, вірнодухий, холоднокровний, пильний, хоробрі, шляхетний / шляхетні, пишний, щирий / щирі, простосердий*. Їм протиставлені *лінивий, ледачий, сонливий, злий, лихий, лютий, злоокий, жорстокий, квапливий, гнівливий, зарозумілий, бундючний, непевні, глумливий, примхливий, лукавий, зажерливий, захланний*. В обох групах наявні слова-синоніми, як-от *роботящий, трудящий; ласкавий, лагідний, сумирний; щирий, простосердий*, з одного боку, та *лінивий, ледачий; злий, лихий, лютий, злоокий, жорстокий; зарозумілий, бундючний; зажерливий, захланний* – з другого. Трапляються одиниці, які у певних віршах Приповісток набувають нових значень чи відтінків значень, завдяки яким вступають у нові відношення синонімічного типу, хай і контекстуальні. Наприклад, АС *сонливий* у фрагменті *Не будь поміж тими, що жлуктять вино, поміж тими, що м'ясо собі поїдають, бо п'яниця й жерун збідніють, а сонливий одягне лахміття* (Пр., 23:20–21) – це ‘той, хто любить спати, а не працювати; ледар’. Значення ‘ледар’ у семантиці аналізованого субстантивата увиразнюють експресивно марковані іменники *п'яниця* та *жерун*, підтримуючи в такий спосіб його входження у синонімний ряд *лінивий, ледачий*.

Частину з віршів Книги Приповісток І. Огієнко побудував на протиставленні АС, розміщених на протилежних полюсах оцінної шкали «позитивна якість особистості – негативна якість», наприклад: *Думки пильного лиш на достаток ведуть, а всякий квапливий – на збиток* (Пр., 21:5); *Безбожний – то викуп за праведного, а лукавий – за щирого* (Пр., 21:18). У таких протиставленнях один із компонентів може бути виражений іменником відповідної семантики, навіть похідним від прикметника, а другий – АС: *Пожадає душа лінюха, та даремно, душа ж роботящих насититься* (Пр., 13:4).

Важливо наголосити, що репрезентанти цієї лексико-семантичної підгрупи не позначені в аналізованому тексті високою частотою вживань. Виняток становить АС *лінивий*, зафіксований у 10 віршах.

5. ЛСпідгрупа «Назви осіб за фізичними характеристиками»

До цієї лексико-семантичної підгрупи зараховуємо лексеми *кульгавий, повносилий, померлі, сильний / сильні, узяті на смерть*. Вони не відзначаються частотністю (1–3 вживання) і, на проти-

вагу одиницям уже проаналізованих ЛСпідгруп, не пов'язані парадигматичними відношеннями, крім ідеографічних синонімів *сильний і повносилий* ‘той, хто повний сил і енергії’. Проте цікавим тим, що наявні серед них узуальні одиниці, а саме: «// у знач. ім. кульгавий, вого, ч.; кульгава, вої, ж. Те саме, що кульга» (СУМ, 197:); «// у знач. ім. сильний, ного, ч. Той, хто має велику фізичну силу» (СУМ, 197:); «// у знач. ім. померлий, лого, ч.; померла, лої, ж. Той, хто помер» (СУМ, 197). Порівняймо в тексті Книги Приповісток: *Як волочаться ноги в кульгавого, так у безумних устах приповістка* (Пр., 26:7); *Мудрий сильніший від сильного, а людина розумна від повносилого* (Пр., 26:7); *Людина, що блуджує від путі розуму, у зборі померлих спочине* (Пр., 21:16).

Дві ЛСпідгрупи – «*Назви осіб за спорідненістю, свояцтвом, близькістю*» та «*Назви осіб за віком*» – нечисельні: першу представляють АС *чужий* (5 уживань) / *чужі* (2 вживання), *ближній* (4 вживання) / *ближні* (1) та дериват узагальнено-якісного займенника *інший / інші*; другу – *старий* (1 вживання), *старші* (1 вживання), пор. у тексті: *Хто погорджує ближнім своїм, той позбавлений розуму* (Пр., 11:12); *Зле робить, хто за чужого поручується, хто ж поруку ненавидить, той безпечний* (Пр., 11:15); <...> *щоб слави своєї ти іншим не дав, а роки свої – для жорстокого* <...> (Пр., 5:9); *Окраса юнацтва – їхня сила, а пишність старих – сивина* (Пр., 21:16).

Крім субстантиватів ЛСГ «*Назви осіб*», у перекладеному І. Огієнком тексті Приповісток виявляємо й АС протилежної їй ЛСГ, яку, за Д. Гринчишиним, В. Денисюком, можуть репрезентувати одиниці двох різновидів – назви конкретних предметів і назви абстрактних понять. В аналізованому творі наявні тільки одиниці другого типу.

6. ЛСпідгрупа «Назви абстрактних понять»

Її представляють АС у формі середнього роду однини *Боже, «святе», мале, таємне, марнотне, розумне, безбожне, слухне, правдиве, майбутнє, лукаве, зле, лихе, шляхетне, нешляхетне*. Більшість із них не належить до частотних одиниць цього твору – це переважно 1–2 вживання. На противагу зазначеному *лихе* засвідчене у 12 віршах. Наведемо деякі приклади: *Чи ж не блудять, хто оре лихе? А милість та правда для тих, хто оре добро* (Пр., 21:16); *Виявляє обмовник таємне, вірнодухий же справу ховає* (Пр., 11:13); *Чинити безбожне – огида царям, бо трон зміцнюється справедливістю* (Пр., 16:12); *Ліпше мале справедливе, ніж великі прибутки з безправ'я* (Пр., 16:8); *Свідок брехливий загине, а людина, що слухає Боже, говоритиме завжди* (Пр., 21:22). Може

видатися, на перший погляд, що в останньому вірші АС *Боже* виник на базі субстантивного словосполучення *Боже слово* шляхом елізії іменника-конкретної назви. Проте йдеться тут, очевидно, не тільки про слово, а про всі настанови Божі. На цій підставі ми зарахували його до описуваної ЛСпід-групи. Тільки один із аналізованого ряду АС І. Огієнко подав у тексті Проповістей в лапках: *Тенета людині казати «святи» нерозважно, а згодом свої обітницї досліджувати* (Пр., 20:25).

Висновки. Словниковий склад кожної мови збагачується різними шляхами й способами. Попри велику активність морфологічного афіксального словотворення, українська мова в минулому й сьогодні доволі потужно використовує й можливості неморфологічних способів словотворення, зокрема морфолого-синтаксичного та такого його різновиду, як субстантивація. Її можливостями успішно скористався І. Огієнко, здійснюючи переклад Біблії, особливо Книги Приповістей Соломонових. Аналіз перекладеного тексту Книги засвідчив велику кількість (майже 120 одиниць) ад'єктивних субстантиватів, тобто похідних, утворених шляхом переходу головно якісних прикметників різної семантики в іменники. Їх у дослідженні об'єднано, згідно з усталеною в

українському мовознавстві традицією, у дві ЛСГ – «Назви осіб» та «Назви конкретних предметів чи абстрактних понять».

Першу ЛСГ у тексті Книги Приповістей у перекладі І. Огієнка репрезентують АС семи лексико-семантичних підгруп: «Назви осіб за інтелектуальними їх характеристиками», «Назви осіб за морально-етичними їх характеристиками», «Назви осіб за їхнім майновим статусом», «Назви осіб за рисами характеру», «Назви осіб за фізичними характеристиками», «Назви осіб за спорідненістю, свояцтвом, близькістю» «Назви осіб за віком», що різняться між собою як кількістю репрезентантів, так і частотою вживання їх у тексті. Другу ЛСГ представляють АС однієї лексико-семантичної підгрупи – «Назви абстрактних понять». Перекладач скористався АС обох ЛСГ не тільки з метою уникнути повторів насамперед іменників найзагальнішого значення *чоловік, син, люди, сини*, а й з емоційно-експресивною настановою: надати своєму тексту динамізму, експресії, щоб кожна з Соломонових настанов була «почута» сучасниками й нащадками і щоб стала для них керівництвом до дії, до такого, як каже І. Огієнко, поступовання, що миле Господові й на користь людям.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ ДЖЕРЕЛ

- БК** – Святиє Письмо Старого і Нового Завіту / пер. П. Куліша, І. Левицького, І. Пулюя. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2003.
- БО** – Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. проф. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2012.
- БХ** – Святе Письмо Старого та Нового Завіту / пер. І. Хоменка. Ватикан : Editorial Verbo Divino, 1990.
- СТ** – Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. У 2-х книгах / Упорядники: В. В. Німчук, Г. І. Лиса. Київ–Нью-Йорк : ВПЦ «Літопис ХХ», 2003.
- СУМ** – Словник української мови : в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонів О. Особливості субстантиватів у системі богословської лексики. *Християнство і українська мова : матеріали наукової конференції*. Київ, 5–6 жовтня 2000 року. Львів : Вид-во Львівської Богословської Академії, 2000. С. 111–117.
2. Біблійні книги. Книга Приповістей. *Християнський науково-апологетичний центр*. URL: <https://ukr.bibleapologetics.org/study/knyga-prypovistej/>.
3. Бойко В. М., Давиденко Л. Б. Функційно-стилістичний потенціал субстантивованих ад'єктивів в ідіолекті Євгена Гуцала. *Література та культура Полісся*. № 98. Серія «Філологічні науки». 2020. № 14. С. 186–195.
4. Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови / за ред. І. Р. Вихованця. Київ : Пульсари, 2004. 398 с.
5. Гринчишин Д. Г. Явище субстантивації в українській мові. Київ : Наукова думка, 1965. 112 с.
6. Грещук В., Грещук О. Словотвір і текст: монографія. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника, 2022. 223 с.
7. Денисюк В. Субстантивати як результат когніції людини (на матеріалі «Щоденника» генерального хорунжого Миколи Ханенка). *Людина в мові і тексті : колективна монографія* / Жила Т. І., Зелінська О. Ю., Тищенко Т. М. [та ін.] ; за заг. ред. проф. О. Ю. Зелінської ; МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. Умань : Видавець Сочинський М. М., 2020. С. 165–236.
8. Добосевич У. Субстантивація як вияв транспозитних можливостей різних частин мови. *Лінгвістичні студії : зб. наук. праць* / Донецький нац. ун-т; наук. ред. А. П. Загнітко. Донецьк : Дон НУ, 2011. Вип. 22. С. 91–96.

9. Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови. Морфологія : [монографія]. Донецьк : ДонДУ, 1996. 435 с.
10. Заєць В. Стилiстичні функції конверсії в українських періодичних виданнях ХХІ ст. *Лінгвостилістичні студії*. 2017. Вип. 7. С. 61–70.
11. Котович В., Федурко М. Назви жінок жіночої статі в українських перекладах Біблії : семантичний та культурологічний аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73. Т. 2. С. 168–174.
12. Пишна Н. Субстантиви на позначення назв піснеспівів релігійної термінології. *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія : Філологія (мовознавство)*. 2014. Вип. 20. С. 11–15.
13. Піддубна Н. В. Інтерпретація внутрішньої форми біблійних фразеологізмів – актуальна проблема теолінгвістики. *Лінгвістичні дослідження*: зб. наук. пр. Харк. нац. пед. ун-ту імені Г. С. Сковороди. Харків, 2020. Вип. 53. С. 28–40. DOI: <https://doi.org/10.34142/23127546.2020.53.03>.
14. Тараненко О. О. Субстантивація. *Українська мова: Енциклопедія* / Редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), М. П. Зяблюк та ін. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. С. 661–662.
15. Manova St. Towards a Theory of Conversion in Slavic: Evidence from Bulgarian, Russian and Serbo-Croatian. *The Slavic and East European Language Resource Center Glossos*. 2005. Issue 6. P. 1–27. URL: https://www.researchgate.net/publication/239613734_Towards_a_Theory_of_Conversion_in_Slavic_Evidence_from_Bulgarian_Russian_and_Serbo-Croatian.

REFERENCES

1. Antoniv O. (2000). Osoblyvosti substantyvantiv u systemi bohoslovskoi leksyky. [Peculiarities of substantives in the system of theological vocabulary]. *Khrystyianstvo i ukrainska mova : materialy naukovoï konferentsii*. Kyiv, 5–6 zhovtnia 2000 roku. Lviv : Vyd-vo Lvivskoi Bohoslovskoi Akademii. S. 111–117. [in Ukrainian]
2. Bibliini knyhy. Knyha Prypovistei. [Bible books. Book of Proverbs.]. *Khrystyianskyi naukovy-apolohetychnyi tsentr*. URL: <https://ukr.bibleapol.study/knyga-prypovistei/>. [in Ukrainian]
3. Boiko V. M., Davydenko L. B. (2020). Funktsiino-stylistychnyi potentsial substantyvovanykh adiektiviv v idiolekti Yevhena Hutsala. [Functional and stylistic potential of substantivized adjectives in the idiolect of Yevhen Hutsa]. *Literatura ta kultura Polissia*. № 98. Seriiia «Filolohichni nauky». № 14. S. 186–195. [in Ukrainian]
4. Vykhovanets I., Horodenska K. (2004). Teoretychna morfologhiia ukrainskoi movy [Theoretical morphology of the Ukrainian language] / za red. I. R. Vykhovantsia. Kyiv : Pulsary. 398 s. [in Ukrainian]
5. Hrynchyshyn D. H. (1965). Yavyshche substantyvatsii v ukrainskii movi. [The phenomenon of substantivation in the Ukrainian language]. Kyiv: Naukova dumka. 112 s. [in Ukrainian]
6. Greshchuk V., Greshchuk O. (2022). Slovtvir i tekst [Word formation and text]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Prykarp. Nats. un-t imeni Vasylia Stefanyka. 223 s. [in Ukrainian]
7. Denysiuk V. (2020). Substantyvaty yak rezultat kohnitsii liudyny (na materialy «Shchodennyka» heneralnoho khorunzhoho Mykoly Khanenka). [Substantivate as a result of human cognition (based on the material from the «Diary» of General Coroner Mykola Khanenko)]. *Liudyna v movi i teksti : kolektyvna monohrafiia* / Zhyla T. I., Zelinska O. Yu., Tyshchenko T. M. [ta in.]; za zah. red. prof. O. Yu. Zelinskoi ; MON Ukrainy, Umanskyi derzh. ped. un-t imeni Pavla Tychyny. Uman : Vydavets Sochinskyi M. M. S. 165–236. [in Ukrainian]
8. Dobosevych U. (2011). Substantyvatsiia yak vyjav transpozytynykh mozhlyvostei riznykh chastyn movy. [Substantivation as a manifestation of the transpositional possibilities of different parts of speech]. *Linhvistychni studii* : zb. nauk. prats / Donetskyi nats. un-t; nauk. red. A. P. Zahnitko. Donetsk : Don NU. Vyp. 22. S. 91–96. [in Ukrainian]
9. Zahnitko A. P. (1996). Teoretychna hramatyka ukrainskoi movy. Morfologhiia [Theoretical grammar of the Ukrainian language. Morphology]: monohrafiia. Donetsk : DonDU. 435 s. [in Ukrainian]
10. Zaiets V. (2017). Stylistychni funktsii konversii v ukrainskykh periodychnykh vydanniakh ХХІ ст. [Stylistic functions of conversion in Ukrainian periodicals of the 21st century]. *Linhvostylistychni studii*. Vyp. 7. S. 61–70. [in Ukrainian]
11. Kotovych V., Fedurko M. (2024). Nazvy zhinok zhinchoi stati v ukrainskykh perekladakh Biblii: semantychnyi ta kulturolohichni aspekty. [Feminine names of women in Ukrainian translations of the Bible : semantic and cultural aspects]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vyp. 73. T. 2. S. 168–174. [in Ukrainian]
12. Pyshna N. (2014). Substantyvy na poznachennia nazv pisnespiviv relihiinoi terminoleksyky. [Nouns denoting the names of hymns in religious terminology]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriiia : Filolohiia (movoznavstvo)*. Vyp. 20. S. 11–15. [in Ukrainian]
13. Pidubna N. V. (2020). Interpretatsiia vnutrishnoi formy bibliinykh frazeolohizmiv – aktualna problema teolinhvistyky. [Interpretation of the internal form of biblical phraseology is a topical problem of theolinguistics]. *Linhvistychni doslidzhennia: zb. nauk. pr. Khark. nats. ped. un-tu imeni H. S. Skovorody*. Kharkiv. Vyp. 53. S. 28–40. [in Ukrainian]
14. Taranenko O. O. (2004). [Substantyvatsiia]. *Ukrainskamova: Entsyklopediia* / Redkol.: Rusanivskyi V. M. (spivholova), Taranenko O. O. (spivholova), M. P. Ziabliuk ta in. 2-he vyd., vypr. i dop. Kyiv : Vyd-vo «Ukrainska entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. S. 661–662. [in Ukrainian]
15. Manova St. (2005). Towards a Theory of Conversion in Slavic: Evidence from Bulgarian, Russian and Serbo-Croatian. *The Slavic and East European Language Resource Center Glossos*. Issue 6. P. 1–27. URL: https://www.researchgate.net/publication/239613734_Towards_a_Theory_of_Conversion_in_Slavic_Evidence_from_Bulgarian_Russian_and_Serbo-Croatian.

UDC 81'246.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-39>

Olha SHEVCHUK-KLIUZHEVA,

orcid.org/0000-0003-2963-4720

PhD,

Doctoral Candidate at the Ukrainian Language Department

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) o.shevchukkliuzheva.asp@kubg.edu.ua

TRANSFORMING FAMILY LANGUAGE POLICY IN TIMES OF WAR AND DISPLACEMENT

This theoretical article proposes a reconceptualization of family language policy (FLP) as a dynamic system responsive to crisis-induced sociolinguistic change, focusing on its transformation under the pressures of war and forced displacement. It explores the structural components of FLP – language ideologies, language practices, and language management – and examines how each of these elements is reconfigured in multilingual families confronted with instability, geopolitical rupture, and transnational mobility. Drawing on established sociolinguistic and policy-oriented frameworks, the article highlights the interplay between macro-level influences (such as wartime language delegitimization and migration regimes) and micro-level affective and strategic family responses.

Special attention is paid to the Ukrainian context, where the sociopolitical upheaval since 2014, culminating in the full-scale invasion of 2022, has triggered deep re-evaluation of language ideologies and domestic linguistic practices. The article analyzes how war, migration, and sociocultural dislocation reshape the internal logic and external expression of FLP, providing a rare insight into how family language policy evolves in real-time under conditions of sustained geopolitical crisis. It also discusses the increased symbolic load of language in wartime, which often results in intensified emotional attachment or rejection of specific codes, especially in bilingual and multilingual families.

The article aims to refine the theoretical model of FLP for use in contexts marked by instability and forced migration. It argues that transformations in FLP reflect both reactive and proactive family strategies, with families functioning as active agents in linguistic adaptation. This work contributes to FLP theory by proposing a multidimensional model relevant to disciplines concerned with language, identity, education, and crisis-driven displacement.

Key words: family language policy, language ideologies, language practices, bilingualism, multilingualism, sociolinguistic transformation, identity and language.

Ольга ШЕВЧУК-КЛЮЖЕВА,

orcid.org/0000-0003-2963-4720

кандидат філологічних наук,

докторант кафедри української мови

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) o.shevchukkliuzheva.asp@kubg.edu.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ СІМЕЙНОЇ МОВНОЇ ПОЛІТИКИ В ЧАС ВІЙНИ ТА ПЕРЕСЕЛЕННЯ

У статті пропонується переосмислення усталеного в світовій лінгвістиці поняття сімейної мовної політики як динамічної системи, що реагує на спричинені кризою зміни, зосереджуючись на трансформаціях під тиском війни та вимушеного міграції. Стаття досліджує структурні компоненти сімейної мовної політики – мовні ідеології, мовні практики та управління мовою – і розглядає, як кожен із цих елементів змінюється в багатомовних сім'ях, які стикаються з нестабільністю, геополітичним розривом і транснаціональною мобільністю. Спираючись на встановлені соціолінгвістичні та політично орієнтовані рамки, стаття підкреслює взаємодію між впливами на макрорівні та афективними та стратегічними реакціями сім'ї на мікрорівні.

Особливу увагу приділено українському контексту із суспільно-політичними потрясіннями 2014 року та повномасштабним вторгненням 2022 року, що спричинило глибоку переоцінку мовних ідеологій та мовних практик. У статті аналізується, як війна, міграція та соціокультурна дислокація змінюють внутрішню логіку та зовнішнє вираження сімейної мовної політики, пропонуючи розуміння того, як це поняття розвивається в реальному часі на рівні українських родин в умовах тривалої геополітичної кризи. Також у статті розглянуто, як збільшується символічне навантаження на мову в ситуації війни, що часто призводить до посилення емоційної прихильності або неприйняття певних мовних кодів, особливо в двомовних та багатомовних сім'ях.

Стаття спрямована на уточнення теоретичної моделі сімейної мовної політики для використання в контекстах, позначених нестабільністю та вимушеною міграцією. Трансформації в сімейній мовній політиці відображають як реактивні, так і проактивні сімейні стратегії, зокрема родини, які функціонують як активні учасники лінгвістичної адаптації. Ця робота робить внесок у теорію сімейної мовної політики, пропонуючи багатовимірну модель, актуальну для дисциплін, пов'язаних з мовою, ідентичністю, освітою та переміщенням.

Ключові слова: сімейна мовна політика, мовні ідеології, мовні практики, двомовність, багатомовність, соціолінгвістична трансформація, ідентичність і мова.

Problem Statement. In recent decades, the concept of family language policy (FLP) has gained prominence in sociolinguistics as a framework for analyzing how families manage multilingualism and intergenerational language transmission. Traditionally, FLP has been understood as a construct comprising three interrelated components: language ideologies, language practices, and language management (Spolsky, 2004; King et al., 2008). These components interact to shape the linguistic environment of children, determine parental language choices, and influence the long-term vitality of heritage languages. Most studies in this area have focused on relatively stable sociocultural settings, where multilingualism is framed as either a resource to be preserved or a challenge to be negotiated in everyday life.

However, the increasing frequency of global crises – armed conflicts, displacement, and forced migration – has exposed significant gaps in the theoretical understanding of how FLP operates in unstable and high-pressure environments. Families in such contexts are not merely making routine decisions about language use; rather, they are engaging in urgent processes of identity negotiation, emotional coping, and symbolic repositioning through language. Under conditions of war and migration, the three core components of FLP may be reconfigured in unpredictable ways: language ideologies become politicized, practices shift under external constraints, and language management acquires survivalist or restorative functions.

While recent works (e.g., Smith-Christmas, 2016; Shevchuk-Kliuzheva & Blasiak-Tytula, 2022) have begun to explore family multilingualism in contexts of mobility and disruption, little has been done to systematically theorize the transformation of FLP components under prolonged geopolitical crisis. Moreover, existing models tend to marginalize affective, symbolic, and strategic dimensions of FLP, which are especially salient in conflict-affected families.

This article addresses these gaps by proposing a reconceptualization of FLP as a dynamic and context-sensitive system shaped by macro-level disruptions and micro-level emotional and ideological negotiations. Using the Ukrainian context – marked by the post-2014 rupture and the full-scale Russian invasion of 2022 – as a reference point, the article explores how war and displacement catalyze deep shifts in the ideological, practical, and managerial dimensions of family language life. There is a pressing need to rethink FLP not as a fixed model of transmission, but as a flexible, emotionally saturated and ideologically contested practice unfolding in times of instability and uncertainty.

Literature Review. The concept of family language policy (FLP) has gained substantial theoretic-

cal traction in the fields of sociolinguistics, applied linguistics, and language policy studies. First systematized by Spolsky (2004) and further developed by King, Fogle, and Logan-Terry (2008), FLP is typically understood as comprising three interrelated components: language ideologies (beliefs about language), language practices (actual use), and language management (planning and regulation). This tripartite framework has served as the foundation for understanding how families influence children's linguistic repertoires and negotiate multilingual realities within the private sphere.

Over the past decade, researchers have deepened this model by exploring how FLP intersects with identity (Curdt-Christiansen, 2009), class and migration (Lanza & Woldemariam, 2009), language socialization (De Houwer, 2015), emotional attachment to languages (Pavlenko, 2005), and broader social structures (Piller, 2017). These studies have shown that family language ideologies are rarely stable or unified; rather, they are shaped by parents' values, educational aspirations, symbolic hierarchies, and institutional influences. In multilingual families, FLP emerges not only as a means of intergenerational language transmission but as a site of negotiation, contestation, and identity positioning (Smith-Christmas, 2016).

Nevertheless, much of this scholarship has centered on relatively stable contexts – immigrant families in Western countries, bilingual households in multilingual societies, or heritage language maintenance in the diaspora. Such environments allow for gradual language planning and long-term negotiation. In contrast, *conflict-affected and displacement-driven contexts* introduce instability, urgency, and emotional upheaval that are rarely accounted for in classical FLP models.

Recent studies have begun to address this gap. King and Carson (2021), Revis (2020), and others have explored language practices among refugee families, while Shevchuk-Kliuzheva and Blasiak-Tytula (2022) have examined the reconfiguration of FLP among displaced Ukrainian families in Poland. Their findings reveal how war, trauma, and resettlement transform not only the content of language ideologies but also the emotional and symbolic meanings attached to language use. These studies mark an important shift toward viewing FLP through the lens of crisis, yet they remain largely empirical and stop short of offering a comprehensive theoretical reconceptualization.

Furthermore, *language management*, as a component of FLP, remains under-theorized in contexts of instability. While ideological and emotional transformations are increasingly recognized, how families improvise or reorganize strategies for language teach-

ing, learning, and enforcement in emergency settings has yet to be fully explored. Additionally, the *affective dimension* – including shame, grief, pride, or symbolic rejection – has not been sufficiently integrated into core models of FLP, despite its evident salience in wartime and displacement-affected families.

To address these theoretical gaps, this article proposes a reconceptualization of FLP as a flexible, context-responsive, and emotionally saturated system. The Ukrainian case – shaped by the post-2014 sociopolitical rupture and the full-scale Russian invasion of 2022 – offers a critical lens through which to examine how war and forced migration disrupt and reshape the ideological, practical, and managerial dimensions of language in the family sphere. It also underscores the urgency of building a theoretical model that captures both the reactive and proactive strategies multilingual families employ under conditions of instability.

Aim of the Article. This article aims to advance a theoretical understanding of family language policy (FLP) by analyzing how its core components – language ideologies, language practices, and language management – are restructured in contexts of war and forced displacement. Moving beyond traditional models developed in relatively stable multilingual environments, the article proposes a context-sensitive perspective on FLP as a dynamic system shaped by sociopolitical disruption, emotional investment, and symbolic repositioning.

Special emphasis is placed on the Ukrainian context, which illustrates how families affected by large-scale crisis re-evaluate linguistic ideologies, adapt practices, and renegotiate management strategies in the face of uncertainty and trauma. Rather than treating FLP as a normative model of intergenerational transmission, the article conceptualizes it as a flexible framework, where linguistic decisions are simultaneously emotional, strategic, and ideologically charged.

Drawing on interdisciplinary insights from sociolinguistics, migration studies, and language policy research, the article contributes to the theoretical development of FLP by outlining a model of transformation that captures the fluid interplay between its components under extreme conditions. This approach provides a foundation for future research on family-based language strategies in crisis-affected, multilingual settings.

Summary of the main material. Family language policy (FLP), classically conceptualized as a framework composed of language ideologies, language practices, and language management (Spolsky, 2004; King et al., 2008), has traditionally been applied to relatively stable multilingual environments. However, the context of war and forced displacement, as

illustrated by the Ukrainian case, demonstrates how each of these components can be radically redefined. This section outlines the specific ways in which ideological, practical, and managerial aspects of FLP are transformed under crisis, and emphasizes how their interdependence becomes more visible and more volatile during periods of instability.

1. Language Ideologies: From Transmission to Symbolic Repositioning

Language ideologies form the cognitive and affective foundation of FLP – they represent families' beliefs about the value, legitimacy, and appropriate use of languages. In pre-crisis settings, such ideologies may be inherited or passively sustained, often reflecting broader societal narratives about prestige, utility, or tradition. Yet in contexts shaped by war and geopolitical trauma, these beliefs are rapidly politicized and emotionally charged.

In Ukraine, the status of Russian as a domestic language has shifted significantly since 2014 and especially after the full-scale invasion of 2022. Previously positioned as a functional or culturally accepted choice in many bilingual households, Russian is now often viewed as ideologically incompatible with national belonging. In contrast, Ukrainian has been reimagined as a language of resistance, survival, and moral clarity. These reconfigurations are not imposed from above, but emerge within the intimate space of family life, where linguistic decisions become acts of cultural alignment or symbolic rejection.

Such shifts demonstrate that language ideologies are not stable reflections of heritage but rather dynamic responses to sociopolitical rupture. In war-affected families, the valuation of language is no longer neutral – it becomes saturated with affect, memory, and identity negotiation.

2. Language Practices: Fragmentation, Adaptation, and Loss

While ideologies inform intention, language practices embody everyday reality. In stable multilingual families, language use is often patterned, habitual, and domain-specific. Under displacement, however, practices are rapidly destabilized by new linguistic ecologies, disrupted routines, and shifting communicative needs.

Ukrainian families forced to relocate across borders encounter host country languages – such as Polish or German – that quickly become dominant in children's educational and social spheres. At the same time, parents may struggle to maintain consistent use of Ukrainian at home, especially when family members are separated or exposed to divergent linguistic influences. Practices fragment across modalities (oral vs. digital), generations, and domains, producing

asymmetrical language competencies and unpredictable patterns of use.

What emerges is a form of linguistic adaptation driven not by long-term planning but by short-term coping. Language loss may occur, not through explicit rejection, but through attrition accelerated by stress, trauma, and context-driven assimilation. These transformations reveal that practices are not merely the implementation of ideology; they are contingent on access, power dynamics, and shifting affective investments.

3. Language Management: Improvising Policy under Pressure

Language management involves conscious or semi-conscious efforts to shape children's linguistic trajectories. In relatively predictable conditions, this includes strategies such as one-parent-one-language (OPOL), scheduled language use, or the integration of heritage language learning materials. But in the context of crisis, management often becomes fragmented, reactive, or even suspended.

In Ukrainian displaced families, decisions about language are made under emotional and existential pressure. Some parents intensify their use of Ukrainian as an assertion of cultural agency, while others prioritize host country language acquisition as a necessity for integration. Managing language becomes an improvisational process – less about planning and more about navigating emotional burden, survival priorities, and children's resistance or receptivity. Silence, too, becomes a form of policy: some parents avoid correcting children, stop using certain languages, or refrain from insisting on linguistic norms that once felt foundational.

These patterns suggest that management in crisis is deeply symbolic. It reflects not only what parents want to preserve, but also what they choose to let go – whether temporarily or permanently. Management, then, is not a separate component from ideology and practice but is embedded within them, especially under conditions of instability.

The interrelation of ideologies, practices, and management becomes intensified under crisis. Changes in one domain cascade into others: a shift in ideological stance may lead to altered practices, which in turn reshape management strategies. Conversely, failed attempts at managing language may generate ideological re-evaluation or trigger affective disinvestment. What this reveals is the need for a more nuanced model of FLP – one that acknowledges the interdependence of its components and the extent to which they are shaped by external disruption and internal affective negotiation. In wartime and migration contexts, family language policy ceases to be a neutral framework of choice; it becomes a space of symbolic struggle, emotional labor, and future-ori-

ented strategy. Rather than treating FLP as a static set of routines or beliefs, this crisis-responsive perspective frames it as an evolving ecosystem of meaning, deeply embedded in broader sociopolitical processes yet enacted in the intimate space of family life. The Ukrainian case, while contextually specific, illuminates broader dynamics applicable to displaced and multilingual families navigating instability, loss, and reconstruction.

Conclusions. This article has proposed a crisis-responsive conceptualization of family language policy (FLP), rethinking the classical tripartite model – language ideologies, language practices, and language management – within the context of war, forced displacement, and sociopolitical instability. Through a theoretically grounded analysis of the Ukrainian case, the study has shown that these components are not static categories but interdependent and fluid processes, deeply shaped by emotional, symbolic, and practical pressures.

Language ideologies, previously treated as inherited or backgrounded, emerge in crisis as politicized, affectively saturated, and morally charged. Language practices, typically viewed as routine enactments of ideology, become fragmented and adaptive, shaped by context, trauma, and external pressures. Language management, once associated with intentional planning, becomes a terrain of improvisation, emotional negotiation, and even strategic silence. These shifts reveal that FLP, in conditions of instability, functions not merely as a mechanism of intergenerational transmission but as a site of sociolinguistic reorientation and identity reconstruction.

The Ukrainian experience highlights how families respond to geopolitical rupture by redefining their linguistic repertoires, hierarchies, and priorities. While contextually specific, these dynamics offer generalizable insights into how FLP operates in crisis. The article contributes to the theoretical development of FLP by proposing a revised model – one that foregrounds three key dimensions:

- (1) *ideological realignment*,
- (2) *affective positioning*, and
- (3) *adaptive or symbolic management*.

This framework emphasizes the mutual influence of the three classical components and incorporates the emotional and political realities families face in times of war and forced migration. The findings suggest that multilingual families are not passive recipients of external forces but active agents of linguistic transformation. Their language choices become micro-political acts, strategies of resilience, and expressions of belonging or refusal. As such, FLP must be understood as a dynamic system of responses to instability, where symbolic, practical, and emotional factors converge in shaping children's linguistic futures.

BIBLIOGRAPHY

1. Curdt-Christiansen X. L. Children's language and multilingualism: Indigenous language use at home and school. Bristol: Multilingual Matters, 2009. 224 p.
2. De Houwer A. Harmonious Bilingualism: Well-being for families in bilingual settings. *International Journal of Bilingualism*. 2015. Vol. 19, no. 2. P. 169–184.
3. Fogle L., King K. Child agency and language policy in transnational families. *Issues in Applied Linguistics*. 2013. Vol. 19, no. 1. P. 1–25.
4. King K. A., Carson L. Multilingual families in motion: Language ideologies and practices. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*. 2021. Vol. 42, no. 2. P. 93–105.
5. King K. A., Fogle L., Logan-Terry A. Family language policy. *Language and Linguistics Compass*. 2008. Vol. 2, no. 5. P. 907–922.
6. Lanza E., Woldemariam H. Literacy practices and cultural identity in immigrant families. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*. 2009. Vol. 30, no. 5. P. 389–403.
7. Pavlenko A. *Emotions and multilingualism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 256 p.
8. Piller I. *Intercultural communication: A critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 288 p.
9. Revis M. "We speak Welsh": Constructing bilingual identities through family language practices. *Language Policy*. 2020. Vol. 19. P. 273–293.
10. Shevchuk-Kliuzheva O., Levchuk P. Language choice and changes in speech behaviour: A study of bilingual Ukrainians during the wartime. *Przegląd Rusycystyczny*. 2024. No. 4. P. 154–164. DOI: <https://doi.org/10.31261/pr.17017>.
11. Shevchuk-Kliuzheva O., Blasiak-Tytula M. Family language policy and forced migration: The case of Ukrainian refugees in Poland. *Zakarpattia Philological Studies*. 2022. Vol. 27, no. 1. P. 30–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.27.1.5>.
12. Smith-Christmas C. *Family language policy: Maintaining an endangered language in the home*. London: Palgrave Macmillan, 2016. 220 p.
13. Spolsky B. *Language policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 260 p.

REFERENCES

1. Curdt-Christiansen, X. L. (2009). *Children's language and multilingualism: Indigenous language use at home and school*. Multilingual Matters.
2. De Houwer, A. (2015). Harmonious Bilingualism: Well-being for families in bilingual settings. *International Journal of Bilingualism*, 19(2), 169–184.
3. Fogle, L., & King, K. (2013). Child agency and language policy in transnational families. *Issues in Applied Linguistics*, 19(1), 1–25.
4. King, K. A., & Carson, L. (2021). Multilingual families in motion: Language ideologies and practices. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 42(2), 93–105.
5. King, K. A., Fogle, L., & Logan-Terry, A. (2008). Family language policy. *Language and Linguistics Compass*, 2(5), 907–922.
6. Lanza, E., & Woldemariam, H. (2009). Literacy practices and cultural identity in immigrant families. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 30(5), 389–403.
7. Pavlenko, A. (2005). *Emotions and multilingualism*. Cambridge University Press.
8. Piller, I. (2017). *Intercultural communication: A critical introduction*. Edinburgh University Press.
9. Revis, M. (2020). "We speak Welsh": Constructing bilingual identities through family language practices. *Language Policy*, 19, 273–293.
10. Shevchuk-Kliuzheva, O. & Levchuk, P. (2024). *Language choice and changes in speech behaviour: A study of bilingual Ukrainians during the wartime*. *Przegląd Rusycystyczny*, 2024(4), 154–164. <https://doi.org/10.31261/pr.17017>
11. Shevchuk-Kliuzheva, O., & Blasiak-Tytula, M. (2022). *Family language policy and forced migration: The case of Ukrainian refugees in Poland*. *Zakarpattia Philological Studies*, 27(1), 30–36. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.27.1.5>
12. Smith-Christmas, C. (2016). *Family language policy: Maintaining an endangered language in the home*. Palgrave Macmillan.
13. Spolsky, B. (2004). *Language policy*. Cambridge University Press.

УДК 811.161.2'276.6:378

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-40>**Лариса ЯЦЕНКО,**

orcid.org/0000-0001-7291-7633

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри прикладної лінгвістики, зарубіжної літератури та журналістики

Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

(Умань, Україна) Zadayana.lara@gmail.com

ПРОФЕСІЙНА КОМУНІКАЦІЯ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ: РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ФОРМУВАННІ АКАДЕМІЧНОГО ДИСКУРСУ

У статті досліджено значення української мови як засобу професійної комунікації в освітньому середовищі та її роль у формуванні академічного дискурсу. Встановлено, що досконале володіння державною мовою є ключовою передумовою професійного становлення майбутніх фахівців. З'ясовано, що комунікативне залучення до освітнього процесу сприяє інтеграції студентів в академічну спільноту. Наголошено на важливості систематичного залучення здобувачів вищої освіти до академічної діяльності, що здійснюється державною мовою. Висвітлено роль міжкафедральних симпозіумів, семінарів, студентських наукових товариств у розвитку дискурсивних навичок. Стверджується, що академічна мова слугує не лише інструментом здобуття знань, а й засобом самоідентифікації дослідників. Визначено ключові жанри академічного письма, володіння якими є необхідним для професійної соціалізації. Зазначено, що до відкритих жанрів належать тези, есе та анотовані рецензії, а до закритих – експертні оцінки та рецензії колег. Окреслено специфіку жанрової ієрархії в академічному дискурсі, яка відображає професійне зростання науковця. Обґрунтовано доцільність поетапного переходу від базових до більш складних жанрових форм. Виявлено зв'язок між жанровою компетентністю та дотриманням літературних норм української мови. Також показано, що вміння аналізувати мовні помилки підвищує лінгвістичну обізнаність студентів та їхню здатність до мовної рефлексії. Дослідження демонструє, що функціональна стилістика уможливорює інтеграцію лінгвістичного та комунікативного підходів до аналізу тексту. Підкреслено важливість усталених мовних конструкцій для підтримання логічної послідовності та об'єктивності висловлювання. Показано, що академічний дискурс вимагає не лише дотримання мовних норм, а й розуміння їхнього функціонального значення. Уникнення розмовної та емоційно забарвленої мови визначено як умову збереження наукового нейтралітету. Зроблено висновок, що діяльнісний підхід до викладання української мови за професійним спрямуванням забезпечує практичну ефективність засвоєння мови.

Ключові слова: українська мова, академічний дискурс, професійна комунікація, комунікативна компетентність, жанри наукового мовлення.

Larysa YATSENKO,

orcid.org/0000-0001-7291-7633

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Applied Linguistics, Foreign Literature and Journalism

Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University

(Uman, Ukraine) Zadayana.lara@gmail.com

PROFESSIONAL COMMUNICATION IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT: THE ROLE OF THE UKRAINIAN LANGUAGE IN SHAPING ACADEMIC DISCOURSE

The article explores the importance of the Ukrainian language as a means of professional communication within the educational environment and its role in shaping academic discourse. It is established that a strong command of the state language is a key prerequisite for the professional development of future specialists. The study clarifies that communicative engagement in the educational process facilitates students' integration into the academic community. The importance of systematically involving higher education students in academic activities conducted in the state language is emphasized. The role of interdepartmental symposia, workshops, and student scientific societies in the development of discursive skills is highlighted. The article affirms that academic language serves not only as a tool for knowledge acquisition but also as a means of self-identification for researchers. Key genres of academic writing are identified, the mastery of which is essential for professional socialization. It is noted that open genres include abstracts, essays, and annotated reviews, while closed genres comprise expert evaluations and peer reviews. The article outlines the specifics of the genre hierarchy within academic discourse, which mirrors a scholar's professional growth. The rationale for a step-by-step transition from basic to more complex genre forms is substantiated. The connection between genre competence and adherence to the literary norms of the Ukrainian language is revealed. It is further shown that the ability to analyze

language errors enhances students' linguistic awareness and capacity for language reflection. The study demonstrates that functional stylistics enables the integration of linguistic and communicative approaches to text analysis. The importance of established language constructions in maintaining logical coherence and objectivity of expression is emphasized. Academic discourse is shown to require not only compliance with linguistic norms but also an understanding of their functional significance. The avoidance of colloquial and emotionally charged language is identified as a condition for maintaining scientific neutrality. The article concludes that an activity-based approach to teaching professional Ukrainian ensures the practical effectiveness of language acquisition.

Key words: *Ukrainian language, academic discourse, professional communication, communicative competence, genres of scientific speech.*

Постановка проблеми. У сучасному освітньому просторі, орієнтованому на формування високопрофесійної, мобільної та комунікативно компетентної особистості, особливого значення набуває проблема осмислення ролі української мови як основного інструмента академічної взаємодії в середовищі закладу вищої освіти. Попри наявність певного прогресу у впровадженні української мови в освітній та науковий простір, залишається актуальним питання про її ефективне функціонування як засобу професійного спілкування, формування академічного дискурсу й розвитку дослідницьких компетентностей здобувачів вищої освіти. Нестача системного підходу до мовної підготовки, обмежена жанрова специфіка студентських текстів, фрагментарність використання академічної української мови у реальних комунікативних практиках зумовлюють необхідність наукового аналізу сучасного стану мовної комунікації у вищій освіті, з акцентом на її значущість у становленні фахової ідентичності молодих дослідників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних наукових розвідках питання формування академічного дискурсу через засоби української мови активно розробляється в межах педагогічної та лінгводидактичної парадигми. Насамперед найбільш цілісне висвітлення стилістичних і мовленнєвих характеристик фахової комунікації майбутніх педагогів подано в роботі Січкара С. та Денисюк І. (2025), де автори акцентують увагу на ролі української мови у розвитку комунікативних навичок і пропонують практичні моделі реалізації мовленнєвої підготовки відповідно до професійного контексту. Актуалізацію практичних засобів розвитку комунікативної компетентності у процесі вивчення дисципліни «Фахова українська мова» здійснено в роботі Ковальнової І. (2024), яка демонструє ефективність поетапного формування професійно орієнтованого академічного мовлення. Комплексне осмислення взаємозв'язку пізнавальних і мовленнєвих процесів у контексті фахової комунікації студентів також запропоновано у міждисциплінарному дослідженні Ковальнової І. та Рубанець О. (2023), де підкреслено значення пізнання як умови ефек-

тивного освітнього діалогу. Схожий акцент на моделювання комунікативних ситуацій як засобу формування професійної мовної компетентності реалізовано в дослідженні Шевчук З. (2023), яка звертає увагу на адаптації освітнього контенту до реальних умов фахового спілкування. Поглиблення теоретичних засад академічного дискурсу як лінгводидактичної категорії здійснено у праці Козолуп М. (2018), де системно проаналізовано генезу поняття та його функціональні характеристики у контексті сучасної мовної освіти. Розширення цього підходу бачимо у дослідженні Сібрук А. та Барабаш О. (2019), в якому окреслено вектори трансформації наукового дискурсу, зокрема в технічних і спеціалізованих закладах освіти. У практичному вимірі викладання української мови за професійним спрямуванням цінним є досвід, викладений у праці Трошиної С. (2021), яка обґрунтовує доцільність використання професійно орієнтованих текстів для формування мовленнєвої культури студентів. Натомість ґрунтовне узагальнення мовленнєвої культури вчителя як основи професійної комунікації подано у дослідженні Авраменко В. (2016), яке стало однією з перших спроб осмислення ролі української мови в системі професійно-педагогічної підготовки.

Однак невирішеним залишається питання цілісного узагальнення методичних засад формування академічного дискурсу в межах професійної комунікації, що реалізується засобами української мови в освітньому середовищі.

Метою статті є обґрунтування ролі української мови як ключового інструмента професійної комунікації в освітньому середовищі та визначення її значущості у формуванні академічного дискурсу здобувачів вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Українська мова є важливим чинником розвитку комунікативних навичок у різних сферах суспільного життя. Її застосування не лише сприяє ефективному спілкуванню, а й бере участь у формуванні національної ідентичності та культурного діалогу (Січкара, Денисюк, 2025).

Особливу значущість набуває роль комунікацій у процесі пізнання, зокрема в контексті фор-

мування професійної ідентичності науковця та дослідника. Зростаючий інтерес до компетентнісного підходу, інтеграції системних та загальних компетенцій поряд із професійними та спеціальними, виявляє глибокий взаємозв'язок між пізнанням і самопізнанням. Це також сприяє розвитку дослідницьких і професійних компетентностей, що забезпечують рух у напрямку освоєння актуальних проблемних сфер світової науки та підвищення рівня професійної особистості. Розвиваючись, ця професійна особистість досягає якісно нового рівня, де комунікативна активність поєднується з дослідницькою. Водночас процес пізнання та набуття нових знань та інформації супроводжується високим рівнем комунікативної професійної активності. Цей процес включає не лише особистісні контакти та спілкування, а й активну обробку наукових знань та інформації, що є важливою складовою сучасної наукової діяльності (Ковальова, Рубанець, 2023: 24–25).

У цьому контексті доцільним є залучення здобувачів вищої освіти до участі в україномовних наукових семінарах та студентських наукових товариствах, де кожен учасник має підготувати тези виступу, презентацію та брати участь в академічному обговоренні державною мовою. Такий формат сприяє формуванню культури академічного діалогу й дозволяє опановувати мовні стратегії, придатні для використання в умовах складних наукових контекстів. Зокрема, студенти в університетах у межах дослідницьких практик поступово переходять від елементарних форм наукової комунікації (наприклад, анотацій або коротких оглядів) до складніших жанрів – розгорнутих аналітичних оглядів, наукових доповідей та повноформатних статей, що відповідають критеріям академічного дискурсу.

Характерною ознакою окреслених процесів є поступове входження до професійного наукового середовища через моделювання ситуацій академічної взаємодії. Так, у межах міжкафедральних воркшопів і симпозіумів, що проводяться на базі закладу вищої освіти, застосовуються методики ротації ролей, за яких здобувачі освіти виступають не лише як доповідачі, а і як експерти чи модератори. Це сприяє засвоєнню як мовних, так і дискурсивних практик, характерних для академічної спільноти. У такий спосіб забезпечується не лише формування лексико-граматичної компетентності в межах української академічної мови, а й опанування жанрових конвенцій, що регулюють професійну комунікацію в академічному просторі.

Академічний дискурс відзначається багатством жанрів, які взаємодіють та переплітаються між

собою. Деякі з них мають схожі цілі та завдання або орієнтовані на однакову аудиторію, в той час, як інші відрізняються за характером і змістом. Проте всі ці жанри разом формують ієрархію текстів, кожен з яких певною мірою задовольняє потреби учасників академічної спільноти. З часом, у міру того як члени академічної спільноти переходять від периферії (студентів) до її центру (досвідчених науковців), вони зіштовхуються з дедалі більшою кількістю академічних жанрів. Так звані «відкриті» жанри (підручники, статті, есе) є актуальними як для студентів, так і для досвідчених фахівців. Натомість існують і «закриті» жанри (експертні висновки, фахові рецензії, оцінки якості освітніх програм), що використовуються лише тими, хто піднявся вище студентського рівня. Різноманітні класифікації жанрів академічного дискурсу базуються на різних критеріях і дозволяють глибше осмислити структуру та функції наукового спілкування (Козолуп, 2018: 121–122).

У практиці освітнього процесу формування жанрової компетентності відбувається, зокрема, шляхом написання здобувачами вищої освіти курсових і кваліфікаційних робіт, які належать до відкритих жанрів академічного дискурсу. Наприклад, в умовах українського освітнього середовища здобувачі вищої освіти зобов'язані укладати реферативні огляди та анотовані бібліографії, які вимагають засвоєння норм академічного стилю українською мовою. Надалі, на рівні магістратури, цей досвід ускладнюється залученням до підготовки наукових статей для фахових видань, що відповідає умовам участі у фахових дискурсах. Через поступове засвоєння особливостей таких жанрів відбувається входження до спільноти науковців, де мова виконує функцію не лише інструмента пізнання, а й маркера професійної належності.

З іншого боку, набуття здобувачами вищої освіти доступу до закритих жанрів можливе переважно через участь у науково-дослідних проєктах, стажуваннях або залучення до редакційних колегій студентських наукових збірників. Зокрема, підготовка фахової рецензії на дипломну роботу передбачає знання спеціалізованих мовних кліше, структурно-композиційних форм і оцінювальної лексики українською мовою, що не характерні для звичайного студентського письма.

Мовна організація наукового тексту визначається його екстралінгвістичною основою – змістом і широким комунікативним контекстом. Справжній зміст текстових компонентів розкривається не тільки в контексті конкретного твору, а й у більш широкому контексті сфери наукового знання. Особливість функціональної стилістики

як наукової дисципліни полягає в її багатоаспектності, що дозволяє аналізувати текст не лише з лінгвістичного погляду, але й у контексті його реального використання в науковій діяльності. Цей широкий контекст наукової мови, або екстралінгвістична основа, охоплює комунікативно-пізнавальну діяльність як автора, так і наукового співтовариства загалом. Науковий текст об'єднує мовну систему і наукове знання, яке функціонально з'єднується на науково-пізнавальній основі. При цьому контекст може бути релевантним для тлумачення тексту не в повному обсязі, а вибірково, залежно від чинників, найбільш значущих для конкретного предмета дослідження. Тропи та стилістичні фігури відіграють важливу роль у глибшому розумінні наукового знання та його аспектів (Сібрук, Барабаш, 2019: 40–41).

У реальних освітніх практиках мовна організація академічного тексту виявляється, зокрема, через усталені звороти та синтаксичні конструкції, які забезпечують логічність викладу й наукову об'єктивність. Наприклад, під час підготовки наукової доповіді або аналітичного есе українською мовою студенти мають використовувати висловлювання, наприклад: «На підставі аналізу джерел можна стверджувати, що...», «Зазначене дозволяє зробити висновок про...», «Актуальність дослідження зумовлена...». Такі мовні формули не лише сприяють дотриманню академічного стилю, а й сигналізують про належність мовця до академічного середовища. Отже, формування навички добору адекватних лексико-граматичних засобів у контексті наукового спілкування є важливою умовою професійної комунікативної компетентності.

Крім того, важливим є врахування того, що наукове мовлення передбачає не просто правильне використання мовних норм, а й осмислене їх застосування у відповідному дискурсивному контексті. Так, наприклад, в академічному письмі не рекомендовано вживати емоційно забарвлені чи розмовні слова, наприклад, «дуже класне дослідження» або «автор круто обґрунтував», оскільки такі одиниці порушують наукову нейтральність. Замість цього доцільно використовувати конструкції: «дослідження є концептуально обґрунтованим», «автор аргументовано доводить положення», «висновки узгоджуються з емпіричним матеріалом». Такі приклади демонструють, що академічний дискурс не є механічним набором фраз, а гнучкою мовною системою, що вимагає як володіння нормами, так і розуміння комунікативної ситуації.

Теоретичною основою культури мовлення є глибоке пізнання та осмислення мовних норм, осо-

бливостей функціонування різних стилів літературної мови, а також усвідомлення взаємозв'язків між системою мови, структурою мовлення та екстралінгвістичними умовами. Практичною основою є систематична увага мовця до рівня власного мовлення, прагнення досягти мовленнєвої майстерності. Тому досягти високого рівня культури мовлення неможливо без високої лінгвістичної свідомості носія мови, глибокої любові до мови та постійного аналізу і вдосконалення власного мовлення. Важливо вдумливо читати твори майстрів різних стилів, добре опанувати мовні норми, стежити за їх змінами, уникати змішування мовних явищ і проявів інтерференції, критично ставитися до написаного та мовленого слова. Не можна слідувати лише «модним» тенденціям у вживанні іншомовних слів, жаргонізмів або «телеграфного» стилю, які суперечать нормам літературної мови (Авраменко, 2016: 13–14).

Одним із ефективних шляхів формування мовної свідомості майбутніх фахівців є залучення їх до аналізу мовленнєвих помилок, що трапляються в академічному та професійному середовищі. Наприклад, під час опрацювання ділових і наукових текстів доцільно звертати увагу на порушення лексичних норм: уживання просторічних слів («заморочитися», «взнати» замість «замислитися», «дізнатися»), кальок з інших мов («приймати участь» замість «брати участь»), а також стилістично недоречні конструкції («на рахунок вашого питання» замість «щодо вашого запитання»). Такий контрастивний аналіз сприяє розвитку критичного мовного мислення, формує здатність до самокорекції та підвищує рівень володіння нормами сучасної української літературної мови в професійній сфері.

У процесі опанування академічного дискурсу здобувачі мають також засвоїти принципи логічної організації письмового мовлення. Одним із базових умінь є вміння будувати складні синтаксичні структури зі збереженням смислової чіткості. Наприклад, під час написання наукового тексту бажано використовувати конструкції на зразок: «З огляду на результати попередніх досліджень, можна стверджувати, що...» або «У межах даного дослідження обґрунтовано доцільність застосування...». Такі речення не лише відповідають вимогам наукового стилю, а й демонструють вміння інтегрувати дані з різних джерел, формулювати висновки та дотримуватися логіко-структурної послідовності.

Формування академічної мовної культури тісно пов'язане також із розвитком навичок професійного усного мовлення, зокрема – публіч-

ного виступу, участі в обговореннях, презентаціях результатів досліджень. Під час моделювання комунікативних ситуацій у межах курсу «Фахова українська мова» студенти тренуються добирати доречні мовні засоби для вираження власної позиції: «З мого погляду, доцільним є такий підхід...», «У контексті окресленої проблеми хотілося б наголосити...», «Проаналізуємо це питання з позицій сучасних лінгвістичних студій...». У такий спосіб забезпечується не лише дотримання норм академічної ввічливості, а й розвиток уміння ефективно реалізовувати комунікативні наміри відповідно до жанрових особливостей і контексту виступу.

Розвиток професійно-комунікативної компетенції здобувачів, що передбачає володіння різними видами мовної діяльності у професійній сфері, забезпечується модульною організацією курсу. У запропонованій нами структурі навчання визначальну роль відіграє діяльнісний аспект культури мовлення. Предметом вивчення курсу «Фахова українська мова» є не лише правильне, комунікативно доцільне та етично коректне мовлення, а й усвідомлена мовленнєва діяльність, в процесі якої виявляється повне володіння нормами літературної мови, мовленнєва майстерність та знання етики спілкування. Модульне структурування курсу сприяє поетапному та взаємопов'язаному формуванню всіх видів мовної діяльності, а також якісному засвоєнню складових культури мови в їхньому професійно-комунікативному аспекті. Модульність оптимізує освітній процес, дозволяючи максимально використовувати внутрішньо предметні зв'язки, а гнучкість навчання забезпечує можливість адаптації програми відповідно до професійної спеціалізації здобувачів. Під час навчання вони повинні засвоїти мінімум теоретичних відомостей мовного характеру, необхідних для розуміння та написання професійно орієнтованих текстів. Це, безперечно, сприятиме підвищенню рівня сформованості комунікативних умінь, що дозволяють ефективно використовувати мовні засоби не тільки у повсякденному спілкуванні, але й у професійній комунікації (Ковальова, 2024: 54).

Особливу увагу в процесі професійно орієнтованого навчання української мови слід приділяти формуванню академічного мовлення здобувачів, зокрема, навичкам побудови структурованих текстів, логічного викладу думок та дотримання стилістичних норм наукового дискурсу. Наприклад, під час написання наукових рефератів або курсових робіт студенти вчаться застосовувати ввічливу модальність, уникати публіцистичних зворотів, використовувати нейтральну лексику та точну

термінологію відповідно до професійного контексту. Це не лише сприяє засвоєнню особливостей академічного стилю, але й підвищує загальну мовну компетентність.

У процесі опанування навчального матеріалу ефективним виявляється впровадження вправ, які імітують реальні комунікативні ситуації професійного середовища. Наприклад, студентам пропонують створити резюме, підготувати супровідний лист до потенційного роботодавця, скласти аналітичну довідку чи есе на тему галузевої проблематики. Усе це дозволяє застосувати набуті знання в умовах, наближених до реальної професійної діяльності, і водночас закріпити мовні конструкції, властиві фаховому спілкуванню.

Заняття з української мови за професійним спрямуванням орієнтовані на практичне застосування мови в обраній професії, що надає студентам можливість вивчати специфічну термінологію, розвивати навички письма, а також засвоювати оформлення ділових документів. Крім того, такі заняття сприяють опануванню мистецтва аргументації через моделювання ситуативних кейсів (Шевчук, 2023: 211).

Практичне засвоєння специфічної термінології можливе через виконання завдань, спрямованих на інтерпретацію та трансформацію професійних текстів. Наприклад, студентам педагогічних спеціальностей пропонують проаналізувати уривок методичних рекомендацій або навчальної програми, визначити ключові терміни («компетентнісний підхід», «інтегроване навчання», «освітня траєкторія») та сформулювати до них тлумачення з урахуванням контексту. Такі вправи сприяють глибшому розумінню фахової мови й активізують професійну рефлексію, що є необхідною складовою академічного дискурсу.

Для розвитку мовленнєвої культури студентів важливим є використання текстів фахового спрямування, що дозволяє формувати навички професійного спілкування, а також розуміти специфіку застосування мовних засобів і норм літературної мови в професійному контексті. Використання таких текстів також збагачує словниковий запас студентів термінологічною лексикою, що є необхідною для ефективної комунікації у відповідній професійній сфері (Трошина, 2021: 204).

З метою формування навичок аргументованого мовлення та критичного мислення застосовуються ситуативні вправи, де студенти мають зайняти позицію й обґрунтувати її відповідними аргументами. Наприклад, учасники обговорення можуть дискутувати на тему: «Чи є доцільним впровадження дистанційного навчання в закла-

дах вищої освіти як сталої форми освітнього процесу?». Таке моделювання ситуацій активізує не лише лінгвістичні ресурси здобувачів, але й розвиває академічну культуру дискусії, що є важливою складовою академічного дискурсу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На підставі проведеного дослідження встановлено, що українська мова відіграє ключову роль як інструмент професійної комунікації в освітньому середовищі, сприяючи не лише формуванню академічного дискурсу, а й розвитку дослідницьких і комунікативних компетентнос-

тей здобувачів вищої освіти. Її функціонування в академічному просторі забезпечує інтеграцію особистісного, пізнавального й професійного розвитку майбутніх фахівців, що є передумовою їх повноцінного входження в наукове співтовариство. Дослідження показали, що формування академічної мовної культури ґрунтується на систематичному засвоєнні жанрових особливостей наукового мовлення, практиці публічного академічного спілкування, а також усвідомленому оперуванні нормами літературної мови у фаховому контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. Культура мовлення учителя як засіб професійно-педагогічної комунікації. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2016. № 2. С. 8-14.
2. Ковальова І. О. Розвиток комунікативної компетенції студентів під час викладання дисципліни «фахова українська мова». *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2024. № 211. С. 51-57.
3. Ковальова І., Рубанець О. Пізнання та комунікація в освітньому середовищі. *Вища освіта України*. 2023. № 3. С. 22-27.
4. Козолуп М. С. Генеза поняття академічна комунікація як категорії сучасної лінгводидактики. *Львівський філологічний часопис*. 2018. № 3. С. 117-122.
5. Сібрук А., Барабаш О. Сучасний український науковий дискурс у мовознавчих працях. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2019. № 40. С. 39-44.
6. Січкач С. А., Денисюк І. А. Стилістичні особливості професійного мовлення майбутніх педагогів: роль української мови у розвитку комунікативних навичок. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 14. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789960>
7. Трошина С. В. Комунікативний підхід у викладанні української мови за професійним спрямуванням. Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. О. Г. Шостак. К.: Талком, 2021. С. 202-205.
8. Шевчук З. С. Формування комунікативної компетентності здобувачів вищої освіти на заняттях з української мови за професійним спрямуванням. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2023. № 35. С. 207-219.

REFERENCES

1. Avramenko V. (2016). Kultura movlennia uchyтеля yak zasib profesiino-pedahohichnoi komunikatsii [Teacher's culture of speech as a means of professional and pedagogical communication]. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu – Collection of scientific works of Uman State Pedagogical University*, 2, 8-14 [in Ukrainian].
2. Kovalova I. O. (2024). Rozvytok komunikatyvnoi kompetentsii studentiv pid chas vykladannia dystsypliny «fakhova ukrainska mova» [Development of students' communicative competence in teaching the discipline "professional Ukrainian language"]. *Naukovi zapysky. Seriya: Filolohichni nauky – Scientific notes. Series: Philological sciences*, 211, 51-57 [in Ukrainian].
3. Kovalova I., Rubanets O. (2023). Piznannia ta komunikatsiia v osvitnomu seredovyshchi [Cognition and communication in the educational environment]. *Vyshcha osvita Ukrainy – Higher education of Ukraine*, 3, 22-27 [in Ukrainian].
4. Kozolup M. S. (2018). Geneza poniattia akademichna komunikatsiia yak katehorii suchasnoi lnhvodydakytyky [Genesis of the concept of academic communication as a category of modern linguodidactics]. *Lvivskyi filolohichniy chasopys – Lviv Philological Journal*, 3, 117-122 [in Ukrainian].
5. Sibruk A., Barabash O. (2019). Suchasnyi ukrainskyi naukovyi dyskurs u movoznavchyykh pratsiakh [Modern Ukrainian scientific discourse in linguistic works]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh – Humanities Education in Technical Higher Education Institutions*, 40, 39-44 [in Ukrainian].
6. Sichkar S. A., Denysiuk I. A. (2025). Stylistychni osoblyvosti profesiinoho movlennia maibutnykh pedahohiv: rol ukrainskoi movy u rozvytku komunikatyvnykh navychok [Stylistic features of professional speech of future teachers: the role of Ukrainian language in the development of communication skills]. *Pedahohichna Akademiia: naukovi zapysky – Pedagogical Academy: scientific notes*, 14. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789960> [in Ukrainian].
7. Troshyna S. V. (2021). Komunikatyvnyi pidkhid u vykladanni ukrainskoi movy za profesiinym spriamuvanniam [Communicative approach in teaching the Ukrainian language for professional purposes]. *Natsionalna identychnist v movi i kulturi: zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. O. H. Shostak. K.: Talkom*, 202-205 [in Ukrainian].
8. Shevchuk Z. S. (2023). Formuvannia komunikatyvnoi kompetentnosti здobuvachiv vyshchoi osvity na zaniattiakh z ukrainskoi movy za profesiinym spriamuvanniam [Formation of communicative competence of higher education applicants in Ukrainian language classes for professional purposes]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka – Pedagogical education: theory and practice*, 35, 207-219 [in Ukrainian].

Марія ПОЧИНКОВА,

orcid.org/0000-0002-1383-7470

доктор педагогічних наук,

професор кафедри початкової освіти

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Полтава, Україна) *pochinkovat@gmail.com*

Світлана БАДЕР,

orcid.org/0000-0002-9225-423X

доктор педагогічних наук, професор,

завідувачка кафедри розвитку дитини раннього і дошкільного віку

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Полтава, Україна) *svetmira23@meta.ua*

ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ГРОМАДЯН¹

У сучасному світі, де інформаційний простір постійно розширюється, а джерела даних не завжди є достовірними, особливої ваги набуває здатність особистості критично осмислювати отриману інформацію. Формування критичного мислення – ключовий компонент підготовки свідомих, відповідальних та активних громадян. Саме тому педагогічні технології, спрямовані на розвиток аналітичного мислення, вміння аргументовано відстоювати власну позицію, приймати зважені рішення та протистояти маніпулятивним впливам, мають велике соціальне значення.

Педагогічний інструментарій, який забезпечує реалізацію технології формування критичного мислення громадян, дає змогу зробити освітній процес не лише змістовним, а й особистісно орієнтованим, сприяючи становленню громадян із високим рівнем соціальної відповідальності.

Сутність поняття «педагогічний інструментарій» визначено як сукупність форм, методів, засобів і прийомів, за допомогою яких здійснюється процес цілеспрямованого формування критичного мислення особистості на різних вікових етапах.

Автори аналізують доцільні форми, методи та засоби формування критичного мислення громадян на всіх вікових етапах. Педагогічний інструментарій технології на етапі дошкільного дитинства складають спрощені методи, прийоми постановки простих запитань.

На етапі молодшого шкільного та підліткового віку спектр методів формування критичного мислення значно розширюється – доречно упроваджувати всі методи активного навчання й рефлексивні практики.

До основного педагогічного інструментарію технології формування критичного мислення в період зрілої юності належать лекції, зокрема проблемна лекція, лекція-дискурс, лекція-пресконференція, а також рефлексивна лекція, використання трьохфазної побудови практичних, семінарських, лабораторних занять; імітаційні методи навчання, а також інформаційно-комунікаційні технології.

Визначено, що весь педагогічний інструментарій технології формування критичного мислення громадян умовно поділяється на такі групи: методи активного навчання, когнітивні стратегії, візуалізаційні засоби, рефлексивні практики, методи формування медіаграмотності.

Ключові слова: технологія формування критичного мислення громадянина, педагогічний інструментарій технології, форми, методи, засоби, прийоми формування критичного мислення.

¹ Публікація містить результати досліджень, проведених при грантовій підтримці Національного фонду досліджень України за проектом 2021.01/0021

Mariia POCHYNKOVA,

orcid.org/0000-0002-1383-7470

Doctor of Pedagogical Sciences,

Professor at the Department of Primary School Education

Luhansk Taras Shevchenko National University

(Poltava, Ukraine) pochinkovam@gmail.com

Svitlana BADER,

orcid.org/0000-0002-9225-423X

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Head of the Department of Early and Preschool Child Development

Luhansk Taras Shevchenko National University

(Poltava, Ukraine) svetmira23@meta.ua

PEDAGOGICAL TOOLKIT FOR TECHNOLOGY OF FORMING CRITICAL THINKING IN CITIZENS

In the modern world, where the information space is constantly expanding, and data sources are not always reliable, the ability of an individual to critically interpret the information received is of particular importance. The formation of critical thinking is a key component of the training of conscious, responsible and active citizens. That is why pedagogical technologies aimed at the development of analytical thinking, the ability to defend one's own position with arguments, make informed decisions and resist manipulative influences are of great social importance.

Pedagogical tools that ensure the implementation of the technology for the formation of critical thinking of citizens make it possible to make the educational process not only meaningful, but also personally oriented, contributing to the formation of citizens with a high level of social responsibility.

The essence of the concept of "pedagogical tools" is defined as a set of forms, methods, means and techniques by which the process of purposeful formation of critical thinking of an individual at different age stages is carried out.

The authors analyze the appropriate forms, methods and means of forming citizens' critical thinking at all age stages. The pedagogical tools of technology at the preschool stage consist of simplified methods, techniques for asking simple questions.

At the stage of primary school and adolescence, the range of methods for forming critical thinking is significantly expanded - it is appropriate to introduce all methods of active learning and reflective practices.

The main pedagogical tools of the technology for forming critical thinking in the period of mature youth include lectures, in particular, a problem lecture, a lecture-discourse, a lecture-press conference, as well as a reflective lecture, the use of a three-phase construction of practical, seminar, laboratory classes; simulation methods of teaching, as well as information and communication technologies.

It has been determined that the entire pedagogical tools of the technology for forming citizens' critical thinking are conditionally divided into the following groups: active learning methods, cognitive strategies, visualization tools, reflective practices, methods for forming media literacy.

Key words: *technology for forming critical thinking, pedagogical tools of technology, forms, methods, means, techniques for forming critical thinking.*

У сучасних умовах розвитку суспільства змінюються вимоги до системи освіти. Змістилися акценти з простої передачі знань на самостійне їх здобуття, вміння аналізувати, бути відповідальним, шукати нетривіальні рішення, вміти працювати з великими масивами інформації тощо. Тож виникає необхідність у створенні такої системи освіти, що буде задовольняти ці вимоги. Педагогічна спільнота здійснює пошуки ефективних технологій, методів і форм, що дозволять реалізувати поставлену перед освітою суспільну мету.

Однією з найбільш ефективних технологій сьогодні є технологія розвитку критичного мислення, яка дозволяє працювати з великими обсягами інформації, приймати складні й відповідальні рішення, уникати або мінімізувати наслідки впливу маніпуляції, пропаганди та інфо-

демії тощо. Через повномасштабне вторгнення сусідньої держави в Україну й ведення не тільки звичайної війни на полі бою, а й когнітивної, що ведеться в інтернет-просторі, необхідною стає робота з формування критичного мислення громадян як чинника безпеки в умовах збройного насилля та інформаційної агресії.

Дослідження, що розкривають теоретичні, методологічні, практичні аспекти впровадження технології формування критичного мислення в систему освіти, здійснені вітчизняними й зарубіжними науковцями: С. Бадер, С. Вальтер, А. Кроуфорд, Дж. Макінстер, С. Метьюз, К. Мереліт, О. Пометун, М. Починкова, Е. Венди Саул, Дж. Стіл, Ч. Темпл, С. Терно та ін.

Процес розвитку й формування критичного мислення громадян складний і тривалий, що

ускладнюється впливом нейрофізіологічних та психолого-педагогічних особливостей кожного вікового періоду особистості, і тому потребує від педагога залучення найбільш доцільного педагогічного інструментарію, який дозволить здійснювати цей процес більш продуктивно на кожному віковому етапі.

Тож, мета нашої наукової розвідки полягає у визначенні найбільш ефективного педагогічного інструментарію для впровадження технології формування критичного мислення громадян на різних вікових етапах.

Словник української мови розтлумачує поняття «інструмент» у трьох дефініціях: 1. Знаряддя праці. 2. Сукупність таких знарядь. 3. Те саме, що музичний інструмент (Словник, 1970–1980: 34).

Визначення поняття «педагогічний інструментарій» в українському дискурсі відсутнє, натомість дослідники зазначають, що саме вони вкладають у складові цього поняття залежно від проблематики дослідження. Так, В. Желанова зазначає, що педагогічний інструментарій технології контекстного навчання – це «сукупність певних форм і методів, алгоритмів педагогічної взаємодії викладача та студентів, а також студентів між собою у процесі контекстного навчання» (Желанова, 2014: 308). Своєю чергою, Н. Скрипник, О. Коготюк, А. Волкотруб зазначають, що сучасні освітні інструменти впливають на ефективність процесу навчання (Скрипник, Коготюк, Волкотруб, 2023: 76). М. Науменко підкреслює, що «вміння педагогом обрати й ефективно використати той чи інший інструмент у своїй роботі свідчить про його професійну компетентність і конкурентоспроможність» (Науменко, 2019: 206–207).

Отже, під педагогічним інструментарієм технології формування критичного мислення громадян ми будемо розуміти сукупність форм, методів, засобів і прийомів, за допомогою яких здійснюється процес цілеспрямованого формування критичного мислення особистості на різних вікових етапах.

Педагогічний інструментарій технології формування критичного мислення (А. Кроуфорд, Е. Венди Саул, С. Метьюз, Дж. Макінстер) складає трьохфазна побудова заняття (фаза актуалізації, фаза побудови знань, фаза консолідації), ціла низка активних методів навчання, серед яких: ЗХД, читання в парах, твір-п'ятихвилинка, мозковий штурм, дошка запитань, ажурна пилка, читання з маркуванням та ін. (Кроуфорд та ін, 2006).

Наш аналіз педагогічного інструментарію буде зосереджений саме на використанні для громадян різних вікових етапів, адже процес мислення є психологічним, і, як ми вже зазначали в одному з

наших попередніх досліджень, розвиток і формування критичного мислення зумовлені віковими психолого-педагогічними й нейропсихологічними особливостями особистості.

Психолого-педагогічні й нейропсихологічні особливості розвитку й формування критичного мислення визначені нами відповідно до таких вікових періодів: дошкільний вік, молодший шкільний вік, підлітковий вік, рання і зріла юність, дорослість, старість.

Аналіз психолого-педагогічних і нейрофізіологічних засад критичного мислення особистості дозволяє зробити висновки про те, що протягом дошкільного, молодшого шкільного, підліткового віку й ранньої юності відсутні достатні функційні можливості для повністю сформованого критичного мислення й ми можемо говорити лише про його розвиток, закладення фундаментальної бази. Про формування критичного мислення можна говорити у періоди зрілої юності й ранньої дорослості.

Отже, розглянемо специфіку педагогічного інструментарію на різних етапах.

Дошкільний вік. У цьому віці діти лише починають проявляти допитливість, висловлювати власну точку зору, вчать робити прості висновки й ставити запитання. Говорити про повноцінне впровадження в освітній процес технології формування критичного мислення недоречно. Проте в цей віковий період варто розпочати роботу із закладання підвалин для подальшого розвитку критичного мислення на етапі молодшого шкільного віку.

Формою навчання в закладі дошкільної освіти є заняття, але доречно впроваджувати початкові засади технології критичного мислення як наскрізної навички, тобто використовувати її елементи на всіх заняттях, під час прогулянок, екскурсій тощо.

Так, для організації занять також можна використовувати спрощену трьохфазну структуру, при цьому, якщо в класичному варіанті її реалізації на заключному етапі висновки відповідно до проблемного запитання роблять самі діти у вигляді короткого есе, або заповнення різних таблиць та ін., то тут вихователь може поставити просте запитання або допомогти дітям зробити короткий простий висновок.

Оскільки одним з основоположних умінь для критичного мислення є вміння ставити запитання, то в цей період можна використовувати метод Кіплінга або 5W1H або 6 W у повному або скороченому варіанті, залежно від віку дітей. За допомогою цього метода можна навчити дітей ставити і відповідати на прості запитання: Хто? Що? Де? Коли? Чому? Як? На перших етапах з дітьми

середнього дошкільного віку, можна обмежити роботу лише з двома – трьома запитаннями, з часом збільшувати їх кількість.

Ще одним важливим вмінням для критичного мислення є вміння шукати й оцінювати джерело інформації, тому варто навчити дітей замислюватися над тим, звідки вони знають ту, чи ту інформацію; чи можна їй довіряти. Для цього доречним буде прийом постановки запитання: «Звідки ти знаєш?».

Значна кількість методів і стратегій технології розвитку критичного мислення вимагає вмінь писати й читати, чого, зрозуміло, ми не можемо вимагати від дошкільників, тому доречним є використання спрощених методів, що орієнтовані на дискусію. До таких ми можемо віднести «Закінчи речення», «Що буде, якщо ...» тощо.

У закладі дошкільної освіти (ЗДО) розвиток базових навичок критичного мислення не варто обмежувати лише формою заняття. Обговорення певних питань, постановку різних запитання за темою, чи проблемою можна здійснювати і під час прогулянки. Крім того, роботу над умінням ставити й відповідати запитання треба здійснювати як у груповій, так в індивідуальній формі.

Отже, педагогічний інструментарій технології формування критичного мислення в ЗДО складають спрощені методи (5W1H, «Закінчи речення», «Що буде, якщо ...» та ін.), прийоми постановки простих запитань, використання запитання «Звідки ти знаєш?»; впровадження технології формування критичного мислення не обмежується лише заняттями, де вона застосовується як наскрізна й використовується у спрощеній трьохфазній структурі, а й використовується під час прогулянок, екскурсій тощо в індивідуальній або груповій формі.

Молодший шкільний вік характеризується початком розвитку психічних процесів, продовжують розвиватися вищі когнітивні функції, здатність до планування та прийняття рішень, спроможність до критичного осмислення інформації та «робочої пам'яті», що дозволяє утримувати інформацію та сприяє розвитку здатності до метапізнання, розвивається емоційний інтелект. Своєю чергою у *підлітковому віці* відбувається інтенсивний розвиток всіх психічних процесів, словесно-логічного мислення, зазнають становлення доволі пізнавальні процеси (Бадер, Починкова, 2024: 131).

Упровадження технології формування критичного мислення в молодшому шкільному і підлітковому віці, а також у період ранньої юності доволі докладно описане в сучасному науковому дискурсі з урахуванням не тільки загальних особливостей

технології, але й з акцентуацією на різні навчальні дисципліни. Тому ми не будемо докладно зупинятись на цих періодах, де в арсеналі педагогічного інструментарію педагога перебувають трьохфазна структура уроку, всі методи й прийоми описані в технології формування критичного мислення.

Зупинимось більш докладно на періодах зрілої юності, дорослості й старості, оскільки вони є менш дослідженими в науковій літературі й мають свою специфіку.

Розпочнемо визначення педагогічного інструментарію в роботі з людьми, які належать до періоду *зрілою юності*. У цей період переважна більшість юнацтва, зокрема в Україні, орієнтована на отримання професії, тобто задіяна в професійній підготовці у закладах вищої освіти різних рівнів. У цей період досягають піку сформованості всі розумові й пізнавальні можливості і він є сенситивним для формування критичного мислення особистості (Бадер, Починкова, 2024: 132).

Досліджуючи проблему формування критичного мислення майбутніх учителів початкової школи в процесі професійної підготовки до педагогічних інструментів ми зараховуємо:

- форми: інституційна; індивідуальна, групова; заняття;
- методи: аркуш рішень, есе, «Еліас», павутинка дискусії; континуум, діаграма Венна тощо;
- засоби: інформація (зміст дисциплін професійного спрямування); джерела інформації (підручники, Інтернет-джерела, е-бібліотеки, медіатеки та ін.);
- фази: виклик, усвідомлення, рефлексія (Починкова, 2021: 23).

Як бачимо, з представлених інструментів, зберігається основа класичної технології формування критичного мислення.

Однак, враховуючи нейрофізіологічні та психолого-педагогічні особливості розвитку юнацтва, а також попередній досвід з розвитку критичного мислення (за умов ідеального розвитку подій, юнаки й дівчата отримали ґрунтовні навички критичного мислення, що було в них розвинуто протягом навчання в закладах дошкільної та середньої освіти), доцільно говорити про впровадження технології формування критичного мислення. Під цією технологією ми розуміємо «ціле-спрямовану, задалегідь спроектовану, планомірно реалізовану, упорядковану сукупність дій щодо реалізації педагогом певних методів, засобів і прийомів, спрямованих на формування критичного мислення особистості. По суті, така технологія є різновидом інноваційної особистісно зорієнтованої технології, що модернізує традиційну освітню

систему на всіх рівнях, і яка ґрунтується на активізації й інтенсифікації мисленнєвої діяльності особистості, спрямовану на критичне розмірковування через застосування сукупності специфічних форм і методів, застосування яких зумовлено метою й результатами технології» (Бадер, Починкова, 2023: 99).

Розглянемо більш докладно форми організації занять з використанням технології формування критичної освіти в закладах вищої освіти різних рівнів.

У сучасній дидактиці традиційно виокремлюють чотири групи організаційних форм: навчальні заняття (лекція, семінар, лабораторні, практичні, індивідуальні заняття, навчальна конференція, консультація та ін.), практична підготовка (різні типи і види практики), самостійна робота (робота з різними джерелами: підручниками, посібниками, інструкціями тощо), контрольні заходи (іспити, заліки, модульні контрольні роботи, захисти робіт тощо) (Фіцула, 2006: 116).

Варто зауважити, що в закладах вищої освіти технологія формування критичного мислення не є самоціллю, а використовується як наскрізна технологія.

Поняття «лекція» потлумачується в педагогіці як «логічно завершений, науково обґрунтований, послідовний і систематизований виклад певного наукового або науково-методичного питання, теми чи розділу навчального предмета, ілюстрований за необхідністю наочністю та демонструванням дослідів» (Фіцула, 2006: 117).

Відмінність класичної лекції від лекції з використанням технології формування критичного мислення можна відобразити в декількох параметрах. Так, якщо мета традиційної лекції полягає в представленні готової інформації для сприйняття здобувачами освіти, то мета лекції з використанням описуваної нами технології полягає в створенні умов для критичної оцінки, сприймання та аналізу інформації, залучення до критичного розмірковування й висновкування.

На наш погляд, найбільш ефективними для реалізації технології формування критичного мислення є такі типи лекцій: проблемна лекція, лекція-дискурс, лекція-прес-конференція тощо.

Також нашу увагу привертають рефлексивно зорієнтовані лекції, оскільки рефлексія є однією з ключових визначальних ознак критичного мислення. Такий тип лекцій докладно описаний В. Желановою в розрізі контекстного навчання, під якими дослідниця розуміє «організаційну форму контекстного навчання, у якій інформація, надана викладачем, співвідноситься зі зверненням студента на себе, а саме із самоаналізом та самодослідженням, в основі

яких лежать рефлексивні механізми особистості й формуються сукупність самостійних і рефлексивно детермінованих конструктів майбутніх учителів початкових класів» (Желанова, 2014: 316). У світлі дослідження підготовки майбутніх фахівців можна спроектувати це визначення взагалі на майбутніх фахівців. Алгоритм такої лекції розкривається через: спільне цілепокладання для викладача й студентів; поглинання студентів у проблем лекції через поглинання «у себе»; з'ясування причин певних протиріч, ускладнень, «встановлених меж знання й незнання; сумісну критику певних позицій, їхня корекція; визначення певних шляхів розв'язання проблеми (пошук «нової форми»); перепроєктування дії; вихід з рефлексії в діяльність; ускладнення діяльності (актуальне й можливе); аналіз ступеня розв'язання проблеми через Я-висловлювання; визначення подальших перспектив засобами рефлексивно-антиципаційного механізму (Желанова, 2014: 317).

Суттєве місце в системі закладів вищої освіти посідають практичні, семінарські та лабораторні заняття, які тісно пов'язані з лекціями, тому кажуть про лекційно-семінарську систему навчання.

Відповідно до технології формування критичного мислення ці заняття мають будуватися за трьохфазною структурою, а під час таких занять використовуватись методи технології розвитку критичного мислення. Упровадження цих методів може відповідати різній меті щодо формування критичного мислення. Так, з метою формування навичок формулювати аргументовану авторську думку з точки зору наукового світогляду доречним є використання методів мозкового штурму, шкали думок, незакінчених речень, методу ПРЕС, подвійного щоденника, картографування тексту; формування навичок критичного аналізу інформації доцільно здійснювати через упровадження методів проблемної ситуації, метаплану, діаманту 9, SWOT-аналіз, «6 Чому?»; удосконалення рефлексивних умінь з точки зору майбутньої професії та власного саморозвитку й самовдосконалення – плюси, мінуси, щопитання, еліас, папір по колу, дискусія, павутинка дискусії (Бадер, Починкова, 2023: 101).

Значний потенціал для формування критичного мислення майбутніх фахівців наявний в імітаційних методах навчання, під якими розуміють «активні методи навчання, які базуються на імітації професійної діяльності» (Марчук, 2019: 135). До імітаційних методів навчання належать: стажування з виконанням посадової ролі, імітаційний тренінг, розігрування ролей, ігрове проєктування, дидактичну гру, кейс-метод; імітаційні та ситуаційні завдання; індивідуальний технологічний тренінг (Марчук, 2019: 135).

З одного боку, імітаційні методи відображають суть майбутньої професійної діяльності, допомагають формувати професійні якості в умовах наближених до реальних, з іншого – такі методи потребують ретельного аналізу ситуації, рефлексії, глибокого аналізу помилок і їх корекція тощо.

Розкриваючи зміст педагогічного інструментарію, ми не можемо обійти увагою сучасні інформаційно-комунікаційні технології, які високо поцінуються педагогами й широко використовуються в освітній діяльності. Сьогодні існує нескінченна кількість різних програмних засобів, що також дозволяють успішно реалізовувати технологію формування критичного мислення. До таких можемо віднести, наприклад, програми для створення ментальних карт: Freemind, MindMup, Mind42, Loopy, Draw.io, WiseMapping та ін.; кол Венна: GitMind, Lucidchart, Canva, Visme та ін. Перелічувати всю безліч таких інструментів немає сенсу, адже кожен педагог і здобувач освіти підбирає собі зручний і доступний інструмент, а наведені приклади лише свідчать про їх наявність та різноманіття.

Звичайно, ми не можемо обійти увагою використання ІІІ в освітньому процесі, яке потребує застосування критичного мислення на високому рівні для аналізу й оцінки згенерованої інформації, для створення промпту тощо.

Отже, до основного педагогічного інструментарію технології формування критичного мислення в період зрілої юності належать лекції, зокрема проблемна лекція, лекція-дискурс, лекція-пресконференція, а також рефлексивна лекція, використання трьохфазної побудови практичних, семінарських, лабораторних занять; імітаційні методи навчання, а також інформаційно-комунікаційні технології. Особливістю цього інструментарію є не тільки сприяння процесу формування критичного мислення, але й формуванню професійної спрямованості, при цьому технологія формування критичного мислення використовується як наскрізна.

Останнім ми розглянемо педагогічний інструментарій технології формування критичного мислення в *період дорослості й старості*.

З точки зору вікових і нейропсихологічних особливостей період дорослості характеризується стабільністю й подальшим розширенням набутих знань, умінь і навичок, життєвих принципів, потреб і соціальних настанов, формуються нові аспекти Я-концепції, стабілізуються основні інтереси й емоційна сфера (Бадер, Починкова, 2024: 132). Віковому періоду старості притаманне загальне зниження когнітивних функцій.

Традиційно, у ці вікові періоди люди вже мають професію, але продовжують підвищувати кваліфікацію, або отримують іншу освіту. Тобто можна сказати, що вони так, чи так зазнають педагогічного впливу, що, у свою чергу, дозволяє здійснювати цілеспрямоване формування критичного мислення громадян.

Педагогічний інструментарій, який доцільно використовувати в процесі здобуття професійної освіти ми вже описали вище. Тож зупинимось більш докладно на педагогічному інструментарії для категорії громадян, які залучені в систему післядипломної освіти.

Тут доцільно зробити акцент на педагогічному супроводі й засобах неформальної освіти, оскільки громадяни цього вікового періоду мають високий рівень зайнятості, тому обмежені в часі навчання.

Педагогічний супровід тлумачиться в науковому дискурсі як «система професійної діяльності викладача, спрямовану на створення психолого-педагогічних умов для успішного навчання, виховання і професійно-особистісного розвитку студента в ситуації взаємодії» в умовах ЗВО (Коростіянець, 2019: 112). Головна мета такого супроводу «пов'язана з перспективним напрямом його (здобувача освіти – прим. авт.) діяльності, орієнтованої на максимальне сприяння особистісному та професійному розвитку (Коростіянець, 2019: 112).

Завданнями такого супроводу можемо визначити:

- діагностика стану розвитку й сформованості критичного мислення особистості;
- визначення напрямів педагогічних послуг для розвитку й формування критичного мислення;
- розробка індивідуальної програми розвитку критичного мислення;
- надання методичної підтримки громадянам у процесі розвитку й формування критичного мислення;
- консультативна робота з громадянами щодо процесі розвитку й формування критичного мислення;
- проведення інформаційно-просвітницької роботи з громадянами щодо необхідності й можливостей розвитку й формування критичного мислення.

Ураховуючи той аспект, що сьогодні актуальним є необхідність навчання протягом життя, то тут ефективним можуть виявитися засоби неформальної освіти, наприклад, дистанційні курси на платформах дистанційного навчання, тренінги, майстер-класи, вебінари тощо. Сьогодні на плат-

формах дистанційного навчання представлена широка палітра курсів з розвитку й формування критичного мислення, які дозволяють як здобути початкові знання, уміння й навички з теорії критичного мислення, так і значною мірою поглибити вже набуті.

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що найбільш ефективним педагогічним інструментом розвитку й формування критичного мислення для цих вікових груп громадян, які перебувають у системі післядипломної освіти, є педагогічний супровід і засоби неформальної освіти.

Однак, частина громадян залишається поза системою освіти, а, відповідно, й поза можливістю отримати педагогічну підтримку або супровід у процесі формування критичного мислення – цей аспект сьогодні залишається неохопленим педагогічною спільнотою й педагогічним впливом і потребує вирішення на державному рівні.

Отже, вибір педагогічного інструментарію технології формування критичного мислення зале-

жить від вікових і психолого-педагогічних особливостей громадян. До такого інструментарію належать: спрощені методи технології розвитку критичного мислення, прийоми постановки простих запитань, використання технології розвитку критичного мислення застосовується як наскрізна й використовується у спрощеній трьохфазній структурі, а також під час прогулянок, екскурсій тощо в індивідуальній або груповій формах роботи в період дошкільного віку; технологія розвитку критичного мислення в повному обсязі в періоди молодшого шкільного і підліткового віку, ранньої дорослості; різні види лекцій, практичні заняття побудовані на трьохфазній структурі, імітаційні методи навчання та інформаційно-комунікаційні технології – у період дорослості й здобуття професії; педагогічний супровід і засоби неформальної освіти – у період дорослості й старості.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в розробці навчальних програм для громадян кожного вікового періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадер С. О. Починкова М. М. Психолого-педагогічні та нейрофізіологічні засади критичного мислення особистості на різних вікових етапах. *Інноваційна педагогіка*. 2024. Вип. 73. С. 127–134. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/73.25>
2. Бадер С. О., Починкова М. М. Технологія формування критичного мислення особистості: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*. 2023. № 64. Том 1. С. 96–103. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/64.1.19>
3. Желанова В. В. Теорія і технологія контекстного навчання майбутніх учителів початкових класів : дисерт. ... докт. пед. наук. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Луганськ, 2014. 621 с.
4. Коростіанець Т. П. Педагогічний супровід студентів в освітніх установах педагогічної вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Випуск 12. Т. 1. С. 111–114. <https://doi.org/10.32843/2663-6085.2019.12-1.23>
5. Кроуфорд А., Саул В., Метью С., Макінстер Д. Технології розвитку критичного мислення учнів. Київ : Плеяда, 2006. 217 с.
6. Марчук І. Імітаційні методи формування економічної компетентності в майбутніх магістрів медицини. *Український педагогічний журнал*. 2019. № 2. С. 133–140. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2019-2-133-140>
7. Науменко М. С. Сучасні освітні інструменти у формуванні конкурентоспроможного фахівця дошкільної освіти. *«Освіта XXI століття: теорія, практика, перспективи»* : матеріали Першої міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції, м. Київ, 18 квіт. 2019 р. Дидактика: теорія і практика. Київ : Фенікс, 2019. С. 205–207.
8. Починкова М. М. Формування критичного мислення майбутніх учителів початкової школи у процесі професійної підготовки : автореф. ... докт. пед. наук. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти / ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ, 2021. 44 с.
9. Скрипник Н. І., Коготюк О. В., Воклотруб А. О. Сучасні освітні інструменти як ефективний засіб підвищення рівня інформаційно-цифрової компетентності вчителя-словесника. *«Young Scientist»*. 2023. № 1.1 (113.1) January С. 75–81. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-113.1-18>
10. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К. : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4. С. 34.
11. Фіцула М. М. Педагогіка вищої школи. Навч. посібн. Київ : «Академвидав», 2006. 354 с.

REFERENCES

1. Bader S. O., Pochynkova M. M. (2024). Psykhologo-pedahohichni ta neirofiziolohichni zasady krytychnoho myslennia osobystosti na riznykh vikovykh etapakh [Psychological, pedagogical and neurophysiological foundations of critical thinking of the individual at different age stages]. *Innovatsiina pedahohika*. Vyp. 73. S. 127–134. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/73.25>
2. Bader S. O., Pochynkova M. M. (2023) Tekhnolohiia formuvannia krytychnoho myslennia osobystosti: teoretychnyi aspekt [Technology for forming critical thinking in an individual: theoretical aspect]. *Innovatsiina pedahohika*. № 64. Tom 1. S. 96–103. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/64.1.19>

3. Zhelanova V. V. (2014). *Teoriia i tekhnolohiia kontekstnoho navchannia maibutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv* [Theory and technology of contextual learning of future primary school teachers] : dysert. ... dokt. ped. nauk. 13.00.04 – teoriia i metodyka profesiinoi osvity. DZ «Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka». Luhansk. 621 s.
4. Korostiianets T. P. (2019). *Pedahohichniy suprovid studentiv v osvitykh ustanovakh pedahohichnoi vyshchoi osvity* [Pedagogical supply of students in educational institutions of pedagogical higher education]. *Innovatsiina pedahohika*. Vypusk 12. T. 1. S. 111–114. <https://doi.org/10.32843/2663-6085.2019.12-1.23>
5. Krouford A., Saul V., Metiu S., Makinster D. (2006). *Tekhnolohii rozvytku krytychnoho myslennia uchniv* [Technologies for developing students' critical thinking]. Kyiv : Pleiada. 217 s.
6. Marchuk I. (2019). *Imitatsiini metody formuvannia ekonomichnoi kompetentnosti v maibutnikh mahistriv medytsyny* [Simulation methods for the formation of economic competence in future masters of medicine.]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*. № 2. S. 133–140. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2019-2-133-140>
7. Naumenko M. S. (2019). *Suchasni osviti instrumenty u formuvanni konkurentospromozhnoho fakhivtsia doshkilnoi osvity* [Modern educational tools in the formation of a competitive preschool education specialist]. «Osvita KhKhI stolittia: teoriia, praktyka, perspektyvy» : materialy Pershoi mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi Internet-konferentsii, m. Kyiv, 18 kvit. 2019 r. Dydaktyka: teoriia i praktyka. Kyiv : Feniks. S. 205–207.
8. Pochynkova M. M. (2021). *Formuvannia krytychnoho myslennia maibutnikh uchyteliv pochatkovo shkoly u protsesi profesiinoi pidhotovky* [Formation of critical thinking of future primary school teachers in the process of professional training] : avtoref. ... dokt. ped. nauk. 13.00.04 – teoriia i metodyka profesiinoi osvity / DZ «Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka». Starobilsk. 44 s.
9. Skrypnyk N. I., Kohotiuk O. V., Voklotrub A. O. (2023). *Suchasni osviti instrumenty yak efektyvnyi zasib pidvyshchennia rivnia informatsiino-tsyfrovoi kompetentnosti vchytelia-slovesnyka* [Modern educational tools as an effective means of increasing the level of information and digital competence of a language teacher]. «*Young Scientist*». № 1.1 (113.1) January S. 75–81. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-113.1-18>
10. *Slovnyk ukrainskoi movy (1970–1980)* [Ukrainian language dictionary] : v 11 tt. / AN URSR. Instytut movoznavstva; za red. I. K. Bilodida. K. : Naukova dumka. T. 4. S. 34.
11. Fitsula M. M. (2006). *Pedahohika vyshchoi shkoly* [Pedagogy of higher education.]. Navch. posibn. Kyiv : «Akademydav». 354 s.

Тарас ПРОЦИШИН,

orcid.org/0009-0002-5739-842X

аспірант кафедри теорії і практики перекладу

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) taras.protsyshyn99@gmail.com

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ ПЕРЕКЛАДАЧІВ: СУЧАСНІ ТРЕНДИ ТА ВИКЛИКИ

У статті досліджено вплив інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) на процес підготовки майбутніх перекладачів у контексті сучасних трендів, інноваційних підходів і викликів, пов'язаних із їх впровадженням. Проаналізовано історичну еволюцію використання технологій у перекладацькій діяльності, починаючи від друкарських словників до сучасних CAT-tools та систем Translation Memory. Розкрито значення ІКТ у навчальному процесі, зокрема через інтеграцію платформ для дистанційного навчання, таких як Moodle, Zoom і MS Teams, які дозволяють створити інтерактивне та гнучке середовище для підготовки перекладачів.

Особливу увагу приділено інтерактивним методам навчання, які базуються на використанні ІКТ. У статті розглянуто практичне застосування симуляцій, кейс-стаді та ролевих ігор у цифрових форматах, що сприяють формуванню як технологічної, так і професійної компетентності студентів. Ці методи допомагають моделювати реальні умови роботи перекладачів, зокрема управління перекладацькими проєктами, локалізацію текстів та ефективну командну співпрацю.

У роботі визначено основні виклики впровадження ІКТ у навчальний процес. До них віднесено недостатній рівень технічного забезпечення навчальних закладів, низький рівень цифрової грамотності серед викладачів і студентів, а також проблеми, пов'язані з адаптацією освітніх програм до сучасних технологічних умов. Розглянуто етичні аспекти використання штучного інтелекту (ШІ) у перекладацькій діяльності, включаючи питання конфіденційності даних і складності передання культурних та контекстуальних нюансів.

Окрему увагу приділено перспективам розвитку ІКТ у навчанні перекладачів. Проаналізовано можливості використання ШІ для автоматизації перекладу та мультимодальних систем перекладу. Розглянуто потенціал віртуальної та доповненої реальності для створення інтерактивних навчальних середовищ, а також перспективи адаптивного навчання, яке враховує індивідуальні потреби студентів.

У статті наведено рекомендації щодо ефективної інтеграції ІКТ у навчальні програми для перекладачів. Зокрема, наголошено на важливості розробки комплексних педагогічних моделей, які враховують особливості перекладацької діяльності та новітні технологічні тренди. Зроблено висновок, що впровадження ІКТ сприяє підвищенню якості підготовки перекладачів, забезпечує розвиток їхньої професійної компетентності та адаптацію до вимог сучасного ринку праці.

Ключові слова: інформаційно-комунікаційні технології, CAT-tools, Translation Memory, цифрові платформи, перекладацька компетенція, інтерактивні методи, штучний інтелект, етичні аспекти, технологічна компетентність, підготовка перекладачів.

Taras PROTSYSHYN,

orcid.org/0009-0002-5739-842X

Postgraduate Student at the Department of Translation Theory and Practice

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) taras.protsyshyn99@gmail.com

INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN TRANSLATOR TRAINING: MODERN TRENDS AND CHALLENGES

The article examines the impact of information and communication technologies (ICT) on the training process of future translators in the context of modern trends, innovative approaches, and challenges associated with their implementation. The historical evolution of technology use in translation activities is analyzed, ranging from printed dictionaries to modern CAT-tools and Translation Memory systems. The significance of ICT in the educational process is highlighted, particularly through the integration of distance learning platforms such as Moodle, Zoom, and MS Teams, which create an interactive and flexible environment for translator training.

Special attention is paid to interactive teaching methods based on the use of ICT. The article explores the practical application of simulations, case studies, and role-playing games in digital formats, which contribute to the development of both technological and professional competencies among students. These methods help simulate real-world working conditions for translators, including project management, text localization, and effective teamwork.

The study identifies key challenges in integrating ICT into the educational process, including insufficient technical infrastructure in educational institutions, low digital literacy among educators and students, and difficulties in adapting educational programs to modern technological requirements. Ethical aspects of using artificial intelligence (AI) in translation activities are also discussed, including issues of data confidentiality and the complexity of conveying cultural and contextual nuances.

Particular attention is given to the prospects for ICT development in translator training. The potential of AI for translation automation and multimodal translation systems is analyzed. The potential of virtual and augmented reality to create interactive learning environments is also considered, along with the prospects for adaptive learning that takes into account the individual needs of students.

The article provides recommendations for the effective integration of ICT into translator training programs. It emphasizes the importance of developing comprehensive pedagogical models that account for the specific features of translation activities and the latest technological trends. It concludes that the implementation of ICT improves the quality of translator training, facilitates the development of professional competence, and ensures adaptation to the requirements of the modern labor market.

Key words: information and communication technologies, CAT-tools, Translation Memory, digital platforms, translation competence, interactive methods, artificial intelligence, ethical aspects, technological competence, translator training.

Постановка проблеми. Сучасна професія перекладача зазнає значних змін через стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Перекладацька діяльність тепер вимагає не лише знань мов і культур, а й високого рівня технологічної компетенції. Використання таких інструментів, як CAT-tools, Translation Memory і платформи для управління перекладом, стає невід'ємною складовою професійної підготовки перекладачів (Белл, Пім, 2018: 45).

Однак впровадження ІКТ у навчальний процес стикається з викликами: недостатнє технічне забезпечення, низький рівень цифрової грамотності та відсутність системного підходу до інтеграції технологій у навчальні програми. До цього додаються етичні питання, зокрема конфіденційність даних і залежність від автоматизованих систем перекладу.

Зростаюча роль штучного інтелекту (ШІ) створює конкуренцію між людськими перекладачами та машинами, що вимагає від фахівців вміння ефективно працювати з новими технологіями. Інтерактивні методи навчання, такі як симуляції та кейс-стаді, також залишаються недостатньо інтегрованими в освітні програми, незважаючи на їхній потенціал у розвитку технологічних і професійних компетенцій.

Це зумовлює потребу в системному підході до інтеграції ІКТ у підготовку перекладачів, який включатиме адаптацію навчальних програм, розвиток цифрової грамотності та подолання технічних бар'єрів.

Аналіз досліджень. Питання використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у підготовці перекладачів активно досліджується у галузі педагогіки та лінгвістики. Науковці, такі як І. Шумило та К. Галацин, підкреслюють ефективність інтерактивних методів навчання,

зокрема симуляцій та рольових ігор, у формуванні комунікативної компетенції студентів (Шумило, 2021: 60; Галацин, 2020: 16). Однак їхні роботи лише побіжно стосуються розвитку технологічної компетенції, яка є ключовою для сучасних перекладачів.

Окрему увагу приділено використанню CAT-tools і Translation Memory. Дослідження Р. Белла та Е. Піма свідчать про значну економію часу та підвищення якості перекладу за рахунок цих технологій (Белл, Пім, 2018: 46). Водночас впровадження таких інструментів в освітній процес ускладнюється через недостатнє технічне забезпечення та відсутність відповідних матеріалів (CAT-tools, 2021: 24).

Віртуальні навчальні платформи, такі як Moodle та Zoom, розглядаються у працях Т. Мазаракі. Їх перевагами є організація дистанційного навчання та доступ до матеріалів у реальному часі. Однак ці платформи стикаються з проблемами нерівного доступу до інтернету та недостатньої цифрової грамотності (Мазаракі, 2021: 27; Zoom, 2021: 43).

Дослідження ролі штучного інтелекту (ШІ) акцентують його потенціал для автоматизації перекладу. Проте, як зазначають Дж. Кетфорд і Е. Швайцер, ШІ не завжди адекватно враховує культурні та контекстуальні особливості, що є важливим для професійної діяльності перекладачів (Кетфорд, Швайцер, 2019: 37).

Незважаючи на активні дослідження, залишається потреба у комплексному підході до впровадження ІКТ у підготовку перекладачів, що включає розробку педагогічних моделей і врахування етичних аспектів використання технологій (Moodle, 2020: 68).

Метою статті є аналіз сучасних трендів у використанні інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці майбутніх перекладачів,

визначення викликів, що виникають у процесі їх інтеграції, та розробка рекомендацій для ефективного впровадження ІКТ у навчальний процес.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку перекладацької діяльності тісно пов'язаний зі стрімким прогресом інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Зміна характеру роботи перекладачів, зокрема впровадження цифрових інструментів, таких як CAT-tools, системи Translation Memory та хмарні платформи, зумовлює необхідність адаптації професійної підготовки перекладачів до нових умов (Белл, Пім, 2018: 45).

Для майбутніх перекладачів оволодіння цими технологіями є ключовим чинником конкурентоспроможності на ринку праці. Інтеграція ІКТ у навчальний процес дозволяє студентам здобувати практичні навички роботи з термінологічними базами, локалізацією програмного забезпечення, управлінням проектами, а також іншими цифровими інструментами (Мазаракі, 2021: 25).

Історичний розвиток перекладацьких технологій демонструє їхній поступовий вплив на професійну діяльність. З моменту появи друкарського верстата у XV столітті, що забезпечив створення багатомовних словників, до впровадження механічних пристроїв у XX столітті, кожен етап відображав потреби суспільства в обміні інформацією між культурами (Алексєєва, 2018: 179).

У 1980-х роках революційні зміни принесло впровадження CAT-tools, таких як Trados, що дозволили зберігати перекладені фрагменти текстів у базах Translation Memory для подальшого використання. Починаючи з 2000-х років, розвиток штучного інтелекту та нейронних мереж забезпечив зростання якості автоматизованого перекладу за допомогою таких систем, як Google Translate і DeepL (Кетфорд, Швайцер, 2019: 36).

Сучасні перекладацькі процеси активно інтегрують хмарні платформи, які підтримують командну роботу та управління проектами в реальному часі. Це сприяє підвищенню ефективності виконання завдань і дозволяє адаптуватися до швидкозмінного ринку праці (CAT-tools, 2021: 22). Таким чином, сучасна інтеграція ІКТ стає основою для формування нових підходів у професійній підготовці перекладачів.

Однією з головних переваг використання ІКТ є доступ до інноваційних інструментів перекладу. Майбутні перекладачі мають можливість опановувати такі технології, як CAT-tools (Trados, MemoQ), системи Translation Memory та платформи для локалізації, що значно сприяють автоматизації перекладацьких процесів (Белл, Пім,

2018: 46). Завдяки цим інструментам знижується рівень механічної роботи, підвищується точність і продуктивність виконання завдань.

CAT-tools у навчальному процесі дозволяють студентам набути практичних навичок роботи з термінологічними базами, цифровими глосаріями та інструментами перевірки якості текстів. Це сприяє формуванню професійної компетенції, яка відповідає вимогам сучасного ринку праці (Галацін, 2020: 14).

Застосування Translation Memory забезпечує ефективність роботи з великими текстами. Ця технологія дозволяє автоматично використовувати попередньо перекладені сегменти, зберігаючи узгодженість стилю й термінології. Вона особливо корисна під час роботи з проектами, які містять повторювані елементи (CAT-tools, 2021: 22).

Машинний переклад активно розвивається завдяки впровадженню штучного інтелекту. Системи, такі як Google Translate, DeepL і Amazon Translate, демонструють дедалі вищу точність автоматизованого перекладу. В освітньому процесі їх використання дозволяє студентам аналізувати результати перекладу, виправляти помилки й адаптувати автоматичні тексти до професійних стандартів (Кетфорд, Швайцер, 2019: 36).

Такі платформи, як Moodle, Zoom та MS Teams, значно розширюють можливості організації освітнього процесу. Вони забезпечують ефективне поєднання аудиторного й дистанційного навчання, створюючи інтерактивне середовище, яке сприяє підвищенню якості підготовки перекладачів (Zoom, 2021: 43).

Moodle дозволяє викладачам завантажувати лекції, презентації, відеоуроки, створювати інтерактивні тести та проводити форуми. Ці функції сприяють самостійній роботі студентів і дозволяють викладачам відстежувати їхній прогрес у навчанні (Moodle, 2020: 68).

Zoom пропонує зручні інструменти для організації лекцій у реальному часі, забезпечуючи можливість запису занять і проведення групової роботи за допомогою функції «розподіл на кімнати» (Zoom, 2021: 44).

MS Teams забезпечує інтеграцію різноманітних інструментів, таких як OneDrive і Microsoft Word, що дозволяє студентам працювати над спільними проектами та обмінюватися коментарями у реальному часі.

Окрім основних платформ, інструменти, такі як Google Workspace, сприяють ефективній співпраці в режимі реального часу, а Padlet використовується для організації мозкових штурмів та створення термінологічних баз (Мазаракі, 2021: 26).

Термінологічні бази даних, такі як SDL MultiTerm, є важливими для забезпечення узгодженості термінології. Ці системи дозволяють студентам створювати й підтримувати власні глосарії, що є необхідним для роботи з великими проєктами, де точність використання термінів є критично важливою (CAT-tools, 2021: 22).

Програми для обробки тексту, наприклад Microsoft Word чи Google Docs, відіграють важливу роль у створенні та редагуванні перекладених текстів. Їх інтеграція з іншими цифровими інструментами, такими як CAT-tools, дозволяє студентам виконувати завдання в інтерактивному середовищі, яке відображає реальні умови роботи (Шумило, 2021: 59).

Інструменти для перевірки орфографії та граматики, такі як Grammarly або LanguageTool, допомагають студентам забезпечувати високу якість текстів. Вони дозволяють виправляти помилки, уникати стилістичних недоліків і вдосконалювати загальну структуру перекладу (Галацин, 2020: 16).

Програми для аналізу текстів, такі як Sketch Engine, дозволяють студентам працювати з корпусами текстів, аналізувати мовні структури та розширювати свої знання щодо контекстуального використання термінів. Це особливо корисно для перекладу текстів, які вимагають глибокого розуміння специфіки галузі (Белл, Пім, 2018: 48).

Цифрові інструменти для автоматизації процесів, такі як XTM Cloud або Smartcat, дають можливість студентам отримати досвід роботи в системах, які підтримують увесь цикл перекладацького процесу: від аналізу тексту до фінальної здачі проєкту клієнту. Такі технології сприяють розвитку ключових професійних навичок, зокрема планування, управління часом і командної роботи (Шумило, 2021: 60).

Використання цифрових платформ і сучасних інструментів створює сприятливі умови для підготовки перекладачів, що відповідає вимогам сучасного ринку праці. У цьому контексті особливу увагу слід приділити симуляціям, кейс-стаді та рольовим іграм, які дозволяють ефективно вирішувати практичні завдання, моделюючи реальні виклики перекладацької діяльності.

Симуляції у цифровому форматі є ефективним методом навчання перекладачів, оскільки дозволяють студентам працювати в умовах, максимально наближених до реальних. Наприклад, симуляція перекладацького проєкту включає аналіз тексту, створення термінологічної бази, використання CAT-tools та здачу фінального продукту. Це дає змогу студентам практикувати управління часом, дотримання клієнтських вимог і забезпечення якості перекладу (Мазаракі, 2021: 27).

Кейс-стаді є важливим інструментом для розвитку аналітичних та критичних навичок. Викладачі пропонують студентам реальні або вигадані кейси, які включають проблеми, з якими стикаються перекладачі у своїй професійній діяльності. Це можуть бути питання локалізації програмного забезпечення, переклад юридичних документів або робота з текстами, що містять культурно специфічні елементи. Студенти аналізують ситуацію, обирають відповідні цифрові інструменти та розробляють оптимальне рішення (Белл, Пім, 2018: 47).

Рольові ігри в цифровому форматі спрямовані на розвиток комунікативних і координаційних навичок. Наприклад, студенти можуть виконувати ролі перекладача, редактора та менеджера проєкту, працюючи у команді над спільним завданням. Використання платформ, таких як MS Teams або Zoom, дозволяє створити інтерактивне середовище, у якому студенти можуть взаємодіяти в режимі реального часу, обговорювати стратегії перекладу та вирішувати конфліктні ситуації (Zoom, 2021: 45).

Цифрові платформи, що підтримують інтерактивне навчання, дозволяють створювати умови для поєднання теоретичних знань із практичними навичками. Інтерактивні методи, такі як симуляції, кейс-стаді та рольові ігри, сприяють розвитку професійної компетенції, забезпечуючи студентам практичний досвід роботи у реальному перекладацькому середовищі (Шумило, 2021: 60).

Штучний інтелект (ШІ) відіграє дедалі більшу роль у професійній підготовці перекладачів, пропонуючи нові можливості для автоматизації, аналізу текстів і підвищення продуктивності. Технології, засновані на нейромережах і машинному навчанні, є основою сучасних систем машинного перекладу, таких як Google Translate, DeepL, Amazon Translate, а також багатьох інструментів для аналізу мовних даних (Кетфорд, Швайцер, 2019: 36).

Однією з головних можливостей використання ШІ у навчальному процесі є доступ до систем машинного перекладу, які дозволяють студентам працювати з текстами у різних мовних парах, отримуючи автоматизований результат. Це сприяє пришвидшенню виконання завдань і дає змогу аналізувати різні підходи до перекладу. Студенти можуть використовувати ШІ як інструмент для попереднього перекладу текстів із подальшим редагуванням, що навчає їх оцінювати якість і адаптувати результати під професійні стандарти (Белл, Пім, 2018: 47).

ШІ також дозволяє аналізувати великі обсяги текстів за допомогою таких інструментів, як

Sketch Engine або AntConc, що дає змогу студентам досліджувати частотність слів, контекстуальне використання термінів та інші мовні аспекти. Це допомагає формувати глибше розуміння мовної структури та розширювати термінологічні знання (Мазаракі, 2021: 26).

Впровадження інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у навчальний процес супроводжується низкою викликів, які впливають на ефективність їх використання у підготовці перекладачів. Однією з основних проблем є недостатнє технічне забезпечення навчальних закладів. У багатьох випадках університети не мають достатньо сучасного обладнання, таких як потужні комп'ютери, ліцензійне програмне забезпечення для перекладу чи швидкісний інтернет, що значно обмежує можливості студентів для роботи з новітніми технологіями (Moodle, 2020: 68).

Ще однією серйозною перешкодою є недостатня підготовка викладачів до роботи з ІКТ. Викладачі часто не мають необхідного рівня цифрової грамотності або спеціалізованих знань про використання професійних перекладацьких інструментів, таких як CAT-tools, системи Translation Memory чи програми для локалізації. Це ускладнює інтеграцію цих технологій у навчальний процес і знижує ефективність їхнього використання (Шумило, 2021: 60).

Серед студентів також спостерігається недостатня готовність до роботи з ІКТ. Брак практичних навичок використання цифрових інструментів, зокрема CAT-tools чи платформ для управління проектами, створює додаткові труднощі в опануванні професійної компетенції. У деяких випадках студенти стикаються з технічними бар'єрами, такими як низька швидкість інтернету або відсутність персональних пристроїв для навчання (Белл, Пім, 2018: 46).

До інших викликів належать труднощі в адаптації навчальних програм до швидких змін у сфері ІКТ. Часто освітні програми оновлюються повільно, не враховуючи останніх технологічних інновацій, що призводить до невідповідності між теоретичними знаннями студентів і реальними потребами ринку праці (Мазаракі, 2021: 27).

ІШ також має свої обмеження. Хоча сучасні системи машинного перекладу демонструють високу точність у роботі з простими текстами, вони все ще мають труднощі з переданням складних контекстуальних, культурних та емоційних аспектів, які є важливими для високоякісного перекладу. Залежність від автоматизованих систем може призвести до втрати критичного підходу до перекладу та недооцінки важливості лінгвістичних і культурних знань (Кетфорд, Швайцер, 2019: 37).

Ще одним викликом є необхідність навчання студентів правильному використанню ІШ. Не всі студенти мають достатню цифрову грамотність, щоб ефективно працювати з нейромережами та розуміти їхні обмеження. Це потребує створення навчальних програм, які б включали практичні заняття з роботи з ІШ та навички редагування автоматизованих перекладів (Moodle, 2020: 69).

Таким чином, проблеми технічного забезпечення, недостатня підготовка викладачів та студентів є ключовими викликами, які вимагають системного підходу для їх подолання та забезпечення ефективної інтеграції ІКТ у навчальний процес. Технології значно змінюють умови перекладацької діяльності, але водночас ставлять нові етичні вимоги до фахівців. Перекладачі повинні дотримуватися професійних стандартів, захищати конфіденційність даних і забезпечувати високу якість роботи, використовуючи сучасні технології відповідально та обґрунтовано (Кетфорд, Швайцер, 2019: 37).

ІШ відкриває широкі можливості для вдосконалення підготовки перекладачів, але його використання потребує критичного підходу та навичок, які забезпечують ефективне впровадження цих технологій у професійну діяльність (Белл, Пім, 2018: 48).

Висновки. Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) є ключовим чинником у модернізації процесу підготовки перекладачів, адаптуючи його до потреб сучасного ринку праці. Аналіз сучасних трендів показав, що використання таких технологій, як CAT-tools, системи Translation Memory, віртуальні платформи та штучний інтелект, сприяє формуванню професійних навичок і забезпечує ефективність освітнього процесу. ІКТ дозволяють студентам опановувати практичні інструменти, автоматизувати рутинні завдання, розвивати технологічну та професійну компетентність.

Разом із тим, впровадження ІКТ стикається з низкою викликів, серед яких недостатнє технічне забезпечення, брак цифрової грамотності студентів і викладачів, а також відсутність адаптованих навчальних програм. Подолання цих бар'єрів потребує системного підходу, що включає модернізацію освітньої інфраструктури, навчання викладачів і студентів роботі з сучасними інструментами та створення інтегрованих програм, які відповідають новітнім технологічним трендам.

Перспективи використання ІКТ у підготовці перекладачів включають активне впровадження штучного інтелекту, віртуальної і доповненої реальності, мультимодальних систем перекладу та адаптивних освітніх платформ. Гейміфікація та інтерактивні методи навчання, такі як симуляції,

кейс-стаді та рольові ігри, дозволяють створювати динамічне й мотивуюче освітнє середовище.

Таким чином, інтеграція ІКТ у підготовку перекладачів є не лише вимогою часу, а й запору-

кою формування висококваліфікованих фахівців, здатних ефективно працювати у глобалізованому світі, що швидко змінюється під впливом технологічного прогресу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева С. Концепція підготовки майбутніх дизайнерів до розвитку професійної кар'єри. *Науковий вісник Інституту професійно-технічної освіти НАПН України. Професійна педагогіка: зб. наук. пр.* Київ, 2018. Вип. 17. С. 177–181.
2. Белл Р., Пім Е. Використання CAT-tools та Translation Memory у перекладацькій діяльності: переваги та виклики. *Журнал прикладної лінгвістики*. 2018. Т. 12, № 3. С. 45–56.
3. Галацін К. Інтерактивні методи навчання в освітньому процесі перекладачів. *Вісник педагогічних наук*. 2020. Вип. 28, № 4. С. 12–19.
4. Кетфорд Дж., Швайцер Е. Роль штучного інтелекту в автоматизації перекладу. *Міжнародний журнал перекладознавства*. 2019. Т. 8, № 2. С. 35–47.
5. Мазаракі Т. Віртуальні навчальні платформи в системі підготовки перекладачів. *Освітні технології в лінгвістиці*. 2021. Т. 14, № 5. С. 24–33.
6. Moodle: основні можливості для освітнього процесу. *Методичний посібник для викладачів*. Київ: Видавництво КНУ ім. Т. Шевченка, 2020. 120 с.
7. Шумило І. Ефективність симуляцій та рольових ігор у формуванні комунікативної компетенції студентів. *Проблеми сучасної освіти*. 2021. Т. 9, № 3. С. 58–65.
8. Zoom у навчальному процесі: інноваційні підходи. *Науковий вісник технологій дистанційного навчання*. 2021. Т. 11, № 6. С. 42–50.
9. CAT-tools в освітньому середовищі: інструкція для використання. Львів: Національний університет ім. І. Франка, 2021. 85 с.

REFERENCES

1. Alekseeva S. (2018). Kontseptsiiia pidhotovky maibutnix dyzaineriv do rozvytku profesiinoi kar'ieri [The Concept of Preparing Future Designers for Professional Career Development]. *Naukovyi Visnyk Instytutu Profesijno-tekhnichnoi Osvity NAPN Ukrainy. Profesijna Pedagogika: Zbirnyk Naukovykh Prats* [Scientific Bulletin of the Institute of Vocational Education of the NAPS of Ukraine. Professional Pedagogy: Collection of Scientific Works], Issue 17, pp. 177–181. [in Ukrainian].
2. Bell R., Pym E. (2018). Vykorystannia CAT-tools ta Translation Memory u perekkladatskii diialnosti: perevahy ta vyklyky [The Use of CAT-tools and Translation Memory in Translation Activity: Advantages and Challenges]. *Zhurnal Prykladnoi Linhvistyky* [Journal of Applied Linguistics], Vol. 12, No. 3, pp. 45–56. [in Ukrainian].
3. Halatsyn K. (2020). Interaktyvni metody navchannia v osvitnomu protsesi perekkladachiv [Interactive Teaching Methods in the Educational Process of Translators]. *Visnyk Pedagogichnykh Nauk* [Bulletin of Pedagogical Sciences], Issue 28, No. 4, pp. 12–19. [in Ukrainian].
4. Ketford J., Schweizer E. (2019). Rol shtuchnoho intelektu v avtomatyzatsii perekladu [The Role of Artificial Intelligence in Translation Automation]. *Mizhnarodnyi Zhurnal Perekladoznavstva* [International Journal of Translation Studies], Vol. 8, No. 2, pp. 35–47. [in Ukrainian].
5. Mazraki T. (2021). Virtualni navchalni platformy v systemi pidhotovky perekladachiv [Virtual Learning Platforms in the Translator Training System]. *Osvitni Tekhnolohii v Linhvistytsi* [Educational Technologies in Linguistics], Vol. 14, No. 5, pp. 24–33. [in Ukrainian].
6. Moodle: osnovni mozhlyvosti dlia osvitnoho protsesu [Moodle: Main Features for the Educational Process]. (2020). *Metodychnyi Posibnyk dlia Vykladachiv* [Methodological Guide for Teachers]. Kyiv: Vydavnytstvo KNU im. T. Shevchenka. [in Ukrainian].
7. Shumylo I. (2021). Efektyvnist symuliacii ta rolovykh ihor u formuvanni komunikativnoi kompetentsii studentiv [The Effectiveness of Simulations and Role-Playing Games in Developing Students' Communicative Competence]. *Problemy Suchasnoi Osvity* [Issues of Modern Education], Vol. 9, No. 3, pp. 58–65. [in Ukrainian].
8. Zoom u navchalnomu protsesi: innovatsiini pidkhody [Zoom in the Educational Process: Innovative Approaches]. (2021). *Naukovyi Visnyk Tekhnolohii Dystantsiinoho Navchannia* [Scientific Bulletin of Distance Learning Technologies], Vol. 11, No. 6, pp. 42–50. [in Ukrainian].
9. CAT-tools v osvitnomu seredovyshchi: instruktsiia dlia vykorystannia [CAT-tools in the Educational Environment: User Guide]. (2021). Lviv: Natsionalnyi Universytet im. I. Franka. [in Ukrainian].

УДК 376-053.4-056.264

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-43>

Юлія РІБЦУН,

orcid.org/0000-0002-2672-3704

*кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник,
старший науковий співробітник відділу логопедії
Інституту спеціальної педагогіки і психології імені Миколи Ярмаченка
Національної академії педагогічних наук України
(Київ, Україна) logojuli@i.ua*

Юлія СЕМЕРЕНКО,

orcid.org/0009-0000-6278-4048

*студентка IV курсу факультету педагогіки і психології
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) ulasemerenco91@gmail.com*

ЛОГОДІАГНОСТИКА ТА ЛОГОКОРЕКЦІЯ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ З МОТОРНОЮ АЛАЛІЄЮ

В статті висвітлюються актуальні питання вивчення особливостей мовленнєвого (фонетика, фонематика, лексика, граматики), когнітивного та моторного розвитку дітей старшого дошкільного віку з моторною алалією. Особливу увагу приділено якісному аналізу результатів виконання спеціально розроблених діагностичних проб, котрі допомогли виявити як сильні, так і слабкі сторони психомовленнєвого розвитку дітей.

У статті репрезентовані висновки щодо порушень фонематичного сприймання та формування граматичних категорій як найбільш складних компонентів мовленнєвого розвитку дітей з моторною алалією. Проведене дослідження підтверджує, що корекційна робота повинна включати спеціально адаптовані методи, спрямовані на розвиток комунікативних навичок, уваги, пам'яті та інших психічних процесів, які безпосередньо впливають на мовлення.

На основі отриманих результатів експериментального дослідження в статті запропоновано низку практичних рекомендацій щодо вдосконалення змісту логопедичної роботи з дітьми старшого дошкільного віку з моторною алалією. Зокрема, застосування індивідуального підходу до кожної дитини, включення в процес корекції ігрових і розвивальних методик, які сприяють підвищенню мотивації до психомовленнєвої діяльності та поліпшенню мовленнєвих навичок.

Мета дослідження – аналіз і систематизація результатів діагностичних проб, розроблення рекомендацій щодо удосконалення змісту корекційної роботи з дітьми старшого дошкільного віку з моторною алалією, зокрема розвитку їхньої мовленнєвої активності та комунікативних здібностей. Практичні результати дослідження мають досить вагоме значення для вдосконалення методів логопедичної роботи в закладах дошкільної освіти, подальших досліджень у галузі логокорекції мовленнєвих порушень у дітей з моторною алалією.

Ключові слова: старший дошкільний вік, мовленнєвий розвиток, моторна алалія, логодіагностика, логокорекція, комунікативні навички.

Yulia RIBTSUN,

orcid.org/0000-0002-2672-3704

*PhD (Education), Senior researcher,
Senior Researcher at the Department of Speech Therapy
Mykola Yarmachenko Institute of Special Pedagogy and Psychology
of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) logojuli@i.ua*

Yulia SEMERENKO,

orcid.org/0009-0000-6278-4048

*4th year student of the Faculty of Pedagogy and Psychology
Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) ulasemerenco91@gmail.com*

LOGODIAGNOSTICS AND LOGOCORRECTION OF CHILDREN OF ELDERLY PRESCHOOL AGE WITH MOTOR ALALIA

The article is devoted to the study of the peculiarities of language development in older preschool children with motor impairment. It examines the main components of language development, including perception, attention, memory,

thinking, motor skills, phonetics, phonemics, lexicon, and grammar, as well as the specific manifestations of these aspects in children of this category. Special attention is given to the analysis of the results of specially designed tests which helped to identify both the strengths and weaknesses of the children's language development.

The article also presents conclusions about the most difficult aspects of speech development in children with motor alalia, in particular, disorders of phonemic perception and the formation of grammatical structures. Separately, it is noted that corrective work should include specially adapted methods aimed at developing communication skills, attention, memory and other psychological processes that directly influence speech.

Based on the results of the experimental research, the article proposes a series of practical recommendations for improving logopaedic work with older preschool children with motor apraxia. In particular, it emphasises an individualised approach to each child, the inclusion of play and diagnostic techniques in the correction process, which enhance motivation for speech activities and the development of speech skills.

The aim of the research is to analyse and systematise the results of diagnostic tests, to develop recommendations for improving correctional work with preschool children with motor apraxia, especially in the aspect of improving their speech activity and communication skills. The practical results of the research are of great importance for improving the methods of logopaedic work in preschool educational institutions, as well as for further research in the field of correction of speech disorders in children with motor apraxia.

Key words: senior preschool age, speech development, motor alalia, logodiagnosis, logocorrection, communication skills.

Постановка проблеми. Моторна алалія є однією з найскладніших форм мовленнєвих порушень, яка діагностується у дітей дошкільного віку, суттєво впливаючи на розвиток їхньої мовленнєвої і комунікативної діяльності. Поширеність зазначеного розладу, який характеризується труднощами у формуванні та автоматизації мовленнєвих навичок за умов типових інтелекту і слуху, вимагає посиленої уваги з боку неврологів, психологів і логопедів.

Попри те, що існують численні дослідження, котрі розглядають теоретичні та практичні аспекти роботи з дітьми з моторною алалією, питання ефективних методів логодіагностики, специфічної ієрархії розвитку мовленнєвих компонентів, а також інноваційних шляхів корекційної роботи залишаються актуальними та потребують більш детального вивчення. Враховуючи складність порушення, перед науковцями і практиками постає необхідність у спільному розробленні індивідуалізованих методик корекції, що допоможуть враховувати специфіку кожної дитини та сприятимуть розвитку її мовленнєвих навичок і комунікативних здібностей (Соботович, 1997; Тищенко, 2014 : 349-389; Трофименко, 2021 : 265-269; Рібцун, 2023 : 94-115).

Аналіз досліджень. Проблема моторної алалії у дітей дошкільного віку була предметом численних наукових досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних учених. Серед вітчизняних дослідників особливої уваги заслуговують наукові праці Л. Андрусишин, Л. Бартеневої, І. Баранець, Г. Гончар, О. Ковальнової, С. Кондукової, І. Мартиненко, Т. Мартинової, І. Марченко, Ю. Мурліної, А. Птухи, Ю. Рібцун, Є. Соботович, В. Тарасун, В. Тищенко, Л. Трофименко та ін., в яких розглядались особливості мовленнєвих порушень у дітей, пропонувались ефективні методи корекції. Важливий внесок у вивчення моторної алалії зробили

також зарубіжні науковці, серед яких Д. Арам, М. Бері, О. Вінарьська, Т. Візель, Дж. Грін, Г. Гуцман, Т. Кампбелл, Р. Кoen, А. Лібман, Б. Левіс та ін. Їхні дослідження допомогли деталізувати основні механізми виникнення моторної алалії, особливості її проявів у дітей дошкільного віку та надали цінні рекомендації для практичної роботи з такими дітьми (Тищенко, 2010 : 181-186; Трофименко, 2022 : 299-304).

Мета статті полягає в аналізі та систематизації результатів проведення діагностичних проб, розробленні рекомендацій щодо удосконалення змісту корекційної роботи з дітьми дошкільного віку з моторною алалією, зокрема в аспекті розвитку їхньої мовленнєвої активності та комунікативних навичок.

Виклад основного матеріалу. В останні роки в Україні спостерігається зростання кількості дітей, у яких діагностуються мовленнєві порушення різної етіології та ступеня тяжкості, зокрема моторна алалія. Ця проблема є надзвичайно актуальною в умовах сучасної системи дошкільної освіти, оскільки своєчасне виявлення та корекція таких розладів мають вирішальне значення для подальшого мовленнєвого розвитку дитини, її успішності в навчанні та адаптації в соціумі.

«Алалія – (від. грец. а – заперечна частка, lalia – мовлення, розмова) – відсутність чи недорозвиток експресивного або імпресивного мовлення, що виникає внаслідок органічного ушкодження мовленнєвих зон кори головного мозку в пренатальний або післяпологовий періоди (до розвитку мовлення)» (Трофименко, 2024 : 13).

Моторна алалія призводить до значних труднощів у формуванні фонетико-фонематичної, лексичної, граматичної складових, що значно ускладнює комунікацію та соціальну адаптацію дітей. Основні причини виникнення моторної алалії можуть бути біологічними (ураження мозко-

вих зон), генетичними (спадковість) або соціальними (недостатність умов для розвитку). Сучасні нейрофізіологічні дослідження вказують на те, що алалія може бути наслідком порушень функціональних зв'язків між тими ділянками мозку, котрі відповідають за мовленнєву діяльність (Соботович, 1981).

Дослідники припускають, що основною причиною виникнення алалії є функціональна роз'єднаність мозкових зон, а не пошкодження їхньої структури. Водночас пластичність дитячого мозку дозволяє компенсувати ураження при умові збереженості провідникових зв'язків, які забезпечують адаптивну заміну функцій. Таким чином, сучасна наука висуває дві гіпотези щодо патогенезу алалії: традиційну, яка пояснює мовленнєвий дефіцит ураженнями кори головного мозку, та новаторську, що наголошує на відсутності міжзональних зв'язків (Соботович, 2003).

Діти з моторною алалією часто стикаються зі значними труднощами в навчанні та соціалізації. Недостатній розвиток мовлення негативно позначається на їх здатності до абстрактного мислення, узагальнення та формування граматичних конструкцій, що призводить до проблем у навчанні грамоти, математики та дисциплін мовного циклу. Варто робити акценти на труднощах в емоційному розвитку та соціальній адаптації таких дітей, оскільки вони часто мають проблеми в самовираженні та комунікації з однолітками (Marchuk, Holiiad., Boiko, Ribtsun, Bogdan, Lukashenko, 2024 : 666-677).

Діти із зазначеними розладами потребують особливої уваги та спеціальної логопедичної допомоги, спрямованої на розвиток мовленнєвих функцій і когнітивних здібностей (Рібцун, 2023 : 94-115).

Враховуючи особливості психомовленнєвої діяльності дітей з моторною алалією, нами було проведено дослідження з метою виявлення особливостей розвитку мовлення та інших вищих психічних функцій, стану моторної сфери у дітей старшого дошкільного віку. Це, в подальшому, стане за основу при розробленні методичних рекомендацій для удосконалення змісту логопедичної роботи із зазначеною категорією дітей.

Експериментальне дослідження проводилося на базі Радивилівського закладу дошкільної освіти комбінованого типу №2 «Усмішка» Радивилівської міської ради Дубенського району Рівненської області. В експерименті взяли участь діти старшого дошкільного віку з логопедичним висновком «моторна алалія». Для діагностичного обстеження був використаний комплекс методик, які оцінюють мовленнєвий розвиток і стан когні-

тивних (сприймання, пам'ять, увага, мислення), а також моторних функцій, включаючи артикуляційну, мимічну, пальчикову та загальну моторику.

Дослідження проводилося в три етапи. Перший етап передбачав збір анамнестичних даних, під час якого здійснювався аналіз медичних показників та умов розвитку дитини. Також важливим аспектом було спілкування з батьками, під час якого уточнювалися дані щодо загального психофізичного та раннього розвитку мовлення. Спостереження зі сторони вихователів також стало важливою складовою цього етапу, адже вони могли надати додаткову інформацію про розвиток кожного з обстежуваних в умовах закладу дошкільної освіти.

Другий етап полягав у встановленні контакту з дітьми. На цьому етапі були організовані заняття, спрямовані на налагодження довірливих відносин, що допомогло оцінити емоційну взаємодію дітей. Спостереження за їх поведінкою та реакціями на звернене мовлення дозволили визначити рівень готовності дітей до подальших обстежень та спрогнозувати вибір найбільш ефективних методів роботи.

Третій етап включав комплексне обстеження, яке дозволило оцінити рівень розвитку мовлення (лексичний, граматичний, фонетичний аспекти). Оцінка мовленнєвих порушень у дітей з моторною алалією проводилась паралельно з вивченням моторних і когнітивних процесів, що дало змогу скласти загальний логопсихосинергетичний портрет мовленнєвого розвитку дітей (Рібцун, 2022). Особлива увага приділялася вивченню типових для дітей з алалією комунікативних труднощів.

Розподіл за рівнем розвитку відбувся на основі об'єктивної оцінки результатів виконаних проб: високий, середній та низький. Високий рівень передбачав наявність у дітей мовленнєвих навичок, які майже не відрізнялися від норм типового розвитку; середній рівень вказував на наявність помітних недоліків, а низький рівень характеризувався значними труднощами у виконанні завдань, навіть за умов допомоги дорослого.

Таким чином, дослідження дозволило не лише описати детальну картину розвитку дітей з моторною алалією, а і створити підґрунтя для розроблення більш ефективних методичних підходів у корекційно-розвивальній роботі з дітьми вказаної категорії.

Нами було проаналізовано стан сформованості вищих психічних функцій у дітей з моторною алалією, зокрема зорове та слухове сприймання, увага, пам'ять і логічне мислення.

Результати проби з оцінювання рівня сформованості зорового сприймання показали, що

більшість дітей здатна розпізнавати кольори та виконувати завдання за інструкцією, хоча у деяких дошкільників виникали труднощі в процесі точного розташування елементів (Рібцун, 2023 : 351-372). Підтримка з боку педагога та спільний вибір кольорів допомогли зменшити кількість помилок, проте загальний рівень виконання завдання залишився на середньому рівні.

Результати проби, за допомогою якої оцінювалось слухове сприймання, показали, що більшість дітей впоралися з розпізнаванням знайомих немовленнєвих звуків, таких як гавкіт собаки чи шум дощу, але у деяких дошкільників все ж виникали утруднення із розрізненням аналогічних звуків. Діти з алалією потребували допомоги в процесі вибору відповідних звукам зображень. Це засвідчило про наявність певних особливостей у розвитку слухового сприймання, хоча більшість дітей досить упевнено орієнтувалась у розрізненні навіть схожих повсякденних звуків.

Результати проби, спрямованої на оцінювання рівня сформованості уваги, показали, що більшість дошкільників старшої групи мають середній рівень розвитку уваги, проте досить часто потребують додаткових уточнюючих вказівок щодо правильного виконання завдання (Рібцун, 2023 : 144-147). Тільки деякі діти з алалією продемонстрували високий рівень концентрації уваги, а решта мали значні утруднення з її утриманням.

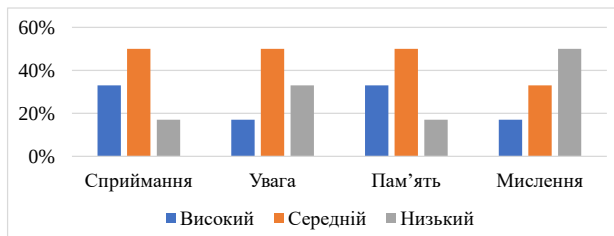
При дослідженні рівня сформованості пам'яті діти з алалією продемонстрували доволі різні показники виконання завдання, яке потребувало залучення слухових, зорових і моторних мнестичних процесів. Було виявлено, що переважна більшість дошкільників здатна запам'ятовувати та відтворювати інформацію на середньому рівні, але є і такі, у яких виникає потреба у додаткових корекційно-розвивальних заняттях з метою покращення пам'яті.

Результати проби, спрямованої на оцінювання логічного мислення, показали, що найбільші утруднення виникали у досліджуваних при відборі та встановленні послідовності серій картинок. При виконанні даного діагностичного завдання більшість дошкільників з алалією потребували різнорівневої допомоги, особливо у поясненні причинно-наслідкових зв'язків між окремими епізодами.

Аналізуючи результати проведеного дослідження, ми переконались у багатоваріативності показників розвитку когнітивних здібностей дітей з моторною алалією (Рібцун, 2023 : 99-111). Серед досліджуваних є не тільки здатні до самостійного виконання завдань, а і такі, що конче потребують

значної допомоги та довготривалої корекційної роботи.

Діаграма 1 відображає рівні розвитку когнітивних функцій у дітей з алалією, дає можливість кількісно оцінити ступінь розвитку кожної вищої психічної функції зокрема, підтверджуючи потребу в індивідуалізованому підході до роботи з дошкільниками з алалією з метою досягнення ними оптимальних результатів.



Діаграма 1. Рівні розвитку вищих психічних функцій у дітей старшого дошкільного віку з моторною алалією за результатами виконання експериментальних проб

Отримані результати дослідження пам'яті, уваги, мислення та рухової сфери у дітей з моторною алалією відповідають науковим даним, презентованим у працях Є. Соботович (1981, 1997, 2003), В. Тищенко (2010), Ю. Рібцун (2011, 2023), де зазначено, що у дітей цієї категорії спостерігаються порушення як мовленнєвої, так і немовленнєвої сфер. Моторна алалія супроводжується незрілістю коркових структур головного мозку, зокрема тих, що відповідають за регуляцію моторної діяльності, уваги та пам'яті.

Аналіз результатів проб на виявлення рівня сформованості рухової сфери показав значні відставання в розвитку основних видів моторики у дітей з моторною алалією, що підтверджено результатами нашого дослідження. Вивчаючи стан загальної моторики було відмічено, що завдання на баланс і координацію (ходьба по мотузці, стояння на одній нозі) викликали значні утруднення. У обстежуваних фіксувалися короткочасні паузи на початку виконання завдання, дошкільники були нерішучими, невпевненими у власних рухах, потребували більш деталізованих вербальних інструкцій і наочного показу. Більшість дітей з алалією виконували завдання на біг, стрибки на двох ногах більш впевнено, що вказувало на часткову автоматизацію цих рухів. Тому рівень розвитку загальної моторики дітей старшого дошкільного віку можна оцінити як низький (67%) і середній (33%).

Під час дослідження мимічної моторики дошкільників з алалією було виявлено наявність труднощів при виконанні вправ, які вимагали чіт-

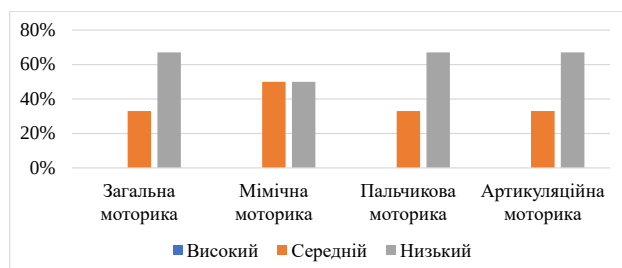
кої диференціації зміни виразів обличчя («Клоун», «Моргайлики»). Окремі діти не змогли виконати даних базових вправ, зокрема, надування щік або підморгування. Труднощі з виконанням мімічних вправ вказують на недостатній розвиток контролю над функціонуванням мімічних м'язів. Рівень розвитку мімічної моторики був середнім (50%) і низьким (50%).

Більшість дітей (67%) продемонстрували низький рівень розвитку пальчикової моторики, маючи значні утруднення з виконанням навіть таких простих завдань, як перемінні рухи пальцями («Зірочка», «Хвилька») або маніпулювання дрібними предметами (намистини, гудзики).

У дошкільників з алалією спостерігалися деякі проблеми з виконанням як статичних, так і динамічних артикуляційних вправ. Більшість дітей були не в змозі утримувати язик у заданому положенні або рухати ним у визначеній амплітуді, що спричинено слабким м'язовим тонусом мовленнево-рухового апарату. Рівень розвитку артикуляційної моторики був низьким у 67% дітей, а 33% досягли середнього рівня.

Отже, загальний аналіз результатів проб підтвердив, що в дітей з моторною алалією наявні істотні порушення в розвитку всіх видів моторики. Рівень розвитку рухових навичок у більшості дітей є недостатнім, що вимагає цілеспрямованої корекційної роботи з поліпшення координації, рівноваги, рухливості пальців та артикуляційних рухів.

Діаграма 2 чітко демонструє, що жоден із досліджуваних не зміг досягти високого рівня у запропонованих діагностично-моторних пробах, а більшість дошкільників з алалією мали низький рівень розвитку моторики, що підтверджує необхідність систематичної та індивідуалізованої корекційної роботи з розвитку цих навичок.



Діаграма 2. Рівні розвитку загальної, мімічної, пальчикової та артикуляційної моторики у дітей старшого дошкільного віку з моторною алалією за результатами експериментальних проб

Аналіз результатів проведених проб дав змогу оцінити рівень розвитку різних складових мовлення у дітей з моторною алалією. Зокрема, проба на дослідження фонетичного компоненту

мовлення показала, що жоден з обстежуваних не досяг високого рівня розвитку звуковимови. Лише окремі дошкільники продемонстрували середній рівень, що вказує на незначні порушення у вимові звуків. Діти з алалією здебільшого правильно вимовляли голосні та деякі прості приголосні, але при вимові складніших звуків (сонорні, шиплячі, свистячі) спостерігалися нестійкі заміни. Деякі з досліджуваних продемонстрували низький рівень, що відображає порушення, типові для моторної алалії, зокрема елізії (пропуски звуків), заміни, уподібнення, перестановки та додавання зайвих фонем. Вимова таких дітей характеризувалася нестабільністю, що ускладнювало розуміння їхнього мовлення.

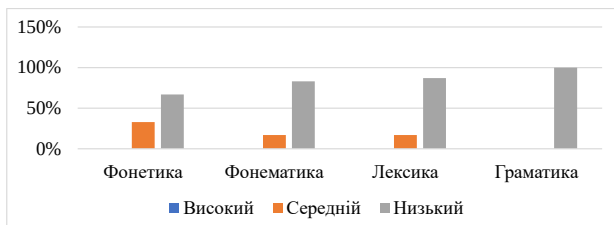
У більшості дітей був виявлений низький рівень розвитку фонематичного сприймання, що є типовим для моторної алалії. Найбільші утруднення викликало завдання на розрізнення слів, схожих за звучанням. Наприклад, при диференціації таких пар слів як «рак–лак» чи «мишка–миска» виникало змішування звуків, що часто супроводжувалося випадковим вибором зображень. Краще діти впоралися із завданням на розрізнення паронімів з більш контрастними звуками («вуха – вуса»), але все-таки не завжди могли точно розрізнити схожі за звучанням слова, що свідчить про необхідність цілеспрямованої роботи з розвитку фонематичних уявлень та навичок звукового аналізу.

Рівень розвитку лексичного компоненту був низьким у більшості обстежуваних, меншість продемонструвала середній рівень розвитку словника, хоч ними і були допущені помилки при називанні предметів і узагальненні їх видо-родових ознак. Найскладнішим для дітей з алалією виявилось завдання на називання дій, виконуваних зображеними предметами, адже дошкільниками часто використовувались слова-замінники та взагалі невідповідні лексеми. Результати виконання проби підтвердили наявність значних труднощів у формуванні активного словника, зокрема у встановленні правильних семантичних зв'язків між словами.

Усі обстежувані мали низький рівень сформованості граматичних категорій. Дошкільники з алалією часто не могли змінити граматичні форми слів, вживали неправильні закінчення, припускалися помилок в узгодженні між самостійними частинами мови. Більшість дітей використовувала слова в початковій формі, спостерігалися порушення в утворенні форм минулого та майбутнього часу дієслів, а також помилки у встановленні правильного порядку лексем у реченні. Це свідчить про серйозні труднощі у засвоєнні граматичних

структур, що потребує копійної довготривалої корекційної роботи.

Узагальнюючи результати виконання проб (діаграма 3), можна зробити висновок про наявність значних відставань у рівні сформованості фонетичних, фонематичних, лексичних і граматичних компонентів мовлення у дітей старшого дошкільного віку з моторною алалією.



Діаграма 3. Рівні розвитку фонетичної, фонематичної, лексичної та граматичної сторони мовлення у дітей старшого дошкільного віку з моторною алалією за результатами експериментальних проб

Аналіз результатів проведеної логодіагностики вказує на нерівномірність розвитку когнітивної, моторної та мовленнєвої сфер старших дошкільників із моторною алалією. Зокрема, у когнітивній сфері спостерігалось домінування середнього рівня. Водночас результати дослідження моторної та мовленнєвої сфер демонструють значні порушення: недостатній розвиток загальної та артикуляційної моторики, труднощі у фонетико-фонематичному сприйманні, обмежений словниковий запас, проблеми з генералізацією видо-родових понять, побудовою граматично правильних висловлювань.

Відсутність високого рівня у діагностично-мовленнєвих пробах і домінування низького рівня свідчить про наявність системних порушень мовлення, що потребує цілеспрямованої роботи з боку команди фахівців. Отримані результати стали підґрунтям для розроблення методичних рекомендацій щодо наповнення змісту корекційно-розвивальної роботи. Успішна корекція наявних мовленнєвих порушень у дітей дошкільного віку з моторною алалією вимагає застосування комплексного підходу, який враховуватиме розвиток загальної, мимічної, артикуляційної моторики,

фонетико-фонематичних процесів, лексики та граматичних навичок.

Розвиток загальної моторики безпосередньо впливає на мовленнєву діяльність, тому постійне виконання загальнорозвивальних, ритмічних вправ, проведення динамічних ігор допоможе покращити координацію рухів, що сприятиме розвитку мовлення. Ефективним методом, який активізує моторні і мовленнєві зони головного мозку, поєднує виконання рухів з мовленнєвими завданнями, є логоритміка. Спеціальні вправи для активізації пальчикової моторики (маніпуляції з дрібними предметами та пластиліном) сприяють покращенню функціонування мозкових ділянок, які відповідають за мовлення. Виконання вправ артикуляційної, мимічної гімнастики, масаж або самомасаж обличчя допоможуть зміцнити м'язи, покращити контроль за вимовою звуків.

Для розвитку фонетико-фонематичної складової необхідне систематичне виконання вправ зі звукового аналізу та синтезу слів, на розрізнення слів-паронімів, використання звукової абетки в малюнках, що дозволить ефективно поєднувати візуальні, слухові, смакові, нюхові та моторні асоціації для засвоєння звуків (Рібцун, 2005, 2013, 2019, 2023). Робота з розвитку лексичної та граматичної сторін мовлення має включати розширення імпресивного та експресивного словника, використання наочності (предметні, сюжетні картинки, муляжі, натуральні предмети), проведення сюжетних, багатоваріативних дидактичних ігор з мовленнєвими завданнями. Таким чином, комплексна робота з залученням усіх аспектів мовлення надасть можливості значного покращення психомовленнєвого розвитку дітей з моторною алалією.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що виявлені порушення у дітей старшого дошкільного віку з моторною алалією в когнітивній, моторній, фонетико-фонематичній, лексичній і граматичній сферах вимагають комплексного підходу до психо- та логокорекції. Результати дослідження показали, що, незважаючи на збережені когнітивні функції, обстежувані мають суттєві труднощі у формуванні мовлення, що потребує проведення довготривалої комплексної роботи на різних рівнях розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алалія. Логопедія : підр. К. : ВД «Слово», 2014. С. 349-389.
2. Рібцун Ю. В. Дошкільники з моторною алалією: логопсиходіагностичне вивчення основних мисленнєвих операцій. *Věda a perspektivy*. № 8(27). 2023. Р. 99-111. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/736464>
3. Рібцун Ю. В. Логопсиходіагностика дітей з особливими мовленнєвими потребами як передумова створення освітнього середовища. *Preschool and primary education in European integration and national dimensions* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. Р. 94-115. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/736622>
4. Рібцун Ю. В. Логопсиходіагностика перцептивних процесів дошкільників з функціонально-мовленнєвими труднощами. *Contemporary problems of pedagogy amidst the European integration of educational environment: theory and practice* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. Р. 351-372. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/737296>

5. Рібцун Ю. В. Логопсиходіагностичне вивчення уваги дошкільників з моторною алалією. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique* : collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la V conférence scientifique et pratique internationale, Paris, 21 juillet 2023. Paris-Vinnytsia: La Fedeltà & Plateforme scientifique européenne. P. 144-147. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/736183>
6. Соботович Є. Ф. Мовленнєвий недорозвиток у дітей і шляхи його корекції (Діти з порушенням інтелекту і моторною алалією) : навч посіб., 2003.
7. Соботович Є. Ф. Психолінгвістична структура мовленнєвої діяльності і механізми її формування. К. : ІЗМН, 1997
8. Соботович Є. Ф. Формування правильного мовлення у дітей з моторною алалією. К. : КДПІ ім. О. М. Горького, 1981
9. Спеціальна педагогіка і психологія: сучасн. термінол. словник. 2024. К. : Генеза. 272 с.
10. Тищенко В. В. Моторна алалія у контексті психолого-педагогічних досліджень. *Зб. наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка. Серія: Соціально-педагогічна*. 2010. Вип. 15. С. 181-186.
11. Трофименко Л. І. Комплексний підхід до вивчення моторної алалії. Матер. VII Між. конгр. зі спец. педагогіки та психології «Особливі діти: від рівних прав – до рівних можливостей, К., 2021. С. 265-269.
12. Трофименко Л. І. Специфіка надання освітніх послуг дітям з алалією. Матер. VIII Міжн. конгр. зі спец. педагогіки та психології «Освіта осіб з особливими потребами: виклики воєнного часу». К., 2022. С. 299-304
13. Marchuk, O., Holiiad, I., Boiko, V., Ribtsun, Y., Bogdan, Z., & Lukashenko, K. (2024). Holistic Education: the Unity of the Intellectual and Emotional Sphere. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 16(2), 666-677. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/741224>

REFERENCES

1. Alaliia. Lohopediia [Alalia. Speech therapy] (2014). К. : VD «Slovo», P. 349-389 [in Ukrainian].
2. Ribtsun Yu. V. (2023). Doskhillnyky z motornoiu alaliieiu: lohopsykhodiagnostychnye vyvchennia osnovnykh movlennievnykh operatsii [Preschool Children with Motor Alalia: Speech Psychodiagnostic Study of Basic Speech Operations]. *Veda a perspektivy*, 8(27). 99-109. doi: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-8\(27\)-99-111](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-8(27)-99-111) [in Ukrainian].
3. Ribtsun Yu. V. (2023). Lohopsykhodiagnostyka ditei z osoblyvymy movlennievymy potrebamy yak peredumova stvorennia osvithnoho seredovyshcha [Logopsychodiagnostics of children with special speech needs as a prerequisite for creating an educational environment]. *Preschool and primary education in European integration and national dimensions* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 94-115. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/736622> [in Ukrainian].
4. Ribtsun Yu. V. (2023). Lohopsykhodiagnostyka pertseptyvnykh protsesiv doshkilnykiv z funktsionalno-movlennievymy trudnoshchamy [Logopsychodiagnostics of perceptual processes of preschoolers with functional speech difficulties]. *Contemporary problems of pedagogy amidst the European integration of educational environment: theory and practice* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 351-372. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/737296> [in Ukrainian].
5. Ribtsun Yu. V. (2023). Lohopsykhodiagnostychnye vyvchennia uvahy doshkilnykiv z motornoiu alaliieiu [Logopsychodiagnostic study of attention in preschoolers with motor alalia]. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique* : collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la V conférence scientifique et pratique internationale, Paris, 21 juillet 2023. Paris-Vinnytsia: La Fedeltà & Plateforme scientifique européenne. P. 144-147. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/736183> [in Ukrainian].
6. Sobotovych Ye. F. (2003). Movlennievi nedorozvytok u ditei i shliakhy yoho korektsii (Dity z porushenniam intelektu i motornoiu alaliieiu) [Speech underdevelopment in children and ways of its correction (Children with intellectual disability and motor alalia)] [in Ukrainian].
7. Sobotovych Ye. F. (1997). Psykholingvistychna struktura movlennievoi diialnosti i mekhanizmy yii formuvannia [Psycholinguistic structure of speech activity and mechanisms of its formation]. К. : IZMN [in Ukrainian].
8. Sobotovych Ye. F. (1981). Formuvannia pravylnoho movlennia u ditei z motornoiu alaliieiu [Formation of correct speech in children with motor alalia]. К. : KDPI im. O. M. Horkoho [in Ukrainian].
9. Spetsialna pedahohika i psykholohiya: suchasnyi terminolohichnyi slovnyk [Special Pedagogy and Psychology: A Modern Terminological Dictionary] (2024). Kyiv: Heneza. 272 p. [in Ukrainian].
10. Tyshchenko V. V. (2010). Motorna alaliia u konteksti psykholohopedyohichnykh doslidzhen' [Motor Alalia in the Context of Psychological and Pedagogical Research]. *Zbirnyk naukovykh prats Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohyenko. Series: Social-Pedagogical*. 15. P. 181-186. [in Ukrainian].
11. Trofymenko L. I. (2021). Kompleksnyi pidkhid do vyvchennia motornoii alalii [A comprehensive approach to the study of motor alalia]. Матер. VII Mizh. konhr. zi spets. pedahohiky ta psykholohii «Osoblyvi dity: vid rivnykh prav – do rivnykh mozhlyvostei, К. P. 265-269. [in Ukrainian].
12. Trofymenko L. I. (2022). Spetsyfika nadannia osvithnikh posluh ditiam z alaliieiu [Specifics of providing educational services to children with alalia]. Матер. VIII Mizhn. konhr. zi spets. pedahohiky ta psykholohii «Osvita osib z osoblyvymy potrebamy: vykykyk voiennoho chasu». К. P. 299-304 [in Ukrainian].
13. Marchuk, O., Holiiad, I., Boiko, V., Ribtsun, Y., Bogdan, Z., & Lukashenko, K. (2024). Holistic Education: the Unity of the Intellectual and Emotional Sphere. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 16(2), 666-677. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/741224>

УДК 378.937

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-44>

Діана РОМАНЮК,

orcid.org/0000-0002-8168-8729

аспірантка кафедри загальної педагогіки та спеціальної освіти

Ізмайльського державного гуманітарного університету

(Ізмаїл, Одеська область, Україна) dianyazyan@gmail.com

КОМУНІКАТИВНА ВЗАЄМОДІЯ У ВОЛОНТЕРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-ФІЛОЛОГІВ: СУТНІСТЬ ТА МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ

У статті розглядається проблема підготовки майбутніх філологів до комунікативної взаємодії у волонтерській діяльності. Комунікативна взаємодія відображає взаєморозуміння та взаємну підтримку співрозмовників, її реалізацію на основі демократичних цінностей, гуманістичних принципів, етичних стандартів, мовних норм. Функціями комунікативної взаємодії у волонтерстві є надання підтримки іншим людям в умовах війни та у повоєнний час, вияв турботи про людей з особливими потребами, малозабезпечені або багатодітні сім'ї, створення освітнього середовища для дітей, підлітків і дорослих з метою розвитку у них культури мовлення, ознайомлення з цивілізаційним розвитком народів, донесення до представників різних країн знань про українську культурну спадщину. Важливим методом формування комунікативної взаємодії у волонтерстві з урахуванням специфіки гуманітарних освітніх компонентів є самотійна робота; вона орієнтує студентів на виконання завдань в індивідуально відповідному темпі, без керівництва викладача, розвиває здатність поглиблювати знання та переносити їх у нові ситуації використання, передбачає виховання у студентів відповідальності, ініціативності, дисциплінованості, цілеспрямованості, сумлінності. Не менш значущим методом формування комунікативної взаємодії студентів у волонтерській діяльності є науково-дослідницька робота; ця діяльність спрямовує здобувачів вищої освіти на аналіз наукових праць з проблем комунікації, організації волонтерської діяльності, кращої взаємодії в ній з дітьми та дорослими. Нами було розроблено систему дослідницьких завдань, де перший рівень (аналітично-інформаційний) передбачав аналіз наукової літератури про потенціал волонтерської діяльності. Другий рівень (продуктивно-методичний) завдань спрямовував на утворення методичних прийомів з формування певних компетентностей, знань, якостей у дітей, молоді та дорослих, а третій рівень (практично-реалізаційний) орієнтував на впровадження створених прийомів, перевірку їхньої ефективності впродовж експериментальної дослідницької діяльності.

Ключові слова: діяльність, волонтерський, взаємодія, комунікативний, філолог, бакалавр, метод, формування.

Diana ROMANIUK,

orcid.org/0000-0002-8168-8729

Postgraduate student at the Department of General Pedagogy and Special Education

Izmail State University of Humanities

(Izmail, Odesa region, Ukraine) dianyazyan@gmail.com

COMMUNICATIVE INTERACTION IN VOLUNTEER ACTIVITIES OF FUTURE TEACHERS-PHILOLOGISTS: ESSENCE AND METHODS OF FORMATION

The article considers the problem of preparing future philologists for communicative interaction in volunteer activities. Communicative interaction reflects mutual understanding and mutual support of interlocutors, its implementation on the basis of democratic values, humanistic principles, ethical standards, language norms. The functions of communicative interaction in volunteering are to provide support to other people in wartime and post-war times, to show care for people with special needs, to create an educational environment for children, adolescents and adults in order to develop their speech culture, to familiarize them with the civilizational development of peoples, to convey knowledge about the Ukrainian cultural heritage to representatives of different countries. An important method of forming communicative interaction in volunteering is independent work, that orients students to complete tasks at an individually appropriate pace, develops the ability to deepen knowledge and transfer them to new situations of use, provides for the education of responsibility, initiative, discipline, and conscientiousness in students. An equally important method of forming students' communicative interaction in volunteer activities is scientific research work; this activity directs higher education applicants to the analysis of scientific works on the problems of communication, organization of volunteer activities, and better interaction in it with children and adults. We developed a system of research tasks, where the first level (analytical and informational) provided for the analysis of scientific literature on the potential of volunteer activities. The second level (productive and methodological) of tasks was aimed at the formation of methodological techniques for the formation of certain competencies, knowledge, and qualities in children, youth, and adults, and the third level (practical and implementational) was oriented towards the implementation of the created techniques and verification of their effectiveness during experimental research activities.

Key words: activity, volunteer, interaction, communicative, philologist, bachelor, method, formation.

Постановка проблеми. Проблема підготовки волонтерів до ефективної комунікативної взаємодії з іншими людьми є на сьогодні однією з найбільш актуальних. Особливого значення набуває формування готовності до комунікації у волонтерській діяльності майбутніх учителів-філологів, оскільки вони з огляду на ті спеціальні компетентності, що подані в стандарті вищої освіти, мають змогу доносити іншим відомості про соціально-економічні, культурно-історичні надбання українського народу та ознайомлювати українців із досягненнями в культурі, науці, соціальному житті в різних країнах світу. Унікальність комунікації волонтерів – саме майбутніх учителів-філологів полягає у володінні ними українською та іноземними мовами, що відкриває можливості для встановлення більш тісного партнерства в різних аспектах соціально-корисної праці.

Ця проблема пов'язана з такими важливими науково-практичними завданнями, як формування комунікативних умінь у студентства, соціальної компетентності, готовності до міжкультурної взаємодії, здатності до критичного осмислення інформації, гнучкості, адаптивності, швидкого прийняття рішень у непередбачуваних ситуаціях професійної діяльності.

Аналіз досліджень. Різні питання вказаної проблеми розкривалися крізь призму організації комунікативної взаємодії (Бобко, Баляс, 2021), в тому числі в ракурсі термінології, яка використовується (Бусел, 2006), сприяння досягненню консенсусу (Григор, 2018), професійної підготовки майбутніх філологів (Князян, 2007; Ситнікова, 2024), психологічних засад формування готовності до міжкультурної взаємодії (Шапар, 2005; Demorgon, 2009; Frame, 2008).

Натомість проблема формування готовності майбутніх філологів до комунікативної взаємодії з огляду на особливості волонтерської діяльності потребує більш ґрунтовного висвітлення.

Мета статті – розкрити сутність та методи підготовки майбутніх педагогів філологічного профілю до комунікативної взаємодії в процесі волонтерської діяльності

Виклад основного матеріалу. Насамперед варто зазначити, що термін «взаємодія» розкривається в лінгвістичних джерелах як «взаємний зв'язок між предметами у дії» (Бусел, 2004: 85), це є діяння разом, згуртовано відповідно до певної мети. На думку психологів, взаємодія – це є «процес безпосереднього або опосередкованого впливу об'єктів (суб'єктів) один на одного, що породжує їхню взаємну обумовленість і зв'язок» (Шапар, 2005: 46). Правомірно наголошується на

тому, що взаємодія є важливим інтеграційним, синтезуючим чинником, котрий і впливає на утворення певних структур. У цьому ракурсі варто підкреслити значущість забезпечення ефективної міжособистісної взаємодії, котра полягає у різних за формою засобах вербального вираження, часу, сфери вияву контактування людей, що сприяє змінам у їхній мотивації, поведінці, спілкуванні, діяльності (Шапар, 2005: 46). До того ж комунікативний – це пов'язаний із спілкуванням, з вербальним або невербальним відображенням своїх ідей, ставлень, емоцій, стану тощо.

Отже, комунікативна взаємодія віддзеркалює співпрацю, кооперацію в процесі спілкування в приватному житті, освітньому, соціальному, професійному середовищі. Науковці наполягають на тому, що її доцільно характеризувати предметністю (об'єднання дій ти зусиль індивідів навколо певної мети); експлікованістю (можливість спостереження за її розгортанням та реєстрації провідних її ознак, компонентів, функцій); ситуативністю (прив'язаність до правил, регламенту, умов); рефлексивністю (характер усвідомленості індивідом намірів, наслідків, вияв прогностичності) (Шапар, 2005: 47).

На думку науковців, комунікативна взаємодія саме між викладачами та здобувачами вищої освіти стає більш ефективною за умов вибору доречного стилю комунікації, впровадження діалогу з використанням сучасних технологій, що впливає на якість освітнього процесу, можливості активізації розвитку особистості, втілення її творчого потенціалу, вихованню етичних норм та цінностей (Бобко, Баляс, 2021: 304).

Натомість в умовах багатонаціонального освітнього середовища є доречним розвивати здатність до саме міжкультурної взаємодії, котра, на думку О. Ситнікової, передбачає володіння інформацією про культуру своєї країни, народів світу, готовність до партнерства, виходячи з вимог до вияву солідарності, гуманізму, толерантності, інтересу до спільної творчості та бажання реалізовувати найкращі здобутки світової культури та освіти у власній професійній діяльності з метою підвищення її результативності (Ситнікова, 2024: 50).

Висвітлюючи консенсус як основу міжкультурної взаємодії в глобалізованому світі, О. Григор правомірно наполягає на тому, що сьогодні край важливою є інтеграція «культури, цивілізації й глобалізації в одному контексті» (Григор, 2018: 168), в синтезованому вигляді, в якому й прагнути зрозуміти можливості досягнення згоди між різними країнами та народами в ході зближення цивілізаційного становлення й розвитку Заходу і Сходу, Півночі і Півдня.

Натомість зарубіжні науковці, зокрема J. Demorgon, безспідставно пріоритезують принцип транскультуралізму як базового задля досягнення рівноправності в міжкультурній співпраці та взаємодії. На думку науковця, саме міжкультурність у діяльності дає можливість всім нам стати кимось значущим за умов демократії та рівності (Demorgon, 2009: 54).

Так само О. Frame підкреслює важливість досягнення взаєморозуміння в спілкування, що є чинником покращення міжкультурної взаємодії (Frame, 2008: 77).

Окреслену проблему є доцільним розглядати також і в ракурсі компетентнісного підходу, відповідно до якого, на правомірну думку М. Князян, комунікативна компетентність відображає такі складові: зацікавлення у вивченні державної та іноземних мов й культур; дотримання високих стандартів та етичних норм комунікації; вияв щирості, взаємної поваги, толерантності в процесі спілкування; демонстрація прагнення гармонізувати міжнародне партнерство; виховання й самовиховання альтруїстичних і комунікативних емоцій; формування настанови до співтворчості у міжнародному контексті; володіння глибокими академічними, лінгвістичними, риторичними, культурологічними тощо знаннями; опанування такими вміннями, як-от створювати концепцію власного висловлювання, втілювати різні стратегії рецепції усної та письмової інформації, досліджувати мовні явища, порівнювати мови, виявляти закономірності; формування здатності висловлюватися логічно послідовно, ясно, доречно, виразно, точно, відповідно до морфологічних, синтаксичних, стилістичних норм мови (Князян, 2007: 88–89).

Отож комунікативна взаємодія, на нашу думку, відображає взаєморозуміння та взаємну підтримку співрозмовників у процесі спілкування, її організацію на засадах демократичних, загальнолюдських цінностей, етичних стандартів, партнерства, співпраці, мовних норм.

Комунікативна взаємодія стає важливою саме в процесі волонтерської діяльності здобувачів філологічних спеціальностей, важливими функціями котрої є надання допомоги іншим людям, їх підтримка в умовах війни та у повоєнний час, турбота про людей з особливими потребами, малозабезпечені або багатодітні сім'ї, ознайомлення українців зі світовою культурою, донесення до представників різних країн знань про надбання українського народу, створення освітнього середовища для дітей і підлітків з метою розвитку у них культури мовлення тощо.

Аналіз стандарту підготовки бакалавра філології, відповідних освітньо-професійних програм переконує в тому, що важливим методом формування комунікативної взаємодії у волонтерстві з урахуванням специфіки гуманітарних освітніх компонентів є самостійна робота. Саме цей вид навчальної праці студентів орієнтує їх на виконання завдань в індивідуально відповідному темпі, без керівництва викладача (який лише формує загальну мету діяльності), розвиває здатність поглиблювати знання та переносити їх у нові ситуації використання (що є основою креативності), передбачає виховання у здобувачів вищої освіти відповідальності, ініціативності, дисциплінованості, цілеспрямованості, сумлінності.

Має педагогічний сенс на початковому етапі навчання впроваджувати самостійні завдання, що передбачають оволодіння термінологією волонтерської діяльності та методологією комунікативної взаємодії. Наприклад, на заняттях з обов'язкової освітньої компоненти «Педагогіка» є доцільним запропонувати студентам-філологам зробити таке:

- створити словник термінів, що відображають з одного боку – волонтерство, з іншого – комунікативну взаємодію на рівні соціології, лінгвістики, психології, культурології;
 - розробити презентацію про сучасне волонтерство, порівняти діяльність волонтерів в Україні та світі;
 - написати реферат про особливості комунікації волонтера з іншими людьми в контексті різної ситуативної взаємодії;
 - утворити систему порад для покращення комунікативної взаємодії у різних групах людей: дітьми, підлітками, людьми похилого віку; представниками різних національностей, соціальних та професійних сфер.
- На заняттях з освітньої компоненти «Методика викладання іноземної мови та зарубіжної літератури» є доречним упровадження самостійних завдань, наприклад:
- розробити нестандартні уроки (уроки-екскурсії, уроки – віртуальні подорожі, уроки – пресконференції тощо) для ознайомлення учнів з культурною спадщиною країни, мова якої вивчається;
 - запропонувати систему порад для вчителів-практиків з використання потенціалу іноземної мови як засобу терапевтичного впливу на дітей і підлітків в умовах війни;
 - організувати на базі закладу загальної середньої освіти культурно-виховне середовище для дітей – внутрішньо переміщених осіб з наданням додаткових послуг з вивчення іноземних

мов, зарубіжної літератури, організації різних навчально-розвивальних проєктів.

Не менш важливим методом формування комунікативної взаємодії студентів-філологів у волонтерській діяльності є науково-дослідницька робота. Наголосимо, що ця діяльність спрямовує здобувачів вищої освіти на аналіз наукових праць з проблем комунікації, організації волонтерської діяльності, кращої взаємодії в ній з дітьми та дорослими.

У процесі опанування освітніх компонентів, заявлених у освітньо-професійних програмах, є доцільним запропонувати майбутніх бакалаврам філології дослідницькі завдання, наприклад, з «Педагогіки»:

- підготувати доповідь про витоки волонтерства та його вплив на розвиток комунікативних умінь у дітей та підлітків;

- провести інтерв'ювання педагогів-практиків, проаналізувати відповіді та розробити презентацію про потенціал волонтерської діяльності саме вчителів-філологів з виховання (морально-етичного, патріотичного, громадянського, розумового, культурного, трудового, фізичного, екологічного тощо) молодого покоління;

- проаналізувати наукові джерела з проблеми організації волонтерами міжкультурної взаємодії здобувачів освіти в учнівському колективі, результати наукового пошуку оформити у вигляді реферату.

Натомість у ході викладання вибіркової освітньої компоненти «Основи педагогічної майстерності» має сенс упровадити дослідницькі завдання такого характеру:

- організувати опитування серед досвідчених волонтерів про труднощі, які виникають у комунікативній взаємодії зі школярами, у яких спостерігаються певні проблеми (соціально-комунікативні, навчальні, поведінкові в сім'ї, закладі освіти);

- спираючись на отримані дані, розробити пам'ятку для волонтера про вимоги до організації індивідуальної педагогічної бесіди з різними категоріями дітей, які потребують допомоги (діти з особливими освітніми потребами; діти, які є внутрішньо переміщеними; діти з виявом девіантної поведінки тощо).

Освітня компонента «Перша/друга іноземна мова (англійська, іспанська, німецька, французька та інші)» на фінальному етапі навчання (4 курс) в

бакалавріаті має неабиякі можливості для проведення досліджень іноземними мовами. Нами було запропоновано систему дослідницьких завдань, де перший їх рівень (аналітично-інформаційний) передбачав аналіз наукової літератури про потенціал волонтерської діяльності, другий рівень (продуктивно-методичний) – утворення методичних прийомів з формування певних компетентностей, знань, якостей у дітей, молоді та дорослих, третій рівень (практично-реалізаційний) – впровадження згенерованих прийомів, перевірка їхньої ефективності впродовж трьох етапів (констатувального, формувального, контрольного) експериментальної науково-дослідницької діяльності. Наприклад:

- виберіть наукові праці іноземною мовою з проблеми покращення саме з використанням можливостей волонтерства глобального партнерства, функціонування суспільства як миролюбного, відкритого заради розвитку людства (відповідно до цілей, визначених у резолюції Генеральної Асамблеї Організації Об'єднаних Націй від 2015 року); дайте їм критичну оцінку й висловіть власне ставлення;

- розробіть систему методичних прийомів та виховних заходів з формування у здобувачів освіти здатності до комунікативної взаємодії в ході опанування іноземною мовою;

- перевірте ефективність розробленого Вами підходу в процесі волонтерської діяльності на базі закладів загальної середньої освіти, реабілітаційних центрів, закладів неформальної професійної освіти тощо.

Висновки. Отже, комунікативна взаємодія в ході волонтерської діяльності віддзеркалює взаєморозуміння, взаємопідтримку та взаємодопомогу на основі як суто лінгвістичних норм (мовних, мовленнєвих), так і соціальних (гуманістичних ціннісних орієнтирів, демократії, партнерства, толерантності, прагнення до саморозвитку). Важливими методами підготовки студентів до волонтерства в процесі їхньої професійної підготовки є самостійна робота та науково-дослідницька діяльність, котрі складають базис становлення особистості фахівця-філолога в закладі вищої освіти. Перспективи дослідження вказаної проблеми полягають у висвітленні педагогічних умов формування здатності до ефективного спілкування майбутніх філологів у волонтерській діяльності на етапі їхньої професійної підготовки на першому (бакалаврському) та другому (магістерському) рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобко Л.О., Баляс Я.С. Особливості комунікативної взаємодії викладачів і студентів. *Молодий вчений*. 2021. № 5 (93). С. 301–304. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-57>

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. 1440 с.
3. Григор О. Консенсус як чинник міжкультурної взаємодії в умовах соціокультурної глобалізації. *Вісник Прикарпатського університету*. Політологія. 2018. Вип. 12. Т. 1. С. 166–173.
4. Князян М.О. Система формування самостійно-дослідницької діяльності майбутніх учителів іноземних мов у процесі ступеневої підготовки : дис. ... докт. пед. наук: 13.00.04. Ізмаїл, 2007. 445 с.
5. Ситнікова О. В. Формування у майбутніх бакалаврів філології готовності до міжкультурної взаємодії у професійній діяльності : дис. ... доктор філософії за спеціальністю 011 Освітні, педагогічні науки. Ізмаїл, 2024. 264 с.
6. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник / В. Б. Шапар. Харків : Прапор, 2005. 640 с.
7. Demorgon J. Complexité des relations culturelles dans l'histoire des pays et des pédagogies. *Synergies Pays Riverains de la Baltique*. 2009. №6. P. 49–57.
8. Frame A. Repenser l'interculturel en communication. Performance culturelle et construction des identités au sein d'une association européenne. *Sciences de l'Homme et Société*. Université de Bourgogne : 2008. 644 p.

REFERENCES

1. Bobko L.O., Balias Ya.S. (2021). Osoblyvosti komunikatyvnoi vzaïemodii vykladachiv i studentiv [Features of communicative interaction of teachers and students]. *Molodyi vchenyi*. № 5 (93). S. 301–304. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-57> [in Ukrainian].
2. Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy (2004). [Large Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language] / Uklad. i holov. red. V.T. Busel. Kyiv; Irpin : VTF «Perun». 1440 s. [in Ukrainian].
3. Gryhor O. (2018). Konsensus yak chynnyk mizhkulturnoi vzaïemodii v umovakh sotsiokulturnoi hlobalizatsii [Consensus as a factor of intercultural interaction in the context of sociocultural globalization]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu*. Politolohiia. Vyp. 12. T. 1. S. 166–173. [in Ukrainian].
4. Kniazian M.O. (2007). Systema formuvannia samostiino-doslidnytskoi diialnosti maibutnikh uchyteliv inozemnykh mov u protsesi stupenevoi pidhotovky [The system of formation of independent research activities of future teachers of foreign languages in the process of graduate training] : dys. ... dokt. ped. nauk: 13.00.04. Izmail. 445 s. [in Ukrainian].
5. Sytnikova O. V. (2024). Formuvannia u maibutnikh bakalavriv filolohii hotovnosti do mizhkulturnoi vzaïemodii u profesiinii diialnosti [Formation of readiness for intercultural interaction in professional activity among future bachelors of philology] : dys. ... doktor filosofii za spetsialnistiu 011 Osvitni, pedahohichni nauky. Izmail, 2024. 264 s. [in Ukrainian].
6. Shapar V. B. (2005). Suchasnyi tлумachnyi psykholohichnyi slovnyk. [Modern explanatory psychological dictionary]. Kharkiv : Prapor. 640 s. [in Ukrainian].
7. Demorgon J. (2009). Complexité des relations culturelles dans l'histoire des pays et des pédagogies [Complexity of cultural relations in the history of countries and pedagogies]. *Synergies Pays Riverains de la Baltique*. №6. P. 49–57. [in French].
8. Frame A. (2008). Repenser l'interculturel en communication. Performance culturelle et construction des identités au sein d'une association européenne [Rethinking intercultural communication. Cultural performance and the construction of identities within a European association]. *Sciences de l'Homme et Société*. Université de Bourgogne. 644 p. [in French].

УДК 37.014.25:378

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-45>**Ольга СНИТОВСЬКА,***orcid.org/0000-0002-3086-9503*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри латинської та іноземних мов

Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького

(Львів, Україна) *ozlotko@gmail.com*

ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ФОРМУВАННЯ ТА ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПАРАТИВІСТІВ

У статті здійснено історіографічний аналіз студій українських компаративістів із проблеми формування та виховання особистості здобувача вищої освіти у ЗВО зарубіжжя для використання цього наукового доробку в професійній підготовці майбутніх фахівців у вищій школі України. Визначено динаміку розвитку досліджуваного історіографічного процесу, яку позначають три етапи: 1) пострадянський (1991–2000/2001); 2) проєвропейський (2002–2009/2010); 3) «глобалістський» (з 2011/2012 рр.). Нагромаджений масив різновидових наукових праць (понад 30 монографій і дисертацій, десятки статей тощо) проаналізовано за трьома напрямками, які стосуються: 1) загальних тенденцій виховання здобувачів вищої освіти за умов глобалізації та євроінтеграції; 2) окремих напрямів виховання студентської молоді (моральне, фізичне, громадянське, патріотичне, екологічне тощо); 3) з'ясування проблем виховання як компонента студій про підготовку майбутніх фахівців різних галузей знань у ЗВО зарубіжних країн.

Здійснений історіографічний аналіз показав, що українська педагогічна компаративістика здійснила помітний поступ у вивчення зарубіжного досвіду виховання та формування особистості здобувача вищої освіти. Це виявилось в нагромадженні масиву різновидових студій, головно статей і дисертацій, які розкривають тенденції формування майбутніх фахівців за умов глобалізації та євроінтеграції, основні напрями їх виховання в зарубіжних ЗВО тощо. Важливою рисою таких досліджень став синкретизм, що полягає в органічному поєднанні виховного, навчального та інших компонентів, які сприяли виробленню характеру і професійних компетентностей здобувачів вищої освіти. Перспективи подальших досліджень убачаємо в здійсненні історіографічного аналізу наукового досвіду про розвиток громадської активності (самоврядування, волонтерство, лідерство) здобувачів вищої освіти в зарубіжних країнах.

Ключові слова: здобувач вищої освіти, виховання, зарубіжжя, науковий дискурс, педагогічна компаративістика, історіографія педагогічної науки, глобалізація.

Olha SNITOVSKA,*orcid.org/0000-0002-3086-9503*

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Latin and Foreign Languages

Lviv National Medical University named after Danylo Halytskyi

(Lviv, Ukraine) *ozlotko@gmail.com*

FOREIGN EXPERIENCE OF FORMATION AND EDUCATION OF HIGHER EDUCATION STUDENT'S PERSONALITY IN RESEARCH BY UKRAINIAN COMPARATIVISTS

The article provides a historiographical analysis of studies by Ukrainian comparativists on the problem of formation and education of higher education students' personalities in foreign higher educational institutions, with the purpose of using this scientific work in professional training of future specialists in Ukrainian higher education. The dynamics of the studied historiographical process development is defined by three stages: 1) post-Soviet (1991–2000/2001); 2) pro-European (2002–2009/2010); 3) «globalist» (from 2011/2012). The accumulated array of diverse scientific works (over 30 monographs and dissertations, dozens of articles, etc.) is analyzed in three directions concerning: 1) general trends in higher education students' education under conditions of globalization and European integration; 2) specific areas of student youth education (moral, physical, civic, patriotic, environmental, etc.); 3) clarification of educational issues as a component of studies about training future specialists in various fields of knowledge in foreign higher educational institutions.

The historiographical analysis shows that Ukrainian pedagogical comparative studies have made significant progress in studying foreign experience of education and personality formation of higher education students. This is evident in the accumulation of diverse studies, mainly articles and dissertations, which reveal trends in the formation of future specialists under conditions of globalization and European integration, the main directions of their education in foreign

higher educational institutions, etc. An important feature of such research is syncretism, which consists in the organic combination of educational, instructional, and other components that contributed to the development of character and professional competencies of higher education students. We see prospects for further research in conducting historiographical analysis of scientific experience on the development of public activity (self-government, volunteering, leadership) of higher education students in foreign countries.

Key words: *higher education student, education, foreign countries, scientific discourse, pedagogical comparative studies, historiography of pedagogical science, globalization.*

Постановка проблеми зумовлюється потребою розв'язання низки суперечностей. З одного боку, проблеми теорії і практики формування та виховання особистості здобувача вищої освіти посідають одне з центральних місць у педагогіці вищої школи. З іншого боку, у дослідженнях українських компаративістів нагромадився значний масив праць, що розкривають зарубіжний досвід діяльності в означеному напрямі. Утім, цей доробок майже не використовується в організації освітнього процесу у ЗВО України. Це зумовлює доцільність його предметного структурованого аналізу та систематизації і актуалізації для впровадження в практику професійної підготовки майбутніх фахівців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Позаяк представлена студія передбачає безпосередній аналітичний розгляд наукових праць про формування та виховання особистості здобувача вищої освіти у ЗВО зарубіжжя, відзначмо, що певні фрагментарні спроби їх систематизації та аналізу здійснювали автори монографічних і дисертаційних досліджень (Н. Демешкант, М. Желуденко, В. Жуковський, О. Зарва, Є. Зеленов, І. Кадієвська, О. Клонцак, М. Лещенко, Р. Олексієнко, С. Рябов та ін.). Однак наукові напрацювання українських компаративістів із порушеної проблеми ще не став предметом спеціального комплексного аналізу.

Мета статті – здійснити історіографічний аналіз студій українських компаративістів з проблеми формування та виховання особистості здобувача вищої освіти у ЗВО зарубіжжя для використання цього наукового доробку в професійній підготовці майбутніх фахівців у вищій школі України.

Виклад основного матеріалу. Архітектоніка історіографії досліджень українських компаративістів з проблеми формування та виховання особистості здобувача вищої освіти в зарубіжних країнах складна та має низку особливостей. Кількість і якість присвячених їй студій свідчить, що вона не стала пріоритетною, порівняно з високим рівнем розробленості в українській педагогічній науці питань теорії і практики виховання у вищій школі. Водночас різні аспекти організації виховання і цілеспрямованого впливу на особистісне становлення майбутнього фахівця наскрізно пронизують різнотематичні студії про їх професійну підготовку.

У процесі аналізу порушеної проблеми важливо враховувати динаміку досліджуваного історіографічного процесу, яку позначають три основні етапи: 1) пострадянський (1991–2000/2001); 2) проєвропейський (2002–2009/2010); 3) «глобалістський» (з 2011/2012 рр.). Його аналізуємо згідно з трьома основними тематичними напрямками, які стосуються: 1) загальних тенденцій виховання здобувачів вищої освіти за умов глобалізації та євроінтеграції; 2) окремих напрямів виховання студентської молоді; 3) з'ясування проблем виховання як компонента студій про підготовку майбутніх фахівців різних галузей знань у ЗВО зарубіжних країн. При цьому фокусуємо на близько 30 дібраних дисертаційних і монографічних праць.

За нашим спостереженням, перший напрям науковці почали предметно вивчати за першого історіографічного періоду 90-х рр. ХХ ст., за другого періоду його осмислення досягло найбільшої активності й продуктивності, за третього відбулося помітне згасання, позаяк автори переключили увагу на розвиток виховання в різних національних системах вищої освіти.

Вироблення основних контурів рецепції обговорюваної проблеми за першого десятиліття ХХІ ст. простежується в студіях з філософії освіти та порівняльної педагогіки О. Алексєєвої, Є. Зеленова, І. Кадієвської, С. Клепка, В. Кременя, Ж. Лістарової та ін. Важливе методологічне значення має здійснений С. Клепком аналіз західного дискурсу щодо розуміння сутності і співвідношення понять «освіта», «виховання», «навчання», «культура» у контексті вищої освіти. З нього випливає розуміння виховання як: 1) процесу життя людини з погляду впливу на неї середовища та її пристосування та підтримки відносин з середовищем; 2) способу передачі набутих суспільством конкретних знань; 3) моральне і соціальне формування юної особистості; 4) зосередження зусиль на підготовці людини до автономії, її звільнення від конформізму та сприяння реалізації її покликання. Щоправда, вітчизняні дослідники не завжди усвідомлюють і враховують відмінності в розумінні сутності виховання в українській та зарубіжній науці, тому до вивчення проблем особистісного формування майбутніх фахівців у закордонних

ЗВО підходять крізь призму національної терміносистеми і освітніх парадигм (Клепко, 2006).

Інноваційною і дещо дискусійною видається здійснена в докторській дисертації Є. Зеленова спроба інтегрувати західну парадигму планетарного виховання студентської молоді в дискурс української філософії освіти і педагогіки. Концептуальну позицію щодо пріоритетності цього напрямку у виховному процесі у ЗВО автор обґрунтував проявами глобальної цивілізаційної кризи (стан екології, зубожіння, голод у країнах «третього світу», падіння духовності, зростання екстремізму, ксенофобії, епідемій), яку можна подолати лише об'єднаними зусиллями людства. Для цього, на його думку, потрібно формувати відповідальну інтелектуальну еліту, тож саме вища школа має створити виховний простір, який трансформує педагогічний процес з технократичного на гуманістичний, духовно-моральний. Утім, з рецепції Є. Зеленова щодо передумов, сутності, змісту планетарного виховання студентської молоді та визначення на основі аксіокультурної парадигми його принципів, функцій, засобів реалізації фактично «виपाє» етнонаціональний компонент, що будучи призводить до космополітизму, втрати національної ідентичності (Зеленов, 2009).

Ця заувага стосується і докторської дисертації І. Кадієвської про цінності освітнього гуманізму в контексті глобалізації. Відштовхуючись від уведеного в обіг української науки поняття «освітній гуманізм» для дослідження трансформації сучасного суспільства, авторка показала його сутність і особливості як предмета інтересів, бажань, потреб людини, значущість яких визначається за критерієм «людяність – антилюдяність». Доводиться, що основні цінності освітнього гуманізму (комунікативні, моральні, пізнавальні, соціальні, екзистенційні) у процесі глобалізму можуть призвести до переважання матеріальних цінностей над духовними. Протистояти цьому може концепція «нового гуманізму», що ґрунтується на ідеях морального вдосконалення та діалогу людини з природою. Тож ці ідеї, підходи, як і в розумінні Є. Зеленова, мають зреалізувати в системі вищої освіти як інституті утвердження і виховання гуманістичних цінностей (Кадієвська, 2011).

Дещо інші підходи впливають з підготовлених переважно на західних документальних і наукових джерелах студій (Т. Аношкова, І. Коляда, Н. Скотна та ін.) 2010-х рр., коли скристалізувалася рецепція вітчизняної педагогічної науки щодо формування особистості здобувача вищої освіти за умов глобалізації. В основних контурах вона зводиться до визначення головних напрямів

цього процесу (інформатизація і формування глобальних освітніх мереж; інтернаціоналізація зі збереженням національних особливостей освітніх систем; стандартизація вимог і критеріїв якості освіти) та його тенденцій: демократизація освіти; диверсифікація змісту, методів, форм навчання; соціалізація, що передбачає вплив соціального середовища на особистість майбутнього фахівця та його цілеспрямоване виховання.

Артикулюючи сутність і особливості трансформації виховання в епоху глобалізації, науковці стверджують, що у формуванні особистості здобувача вищої освіти як громадянина світу необхідно зберігати і плекати національну ідентичність. Цього можна досягти через забезпечення оптимального балансу між глобальною та національною педагогікою, між полікультурністю та національною самоідентичністю і свідомістю.

Становлять інтерес праці, де ця проблема розглядається безпосередньо крізь призму вищої освіти зарубіжних країн. Тут згадаймо розвідку Т. Аношкової (2021), яка, вивчаючи теоретичні засади глобальної освіти в університетах і коледжах США, дійшла висновку, що успішне формування громадянської компетентності студентів забезпечує її орієнтованість на універсалізацію, інтеграцію, сталий розвиток та досягнення цілісності людства. Зважаючи на аналіз концепцій Дж. Боткіна і Р. Хенві та інших американських авторів, науковиця синтезувала концептуальне положення, згідно з яким глобальна освіта формує бачення картини світу як цілісної системи та усвідомлення особистої відповідальності за життя на планеті. Отож в основу глобальної освіти американських ЗВО покладено ідею виховання особистості як «глобального громадянина», здатного розуміти та критично аналізувати взаємозв'язок місцевих, глобальних, міжнародних і міжкультурних проблем та брати особисту участь у їх розв'язанні (Аношкова, 2021).

Друга визначена нами група праць також засвідчує відмінності у вивченні вітчизняними науковцями основних напрямів виховання здобувачів вищої освіти в Україні та зарубіжжі. Це виразно виявляється в студіях про розвиток іншомовної та полікультурної освіти в зарубіжних країнах (Р. Антонюк, Н. Авшенюк Т. Боднарчук, В. Гаманюк, Я. Гулецька, О. Івашко, Н. Кікіна, Л. Товчигречка, І. Фельцан, Н. Шеверун, Ю. Шийка, І. Шестопалова, Н. Шульга та ін.), попри різні тематично-змістові ракурси, окреслюють низку спільних підходів щодо з'ясування виховного та особистісно-формувального компонентів професійної підготовки майбутніх фахівців. Їх синтезуємо в низці положень.

Сформувалася доволі консолідована наукова позиція, згідно з якою полікультурну освіту та іншомовну освіту як його складник, не можна розглядати лише під кутом вивчення іноземних мов, позаяк вони охоплюють широкий комплекс культурологічних проблем формування особистості. На це вказують популярні в різних національних системах вищої освіти мовні теорії. Зокрема, І. Білецька предметно дослідила американську гуманістичну концепцію полікультурної освіти, яка передбачає формування в здобувачів вищої освіти уявлень про природність культурного різноманіття як умови забезпечення прав людини, соціальної справедливості, вільного вибору способу життя. Поділяючи ці ідеї, вони усвідомлюють природність автономного існування різних етнічних, расових, соціальних груп як складників взаємозалежної спільноти, заохочуються до вироблення умінь, звичок гармонійного міжетнічного співіснування та не сприймають мовного сепаратизму, що призводить до етнокультурної і соціальної ізоляції (І. Білецька, 2014).

З означеною проблемою пов'язаний тренд дослідження зарубіжного досвіду громадянського виховання та гуманізації освіти і виховання. Він актуалізувався в міждисциплінарному дискурсі на перетині ХХ – ХХІ ст., зокрема під впливом схваленої Президією АПН України «Концепції громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності» (2000). Тоді з'являється низка змістовних публікацій знаних науковців (С. Клепко, М. Рагозін, Ю. Рарог, С. Рябов та ін.), які прагнули синтезувати західну та пострадянську методології вивчення цієї проблематики. У них виявилася симптоматичне, згодом сприйняте науковцями детермінування громадянського виховання процесами демократизації суспільства та різними суспільно-політичними викликами. У процесі інтеріоризації західних ідей визначалася вітчизняна рецепція його ключових напрямів і результатів сформованості: відчуття особистої гідності; шанування прав людини і вміння їх захищати; здатність мислити критично, незалежно; вимогливо ставитися до влади; політична освіченість, компетентність; толерантність і готовність до компромісного розв'язання конфліктів шляхом перемовин; участь у громадському житті тощо.

Початок ХХІ ст. позначився появою студій з теорії і практики розвитку громадянської освіти / виховання / культури в національних системах вищої освіти зарубіжних країн. Характерне для них намагання поєднати західний та пострадянський (російський) наративи відображає доробок О. Левківської

про виховання громадянської культури студентів англійських коледжів. До його вивчення науковиця підійшла крізь призму 300-річного розвитку громадянської культури Англії, який детермінував дотримання студентством усталених традиційми прав і обов'язків. Зміст, методи, форми, засоби її формування в коледжах окреслюються в ракурсі розуміння здобувачами освіти громадянської культури, що сформувалося під впливом філософського осмислення понять «свобода», «відповідальність» «необхідність». З таких позицій громадянська культура англійських студентів трактується як «психологічне новоутворення», що відображає реалізацію їхніх власних прав і свобод та емоційне позитивне ставлення до прав громадян, відповідальність за збереження суспільного діалогу (Левківська, 2004).

Пріоритетним став європейський вектор вивчення цієї проблеми. Показово, що в наукових розвідках 2000-х рр. (Я. Боренько; О. Василенко, О. Гриценчук, М. Соннова та ін.) процеси розробки та модернізації програм громадянської освіти розкривалися крізь призму ухвал і документів загальноєвропейських інституційних структур. За умов збереження цього підходу в 2010-х рр. дослідники стали предметно вивчати національний досвід окремих країн. Як показовий приклад відзначмо студію І. Дзюбенко, яка виявила спільні та особливі риси громадянського виховання у ЗВО Болгарії, Великої Британії, Італії, Німеччини, Норвегії, Польщі, Словаччини, Франції, Швеції. Її програми розробляли згідно з державними концепціями національної ідеї, які постулювали вільний розвиток та реалізацію прав і свобод громадян (Дзюбенко, 2018).

У третій групі студій проблематика виховання і формування особистості майбутнього фахівця у ЗВО зарубіжних країн не становить основного предмета дослідження, а розглядається в окремих змістовно-тематичних ракурсах. Передусім це стосується студій про підготовку майбутніх фахівців різних галузей знань у ЗВО зарубіжних країн. До прикладу, у докторській дисертації Н. Демешкант про розвиток екологічної освіти в майбутніх фахівців аграрної галузі в університетах Польщі проаналізовано нормативно-правові документи та теоретичний доробок учених, які окреслюють процес формування екологічної свідомості та екологічного виховання здобувачів вищої освіти, а також узагальнено практичний досвід (методи, технології, засоби тощо) реалізації цього завдання (Демешкант, 2013).

У працях про підготовку фахівців фізичного виховання і спорту в університетах США (Т. Осадча), у ЗВО Австрії (О. Романчук) та ін. предметно аналі-

зується теорія і практика їх виховання в означеному напрямі в процесі професійної підготовки. Водночас було виявлено «випадання» виховного компонента з багатьох праць про розвиток педагогічної освіти та підготовку майбутніх педагогів у зарубіжних країнах. За таких обставин важко говорити про їх «комплексне» і «цілісне» дослідження.

Більш предметно, виразно виховний компонент відстежується в студіях про підготовку майбутніх педагогів до організації відповідних напрямів виховної роботи в загальноосвітніх закладах та про формування особистісних якостей у майбутніх фахівців із різних галузей знань. Так, авторка дисертації М. Лещенко у ракурсі вивчення технологій підготовки вчителів до естетичного виховання у закладах освіти Великій Британії, Канаді і США розкрила формування їх естетичної свідомості, відчуттів, смаків на етапі професійної підготовки у ЗВО. Це виявилось в аналізі західних концепцій естетичного виховання, розкритті цільового, змістового, операційного, результативного компонентів підготовки фахівців з мистецтвознавчих дисциплін (музика, хореографія, образотворче мистецтво), характеристичі шляхів, методів, прийомів інтеграції мистецтва у процес вивчення загальноосвітніх і фахових дисциплін тощо (Лещенко, 1997).

Зважаючи на традиційні пріоритети вивчення українськими вченими досвіду виховання в країнах Європи та США, особливий інтерес становить дисертація Н. Джгун про підготовку майбутніх учителів в університетах КНР до виховної роботи в школі (у назві праці тема сформульована не дуже коректно). Періодизацію цього процесу та зміни в його нормативних, культурологічних, змістових аспектах авторка визначила в контексті загальної освітньої політики країни й без урахування освітньої специфіки. Цікавим виглядає показ переорієнтації змісту естетичного виховання майбутніх учителів від механічного використання радянського досвіду на впровадження принципу китаєцентризму, відтак запозичення відповідних західних моделей. У такому руслі розкривається національна специфіка реалізації виховного компонента у вищій освіті, що виявляється в моделі «Великої 4» (моральне, естетичне, фізичне, розумове виховання) та відмові від утилітарно-прагматичних підходів, урахування процесів глобалізації тощо. Такі студії вчергове актуалізують потребу розширення географічних меж студій у напрямі вивчення азійських та африканських систем вищої освіти (Джгун, 2012).

З розвитком євроінтеграційних процесів зростає інтерес українських компаративістів до вивчення зарубіжної теорії і практики формування толерантності як складника професійної компе-

тентності майбутніх фахівців. Це виявилось в узагальнювальних розвідках українських науковців (В. Ляпунова; В. Погребняк та ін.), які на прикладі різних країн (Австралія, Індія, Канада, Німеччина, ПАР, США, Франція, Японія та ін.) окреслили тенденції і закономірності розвитку освітньо-педагогічного процесу в напрямі формування толерантності в зростаючій генерації, передусім студентства, яке найбільше інтегроване в мультикультурні середовища. Презентуються відповідні зарубіжні моделі: франко-німецька – «толерантність через автономію»; індійська – «толерантність через солідарність»; американська – «толерантність через ідентичність» (сила нації в етнокультурному розмаїтті). Науковці суголосні в думці, що пріоритети громадянськості та політико-правової рівноправності є надійним забором проти різних деструктивних форм інтолерантності.

У цьому дискурсі заслуговує на відзначення і дослідження О. Зарівної про мову як чинник формування толерантності студентської молоді в глобалізованому суспільстві. З'ясувавши сутність, місце, роль толерантності в структурі мовознавчих пріоритетів, науковиця доводить, що в сучасному світі вона стає стрижневою світоглядно-культурною установкою, яка визначає ставлення особистості до світу, що оточує. За умов інформаційної революції, демократизації, активізації міграції та спілкування людей у відкритому суспільстві формування толерантності стає необхідною умовою підготовки майбутніх фахівців до повноцінної життєдіяльності. Виняткову роль у розв'язанні цього завдання відіграють мовні стратегії і технології, які забезпечують реалізацію особистісного і професійного потенціалу (Зарівна, 2008).

Висновки. Здійснений історіографічний аналіз дає змогу стверджувати, що українські компаративісти здійснили помітний поступ у вивчення зарубіжного досвіду виховання та формування особистості здобувача вищої освіти. Це виявилось в нагромадженні масиву різновидових студій, головно статей і дисертацій, які розкривають тенденції формування майбутніх фахівців за умов глобалізації та євроінтеграції, основні напрями їх виховання в зарубіжних ЗВО тощо. Важливою рисою таких досліджень став синкретизм, що полягає в органічному поєднанні виховного, навчального та інших компонентів, які сприяли виробленню характеру і професійних компетентностей здобувачів вищої освіти. Перспективи подальших досліджень убацьмаємо в здійсненні історіографічного аналізу наукового досвіду про розвиток громадської активності (самоврядування, волонтерство, лідерство) здобувачів вищої освіти в зарубіжних країнах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аношкова Т. А. Глобальна освіта у вищій школі США: теоретичні засади. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. *Педагогічні науки*. 2021. Вип. 84. Т. 1. Сер. 5. С. 14–18.
2. Білецька І. О. Полікультурні засади іншомовної освіти в середніх навчальних закладах США: автореф. дис. ... док. пед. наук: 13.00.01 / Умань. держ. пед. ун-т ім. П. Тичини. Умань, 2014. 44 с.
3. Демешкант Н. А. Теоретичні і методичні засади екологічної освіти майбутніх фахівців аграрної галузі в університетах Польщі: дис. ... док. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2013. 544 арк.
4. Джун Н. М. Підготовка майбутніх учителів до виховної роботи в університетах Китайської Народної Республіки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Харків, 2012. 20 с.
5. Дзюбенко І. А. Досвід громадянського виховання країн ЄС в Україні. *Український педагогічний журнал*. 2018. № 2. С. 16–21.
6. Зарівна О. Т. Мова як чинник формування толерантності студентської молоді в глобалізованому суспільстві: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 187 арк.
7. Зеленов Є. А. Теоретико-методологічні основи планетарного виховання студентської молоді: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.07 / Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. Луганськ, 2009. 40 с.
8. Кадієвська І. А. Цінності освітнього гуманізму в контексті глобалізації: автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.10. ДЗ «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». Одеса, 2011. 36 с.
9. Клепко С. Ф. Філософія освіти в Європейському контексті. Полтава: ПРИППО, 2006. 328 с.
10. Левківська О. М. Виховання громадянської культури студентів англійських коледжів. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді: зб. наук. пр.* Київ; Житомир, 2004. Вип. 6. Кн. 2. С. 347–350.
11. Лещенко М. П. Технології підготовки вчителів до естетичного виховання за рубежом (на матеріалах Великобританії, Канади, США) : дис. ... док. пед. наук: 13.00.04 / Ін-т пед. і психол. проф. освіти. Київ, 1997. 382 арк.

REFERENCES

1. Anoshkova, T. A. (2021). Hlobalna osvita u vyshchii shkoli SShA: teoretychni zasady [Global education in higher education in the USA: theoretical foundations]. *Naukovyi chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Pedagogichni nauky*. Vyp. 84. T. 1. Ser. 5. pp. 14–18. [in Ukrainian].
2. Biletska, I. O. (2014). Polikulturni zasady inshomovnoi osvity v serednikh navchalnykh zakladakh SShA [Multicultural principles of foreign language education in secondary educational institutions in the USA]: avtoref. dys. ... dok. ped. nauk: 13.00.01 / Uman. derzh. ped. un-t im. P. Tychny. Uman. 44 p. [in Ukrainian].
3. Demeshkant, N. A. (2013). Teoretychni i metodychni zasady ekolohichnoi osvity maibutnikh fakhivtsiv ahrarnoi haluzi v universytetakh Polshchi [Theoretical and methodological principles of environmental education of future specialists in the agricultural sector in universities in Poland]: dys. ... dok. ped. nauk: 13.00.04. Kyiv. 544 ark. [in Ukrainian].
4. Dzhhun, N. M. (2012). Pidhotovka maibutnikh uchyteliv do vykhovnoi roboty v universytetakh Kytaiskoi Narodnoi Respubliki [Preparation of future teachers for educational work in universities of the People's Republic of China]: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. Kharkiv. 20 p. [in Ukrainian].
5. Dziubenko, I. A. (2018). Dosvid hromadianskoho vykhovannia krain YeS v Ukraini [Experience of civic education of EU countries in Ukraine]. *Ukrainskyi pedagogichnyi zhurnal*. № 2. S. 16–21. [in Ukrainian].
6. Zarivna, O. T. (2008). Mova yak chynnyk formuvannia tolerantnosti studentskoi molodi v hlobalizovanomu suspilstvi [Language as a factor in the formation of tolerance of student youth in a globalized society]: dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.01 / Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova. Kyiv. 187 ark. [in Ukrainian].
7. Zelenov, Ye. A. (2009). Teoretyko-metodolohichni osnovy planetarnoho vykhovannia studentskoi molodi [Theoretical and methodological foundations of planetary education of student youth]: avtoref. dys... d-ra ped. nauk: 13.00.07 / Skhidnoukr. nats. un-t im. V.Dalia. Luhansk. 40 p. [in Ukrainian].
8. Kadiievska, I. A. (2011). Tsinnosti osvithnoho humanizmu v konteksti hlobalizatsii [Values of educational humanism in the context of globalization]: avtoref. dys. ... d-ra filos. nauk : 09.00.10. DZ «Pivdennoukr. nats. ped. un-t im. K. D. Ushynskoho». Odesa. 36 p. [in Ukrainian].
9. Klepko, S. F. (2006). Filosofiia osvity v Yevropeiskomu konteksti [Philosophy of education in the European context]. Poltava: PRIPPO. 328 p.
10. Levkivska, O. M. (2004). Vykhovannia hromadianskoi kultury studentiv anhliiskyykh koledzhiv [Education of civic culture of students of English colleges.]. *Teoretyko-metodychni problemy vykhovannia ditei ta uchnivskoi molodi: zb. nauk. pr.* Kyiv; Zhytomyr. Vyp. 6. Kn. 2. pp. 347–350. [in Ukrainian].
11. Leshchenko, M. P. (1997). Tekhnolohii pidhotovky vchyteliv do estetychnoho vykhovannia za rubezhem (na materialakh Velykobrytanii, Kanady, SShA) [Technologies for training teachers for aesthetic education abroad (based on materials from Great Britain, Canada, and the USA)]: dys. ... dok. ped. nauk: 13.00.04 / In-t ped. i psykhol. prof. osvity. Kyiv. 382 ark. [in Ukrainian].

Анна СТАТІВКА,*orcid.org/0000-0002-1274-1426*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри перекладознавства імені Миколи Лукаша

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

(Харків, Україна) *a.o.stativka@karazin.ua***ПРОФЕСІЯ ПЕРЕКЛАДАЧА КОНФЕРЕНЦІЙ: ПІДГОТОВКА ТА ВИКЛИКИ**

Стаття присвячена висвітленню основних засад роботи перекладача конференцій. Зокрема, визначено основні етичні норми поведінки перекладача, серед яких йдеться про конфіденційність, відповідальність перед замовником перекладацьких послуг, чесність та колегіальність. З'ясовано, що для оволодіння навичками синхронного перекладу обов'язковою умовою є достатній досвід послідовного перекладу, який є підготовчим етапом перед опануванням стратегій і тактик синхронного перекладу. Досліджено основні підходи у підготовці та навчанні майбутніх перекладачів, зокрема, проаналізовано класифікацію вправ, які сприяють ефективному оволодінню усіма навичками та вміннями, необхідних для роботи перекладачем-синхроністом. Наведено основні «золоті» правила, яких мають дотримуватися перекладачі, щоб не потрапити у пастку перекладацьких труднощів, зокрема, уникнення дослівного або буквального перекладу, що демонструє лише непрофесіоналізм та недосвідченість перекладача і сприяє втраті основної інформації при перекладі; концентрація уваги на основному змісті повідомлення; можливе ігнорування деталей повідомлення, але лише з метою отримання в перекладі завершених, чітких, структурованих, послідовних речень з правильною граматиною; дотримання граматичних норм цільової мови; постійна робота над покращенням голосу, інтонації, артикуляції. Встановлено, що немає чітких рекомендацій, коли перекладач має починати переклад промови спікера, головне – почати, коли перекладач впевнений, що результат його діяльності (переклад) матиме завершений характер, а цільова аудиторія буде задоволена якістю перекладацьких послуг. Також опрацьовано алгоритми дій перекладача під час трьох різних ситуацій: його підготовка, коли матеріали конференції надано заздалегідь, за годину-нів перед початком заходу та матеріали не надано взагалі. Встановлено, що у кожному окремому випадку, на дії перекладача впливатиме низка факторів: його здатність до нестандартних рішень, стресостійкість, досвід минулих схожих ситуацій.

Ключові слова: переклад конференцій, підхід, стратегія перекладу, практичні поради, норми поведінки.

Анна СТАТІВКА,*orcid.org/0000-0002-1274-1426*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Mykola Lukash Translation and Interpreting Studies Department

V. N. Karazin Kharkiv National University

(Kharkiv, Ukraine) *a.o.stativka@karazin.ua***PROFESSION OF CONFERENCE INTERPRETER: TRAINING AND CHALLENGES**

The article is dealing with the main features of the profession of conference interpreter. The main ethic rules of conduct of the interpreter have been spelt out, in particular, confidentiality, loyalty, responsibility for the quality of interpreting, honesty and collegiality. It is determined that to possess the skills of simultaneous interpreting, the obligatory precondition is one should have an experience of consecutive interpreting, which is the stepping stone to train main strategies and tactics of simultaneous interpreting. The main approaches to training and teaching future interpreters have been also concluded. The variety of exercises contributing to the effective mastering all skills important for the profession of conference interpreter have been analyzed as well. The research also has defined the golden rules obligatory to follow by simultaneous interpreters not to get into the trap of difficulties of interpreting. To reach his or her goals while interpreting, any interpreter should avoid word-to-word interpreting, which shows only the lack of professionalism and experience of the interpreter and contributes to losses of the main information during the interpreting process. Also it is recommended to concentrate attention on the main idea of the message, ignoring the details during interpreting is possible in case it contains completed, exact, structural, coherent and grammatically correct sentences; following the grammar of the target language is necessary as well. The interpreter should always improve his or her voice, intonation and articulation. There are no any strict recommendations when the interpret should start interpreting the speaker's words. It is very important to start, when the interpreter is sure that the result of his/her activity (interpreting) will have a completed nature, and the audience will be pleased with the quality of interpreting services. The article also investigated the main algorithms of the interpreter's actions during various challenging situations. It means interpreter's preparation in case the materials are received in advance, one hour or half an hour before the meeting starts, or there are no materials at all. It has been concluded that actions of the interpreter are affected by various factors, such as his/her ability to make non-standard decisions, stress management, experience of the same situations in the past.

Key words: conference interpreting, approach, strategy of interpreting, practical recommendations, code of conduct.

Постановка проблеми. Жоден міжнародний захід, або захід за участю іноземних делегатів не обходиться без усного перекладу. Саме на усного перекладача покладається висока відповідальність у забезпеченні якісного перекладу. Основне завдання перекладача – забезпечити ефективну комунікацію між спікером та аудиторією, тому перед початком конференції або іншого заходу перекладач повинен вивчити матеріали зустрічі та визначитись зі своїм стилем перекладу, оскільки аудиторія чекає від нього якісно виконаної роботи. Перекладач конференцій, як ніхто інший, розуміє, що його переклад має чинити такий же вплив на цільову аудиторію, що й оригінал на свого реципієнта. Переклад має бути точним, містити такі ж самі стилістичні засоби, що й оригінал.

Щоб стати гарним перекладачем-синхроністом варто володіти наступними навичками: окрім відмінного знання двох мов, перекладач має демонструвати високий рівень комунікабельності; через відсутність часу на виправлення помилок та недоліків у перекладі швидко орієнтуватися та вміти змінювати перекладацькі тактики та підходи; переклад у реальному часі вимагає рішучих дій та миттєвої реакції від перекладача. Також перекладач має вміти адаптуватися до серйозного розумового навантаження та бути впевненим у своїх здібностях.

Аналіз досліджень. Досліджуючи різні аспекти перекладу конференцій, науковці та перекладачі-практики дедалі більше приділяють уваги саме ґрунтовній підготовці майбутніх перекладачів [2; 3]. Ми ж у своєму дослідженні покладемося на власні емпіричні знання, здобуті під час професійної викладацької та перекладацької діяльності. Всю інформацію в нашій статті описано з урахуванням рекомендацій перекладачів Європейської комісії [2].

Метою статті є окреслення основних трудностей у професійній діяльності перекладачів конференцій та порад, як їх долати чи уникати; визначення основних етичних норм поведінки перекладача, наведення практичних рекомендацій майбутнім перекладачам та початківцям щодо принципів підготовки до роботи перекладача конференцій.

Виклад основного матеріалу. Перекладач конференцій, як справжній професіонал, повинен дотримуватися певних правил поведінки. Ці правила необхідні для збереження довіри до професії перекладача. Перекладачі більше, ніж будь-хто інший, залежать від довіри людей, на яких вони працюють. В суспільстві не існує якихось чітко виражених норм поведінки для перекладачів кон-

ференцій. Однак, міжнародні професійні організації розробили свій Кодекс етичних норм поведінки перекладачів, тож, на цю тему написано чимало цікавих розвідок. Європейська комісія [2], наприклад, також має свої власні стандарти етики, що застосовуються до усного перекладу на конференціях. Звичайно, цей перелік не є вичерпним, але ми сподіваємося, що нам вдасться з'ясувати найважливіші засади такої цікавої та дивовижної професії як перекладач.

В основі цієї професії лежить конфіденційність. На перший погляд, цей пункт не потребує додаткових тлумачень чи зауважень. Але є різні аспекти конфіденційності. Перекладачі конференцій, якщо не завжди, то дуже часто мають доступ до конфіденційної інформації. Протягом усього свого професійного життя перекладачі працюють у різних установах: міжнародних організаціях, агентствах, міжурядових інституціях, вони зобов'язані демонструвати свою повагу, відданість та чесність по відношенню до тих, на кого працюють. Іншими словами, конференц-перекладачі ніколи не повинні передавати конфіденційну інформацію третім особам. Під третіми особами маються на увазі друзі, члени родини тощо. Зрозуміло, що в певні моменти перекладачі можуть бути готові поділитися зі своїми друзями тим, що відбувається. Тим не менше, навіть якщо людина довіряє своїм друзям, вони не пов'язані принципами конфіденційності, як перекладачі. І завжди є ризик того, що випадково інформація буде розголошена. Це особливо важливо під час політичних зустрічей. У деяких випадках інформація може здатися не на стільки важливою, на думку перекладача, але її розголошення може мати катастрофічні наслідки. Конфіденційність і професійна етика також означають, що перекладачі не мають права висловлювати власну точку зору під час публічного чи приватного заходу, де він або вона виступає перекладачем. У них є обов'язок нейтралітету, що є ключовим у цій професії.

Конференц-перекладачі також повинні бути дуже обережними під час роботи з будь-якими документами – базами даних і конфіденційними документами. Перекладач має забезпечити належний захист цієї інформації та її нерозповсюдження і нерозголошення. Якщо перекладач завантажує будь-які документи, він зобов'язується та гарантує, що жодна третя сторона не матиме доступу до цієї інформації до чи після зустрічі. Отже, конфіденційність охоплює те, що було сказано під час зустрічі, особистий погляд перекладача на сказане та інші обставини зустрічі. Крім того, перекладачі зобов'язані бути чесними. І що ж мається під цим

на увазі? Перекладачі не мають права братися за завдання, у яких вони не достатньо кваліфіковані. Будь-який перекладач повинен оцінити, виходячи з досвіду, чи здатний він або вона надати якісні послуги.

Ще один важливий принцип – колегіальність. Усний переклад – це, по суті, командна робота, особливо синхронний переклад. Перекладачі зобов'язані допомагати один одному та працювати в команді. Важливо покластися на колегу, який сидить поруч, якщо щось піде не так, або виникають труднощі з перекладом. Фактично, це означає обмін глосаріями та іншою відповідною інформацією з вашою командою, яка стежить за тим, що відбувається, навіть якщо ви зараз не працюєте. Кожен перекладач представляє цілу професію, імідж якої залежить від багатьох факторів. І, якщо йдеться про переклад конференцій, то, скоріш за все, перекладати доведеться синхронно, оскільки саме у такому форматі передбачається проведення різноманітних міжнародних заходів.

Тож, синхронний переклад – хто може його опановувати та в чому полягають основні складнощі. Щоб бути гарним перекладачем-синхроністом, потрібно пройти довгий шлях: від навчання до практики. Почнемо з навчання. В університетах на факультетах іноземних мов, де навчаються майбутні перекладачі, синхронний переклад є останнім кроком в опануванні професії перекладача. Це означає, що перш, ніж розпочинати вивчення теоретичних та практичних аспектів синхронного перекладу, обов'язково мати усі необхідні знання, вміння, навички послідовного перекладу [1]. Послідовний та синхронний переклад мають багато спільного, як от основний механізм: перекладач має дуже уважно слухати повідомлення, розуміти його, проаналізувати почуте і потім відтворити засобами необхідної мови перекладу. Переклад – це завжди комунікація, оскільки люди прагнуть спілкування, але мають з цим труднощі через мовний бар'єр. Коли під час перекладу синхроніст знаходиться у кабінці, йому не варто віддалятися від своєї аудиторії – замовника, який замовив послугу синхронного перекладу і вимагає переклад на високому рівні. Так само не варто перекладати заради «перекладу», – буквально чи дослівно. І, оскільки перекладач є посередником між комунікацією декількох людей, чи груп людей, перше, на що звертається увага, до речі, і під час синхронного, і послідовного перекладу – це його голос, інтонація, вміння робити правильні вмотивовані паузи.

Відмінним же між обома різновидами перекладу є швидкість, очевидно, що в кабінці реакція

має бути миттєвою, відповідно переклад відтворюється дуже швидко. Однак, під час послідовного перекладу швидкість теж відіграє важливу роль, особливо під час скоропису, щоб встигнути за спікером записати інформацію.

Під час підготовки майбутніх синхронних перекладачів дуже важливо на початковому етапі навчити їх готувати власні промови, саме під час їхніх промов працювати над покращенням артикуляції, інтонації, швидкості вимови слів. Під час роботи з аудіо/відеоматеріалами не занижувати / завищувати навмисно їхню швидкість, промови, які використовуються під час тренувань мають звучати природньо. Лише таким чином можна навчитись одночасно і слухати, і перекладати, перекладений фрагмент не має закривати чи приглушати наступне речення в оригіналі, оскільки перекладач його просто не почує, і, відповідно, не скаже у перекладі, обираючи матеріали для роботи дуже важливо враховувати цей нюанс. На ранніх етапах навчання синхронному перекладу вміння продукувати власні змістовні, послідовні, логічні промови – це першочергова мета.

Як же навчитися слухати інформацію і одночасно відтворювати її іншою мовою? Абсолютно невірний підхід – дослухати фрагмент до кінця і тільки згодом почати переклад, так втрачається при перекладі кожне наступне речення. Навпаки, завдання стоїть так, щоб вміти передавати основну ідею почутого речення, не редукуючи, або повністю ігноруючи наступні речення. Тут у нагоді стануть різноманітні лексико-граматичні трансформації, при застосуванні яких зміст оригіналу не буде втрачено, а кількість слів для його відтворення буде скорочено, що й дасть змогу синхроністу виграти час.

Тож, для роботи перекладача-синхроніста існують певні правила, які варто неухильно дотримуватися з метою здійснення перекладу на високому рівні. По-перше, в кожному реченні, сказаному спікером, навіть якщо воно дуже коротке, перекладач має визначити основну ідею і, відповідно, відтворити її у перекладі. Природньо, що під час синхронного перекладу дуже часто йде дослівне відтворення потоку інформації, перекладач майже послівно намагається перекладати спікера, тому часто на сенс повідомлення мало звертається увага, а це дуже важливий нюанс, ігнорувати яким в жодному разі не можна. Тому «золоте» правило – перекладач ЗАВЖДИ передає смисл оригіналу.

Далі, не забуваємо про граматику мови перекладу. Переклад має бути побудовано з урахуванням граматичних норм мови перекладу, кожне речення повинно мати закінчену думку, поло-

винчасті речення, або переклад окремих слів чи словосполучень – це те, що навряд чи замовник перекладацьких послуг пробачить перекладачеві. У жодному разі не намагайтесь перекладати фрагменти, які погано зрозуміли, або почули, тому що повідомлення може вийти абсолютно невірним, не логічним та не послідовним. Для перекладача в пріоритеті лише якість сказаного, а не кількість. Дехто з перекладачів особливо на початку своєї кар'єри намагається дотримуватися буквального перекладу, відтворити якомога більше, відповідно, більше сказати. І це хибна практика, оскільки ви звикаєте до стратегії дослівного перекладу, і як правило, результат – не структуроване повідомлення, те, що можна охарактеризувати як набір непов'язаних між собою слів. Потім такий підхід дуже складно змінити та виправити. Відхід від буквализму у перекладі уможливить професійний розвиток перекладача та поступово забезпечить передачу 100% інформації, включно з деталями у перекладі.

Найрозповсюдженішою стратегією у синхронному перекладі є поділ інформації (англійською *chunking*) – дуже довге речення оригіналу ділиться на декілька коротких фрагментів, перевагами такої стратегії є простий зрозумілий переклад цільовій аудиторії та опанування тактики пояснення складного за допомогою простих засобів.

Ще одне питання, яке турбує усіх, хто навчається і опановує мистецтво синхронного перекладу: коли починати перекладати промовця? Відповідь, очевидно, полягає у наступному: коли ви отримали достатньо інформації, щоб оформити її у повнозначне завершене речення. Ключовим у цій ситуації буде те, що ви ДІЙСНО знаєте, що зможете виразити основну думку повідомлення, можливо, навіть не знаючи ЯК це зробити, проте, має бути впевненість у завершенні речення – з наявним підметом, присудком тощо.

Також одним з питань, на якому ми б хотіли зосередитися у нашому дослідженні, є висвітлення проблеми синхронного перекладу з використанням тексту, що насправді вважається неабиякою складністю для перекладача. Звичайно, такий різновид перекладу є добре відомим усім, хто так чи інакше пов'язаний з перекладацькою діяльністю, а от для початківців, наприклад, студентів факультетів іноземних мов, які лише починають опановувати мистецтво синхронного перекладу, доцільним буде детальніше пояснити що мається на увазі. Переклад, як ми усі добре знаємо, – це відтворення оригіналу засоби іншої мови: ви слухаєте, дуже ретельно аналізуєте, думаєте як це краще перекласти і, зрештою, відтворюєте пові-

домлення засобами мови перекладу. І при цьому часу на занадто довгі роздуми немає, якщо мова йде про синхронний переклад, все відбувається дуже-дуже швидко – мозок перекладача працює у надшвидкому режимі, який супроводжується значним когнітивним навантаженням та високим рівнем стресу.

Тож, синхронний переклад з використанням тексту може спричинити перекладачеві ще серйозніші труднощі, оскільки вважається найскладнішим різновидом синхронного перекладу в цілому, і його справедливо характеризують найвищим рівнем багатозадачності. Синхронний переклад з використанням тексту передбачає, що ви слухаєте промовця, який в цей час читає з аркуша підготовлену раніше промову, і, якщо вам (перекладачеві) пощастить, то вам теж вдасться отримати копію цієї промови. Та чи дійсно таке велике ВЕЗІННЯ мати друковану версію промови? Дехто може сказати: текст – ні, в жодному разі, він лише відволікає, промовець може відійти від тексту, додати свій коментар і станеться збій. Дійсно, теоретично таке може статися, однак на практиці професіоналізм перекладача унеможливорює подібні ситуації, тож, мати надруковану версію (текст) промови – це значна допомога. Навіть попри високу ймовірність стресу та візуальне навантаження робота перекладача, безумовно, стане легшою при наявності текстової версії промови. Але, якщо перекладач має ґрунтовні знання щодо принципів роботи з текстом, можна уникнути будь-яких непорозумінь і непередбачуваних обставин, та використати текст як інструмент, що допоможе точно передати зміст.

Більш того, наявність тексту означає мати час на підготовку – перекладач має можливість ознайомитись не лише з тематикою, з якою доведеться працювати, а й безпосередньо вивчити, зануритись у кожну фразу, яку промовить спікер, проаналізувати логіку повідомлення, це напрочуд важливо. Окрім цього, готовий текст допоможе перекладачеві з прогнозуванням того, що збирається сказати спікер. І ще одна перевага готового тексту для перекладача – це повне володіння інформацією на випадок, якщо спікер має акцент, кожна мова має безліч акцентів, тож, інколи звикаючи до одного не завжди легко одразу перемикається на інший акцент. Таким чином, текст – це незамінний помічник у роботі з акцентом. Не менш важливим є те, що текст допоможе зосередитися на деталях, на складних назвах, іменах, датах, цифрах тощо, які, очевидно, спікер буде проголошувати дуже швидко читаючи свою промову.

Коли перекладач готується до роботи з текстом, ключовим є вміння розрізняти на яких перегово-

рах, зустрічах буде використовуватися цей самий текст – саміт ЄС, медична конференція, технічний семінар, відкриття/закриття інавгураційної церемонії тощо. На кожному з таких заходів швидкість читання тексту спікером буде різною і перекладачеві варто це взяти до уваги.

Далі ми розглянемо можливі варіанти підготовки перекладача до роботи з текстом. Перший, на наш погляд, це ідеальний, коли перекладач отримує текст за тиждень або декілька днів до проведення заходу, зрозуміло, що часу підготуватися вистарить. Але більш звичною є ситуація, коли перекладач отримує текст за півгодини перед початком заходу. І, якщо на цьому заході заплановано декілька промов, перекладач має з'явитися якомога раніше, оскільки тексти не завжди чекають у кабінці, інколи їх доводиться шукати, і на пошуки можна витратити чимало часу. Як правило, півгодини часу – вже достатньо перекладачеві підготуватися. Також можливим є варіант, коли текст надається перекладачеві за 5-10 хвилин перед початком. І навіть в таких умовах перекладач має змогу певною мірою ознайомитися з текстом, хоча й доведеться дуже квапитися. Однак, залишається ще один варіант, який у своєму професійному середовищі перекладачі називають «кризою», коли текст надається безпосередньо після того, як спікер ВЖЕ почав промову. Зрозуміло, що завдання перекладача – почати переклад одразу, і лише згодом може будь-хто в кабінку синхроніста занести текст(и). Проте, незважаючи на обставини і кількість відведеного тексту на підготовку досвідчені перекладачі радять почат-

ківцям не втрачати рівноваги, а також для роботи з текстами мати різнокольорові маркери, ручки, олівці тощо для позначення у самому тексті різними кольорами важливих моментів.

Також вважається неприйнятним підготувати переклад заздалегідь і на заході його читати. Це те, що може спричинити у роботі найбільші труднощі. Спікер абсолютно свідомо може відволіктись і сказати щось не по тексту, це звичайна річ на переговорах, а підготовлений заздалегідь переклад не матиме цих реплік, тож, можна легко перестати слухати промовця, і натомість шукати сказане у своєму перекладеному тексті. Так робити не можна, це неприпустима помилка.

Підсумовуючи вище викладене, занадто, що алгоритм підготовки синхроніста до роботи з текстом наступний: текст отримано заздалегідь – уважно читай, вивчай назви, покращуй фонові знання; час на підготовку обмежений – стисло ознайомся і кольором познач ГОЛОВНЕ: ДАТИ, ІМЕНА, НАЗВИ, ГЕОГРАФІЮ, ПРИЧИНИ, НАСЛІДКИ – це ті складові, які можуть стати каменем спотикання для перекладача, але водночас несуть в собі основний зміст обов'язковий для відтворення

Висновки. В нашому дослідженні ми намагалися описати принципи підготовки та роботи перекладачів конференцій з урахуванням виключно власних знань та спостережень. Тому більшість зазначеної інформації у статті носить радше рекомендаційний характер, більшою мірою зміст статті стане корисним студентам перекладацьких відділень та молодим фахівцям, які лише стають на шлях перекладача-синхроніста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Consecutive vs. Simultaneous Interpreting: What's the Difference? URL: <https://www.atanet.org/client-assistance/consecutive-vs-simultaneous-interpreting-whats-the-difference/> (Accessed: 23.04.2025).
2. Gills Andrew Conference interpreting. A student's practice book. URL: https://www.academia.edu/15592948/A_GILLIES_CONFERENCE_INTERPRETING_A_STUDENT_S_PRACTICE_BOOK (Accessed: 19.04.2025).
3. Knowledge Centre on Interpretation. Simultaneous Interpreting. URL: <https://knowledge-centre-interpretation.education.ec.europa.eu/en/conference-interpreting/simultaneous-interpreting> (Accessed: 21.04.2025).

REFERENCES

1. Consecutive vs. Simultaneous Interpreting: What's the Difference? URL: <https://www.atanet.org/client-assistance/consecutive-vs-simultaneous-interpreting-whats-the-difference/> (Accessed: 23.04.2025).
2. Gills Andrew Conference interpreting. A student's practice book. URL: https://www.academia.edu/15592948/A_GILLIES_CONFERENCE_INTERPRETING_A_STUDENT_S_PRACTICE_BOOK (Accessed: 19.04.2025).
3. Knowledge Centre on Interpretation. Simultaneous Interpreting. URL: <https://knowledge-centre-interpretation.education.ec.europa.eu/en/conference-interpreting/simultaneous-interpreting> (Accessed: 21.04.2025).

УДК 378.147.091.3 : 81'243-047.22 : 159.923.2
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-47>

Яніна ТАГІЛЬЦЕВА,

orcid.org/0000-0002-4005-0227

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської і української філології
Полтавського державного аграрного університету
(Полтава, Україна) *ianina.tagiltseva@pdaui.edu.ua*

Олена САВЕНКОВА,

orcid.org/0000-0001-8115-9555

старший викладач кафедри германської і української філології
Полтавського державного аграрного університету
(Полтава, Україна) *olena.savenkova@pdaui.edu.ua*

Вікторія ЛЮЛЬКА,

orcid.org/0000-0003-4581-6583

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської і української філології
Полтавського державного аграрного університету
(Полтава, Україна) *viktoriya.lyulka@pdaui.edu.ua*

САМООЦІНЮВАННЯ ІНШОМОВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Стаття присвячена дослідженню проблеми самооцінювання іншомовної компетентності здобувачів вищої освіти. Здійснено огляд дотичних наукових студій. Підкреслено актуальність досліджуваної проблеми у зв'язку з відсутністю спеціальних наукових праць та необхідністю ширшої інтеграції форм самостійного оцінювання студентів у контексті активізації самостійної роботи та реалізації індивідуальної траєкторії навчання у закладах вищої освіти. Представлено визначення іншомовної компетентності та самооцінювання. Окреслено коло навчальних дисциплін, у межах яких відбувається самооцінювання іншомовної компетентності. Визначено функції досліджуваного процесу та розкрито їхню сутність. Встановлено, що інформаційна функція полягає у здатності студента отримувати об'єктивні відомості про рівень володіння іноземною мовою. Мотиваційна функція сприяє підвищенню інтересу до навчання, формуванню подальших цілей та стратегій щодо опанування мовою. Виділено також освітню функцію, що реалізується через створення умов для ефективного засвоєння навчального матеріалу та формування навичок самонавчання. У межах рефлексивної функції розглянуто самооцінювання не лише як діагностичний інструмент, а як **механізм самопізнання та розвитку особистісної і академічної зрілості**. Розглянуто форми реалізації самооцінювання іншомовної компетентності здобувачів, серед яких: структуровані таблиці зі шкалою та критеріями оцінювання, що дають змогу визначити рівень володіння мовленнєвою діяльністю; мовне портфоліо, що виступає не лише як інструмент фіксації знань, а як **платформа для розвитку навчальної самосвідомості; рефлексивний щоденник, який** дозволяє глибше усвідомити рівень володіння мовою, емоційні реакції та стратегії взаємодії; цифрові платформи, які забезпечують більш точне самооцінювання та підвищують мотивацію щодо вдосконалення іншомовної компетентності; чек-листи, що сприяють формуванню навичок самоконтролю та самокорекції, індивідуалізації освітнього процесу. Окреслено перспективи подальшого дослідження – комплексний аналіз інших функцій і форм самооцінювання іншомовної компетентності здобувачів вищої освіти та їхня реалізація у просторі вищої освіти.

Ключові слова: самооцінювання, форма самооцінювання, іншомовна компетентність, здобувач вищої освіти, функція.

Yanina TAHILTSEVA,

orcid.org/0000-0002-4005-0227

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Germanic and Ukrainian Philology
Poltava State Agrarian University
(Poltava, Ukraine) ianina.tagiltseva@pdau.edu.ua

Olena SAVENKOVA,

orcid.org/0000-0001-8115-9555

Senior Lecturer at the Department of Germanic and Ukrainian Philology
Poltava State Agrarian University
(Poltava, Ukraine) olena.savenkova@pdau.edu.ua

Viktoriia LIULKA,

orcid.org/0000-0003-4581-6583

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Germanic and Ukrainian Philology
Poltava State Agrarian University
(Poltava, Ukraine) viktoriya.lyulka@pdau.edu.ua

SELF-ASSESSMENT OF FOREIGN LANGUAGE COMPETENCE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS

The article deals with the problem of self-assessment of the competence of higher education students in foreign languages. A review of related scientific studies is carried out. The relevance of the problem under study is emphasised due to the lack of special scientific works and the need for broader integration of forms of students' self-assessment in the context of intensifying independent work and implementing an individual learning trajectory in higher education institutions. The definitions of foreign language competence and self-assessment are presented. The range of academic disciplines within which self-assessment of foreign language competence takes place is outlined. The functions of the studied process are defined and their essence is revealed. It is found that the informational function lies in the ability of the learner to obtain objective information about the level of foreign language proficiency. The motivational function contributes to increasing the interest in learning and forming further goals and strategies for language acquisition. The educational function is also emphasised, which is realised by creating conditions for effective learning of educational material and forming self-learning skills. Within the reflective function, self-assessment is seen not only as a diagnostic tool but also as a mechanism for self-knowledge and personal and academic maturity development. The forms of implementation of self-assessment of students' foreign language competence are considered, including structured tables with a scale and evaluation criteria that make it possible to determine the level of proficiency in language activity; a language portfolio that acts not only as a tool for recording knowledge but also as a platform for developing learning self-awareness; reflective diary that allows the learner to understand better the level of language proficiency, emotional reactions and interaction strategies; digital platforms that allow for more accurate self-assessment and increase motivation to improve language skills. A comprehensive analysis of other functions and forms of self-assessment of foreign language competence of higher education students and their implementation in the higher education space are outlined as prospects for further research.

Key words: self-assessment, form of self-assessment, foreign language competence, higher education students, function.

Постановка проблеми. У сучасному глобалізованому світі іншомовна компетентність (ІК) є ключовим фактором успішної професійної та академічної реалізації особистості. У зв'язку з цим перед закладами вищої освіти постає надзвичайно актуальне завдання – якісна підготовка майбутніх фахівців різних спеціальностей, які володіють іноземною мовою на рівні, що є достатнім для успішної професійної та академічної взаємодії в умовах міжкультурного середовища. Здобувачі вищої освіти повинні не лише володіти іноземною мовою, а й усвідомлювати рівень своїх мовних знань та навичок, щоб ефективно планувати власну траєкторію

навчання. Самооцінювання відіграє важливу роль, адже дозволяє студенту бути активним суб'єктом навчання, сприяє розвитку рефлексії, критичного мислення та автономності.

Аналіз досліджень. Згідно з нашими спостереженнями, проблема самооцінювання іншомовної компетентності (СІК) здобувачів вищої освіти є недостатньо дослідженою у сучасному науковому просторі. Дослідники активно вивчають питання іншомовної обізнаності у різних аспектах. І. В. Когут розглядає теоретичні засади ІК, яка, на думку науковиці, представляє «сукупність трьох компонентів: мотиваційно-ціннісного, ког-

нітивно-діяльнісного та емоційно-вольового», а також єдність лінгвістичних, соціолінгвістичних і прагматичних компетенцій (Когут, 2022: 108). У центрі уваги В. В. Дроздової та К. В. Рудницької – зміст і структурні елементи ІК, серед яких дослідниці виділяють мотиваційний, когнітивний, діяльнісний та рефлексивний компоненти, що безпосередньо формують мотивовану продуктивну комунікацію. М. В. Подоляк здійснює аналіз іншомовної професійної комунікативної компетентності. Науковий інтерес О. Стапаненко, О. Хміль, Р. Бліновської представляє поняття «іншомовна комунікативна компетентність» та підходи до навчання іноземних мов в країнах ЄС. М. А. Ashirimbetova, Dana Shayakhmetova досліджують іншомовну когнітивну компетентність, що, на їхній погляд, охоплює здатність вирішувати проблеми, критично мислити, міркувати, запам'ятовувати. Т. Чаюк зосереджується на онлайн-інструментах оцінювання ІК, серед яких характеризує міжнародні онлайн-тести для об'єктивного оцінювання рівня володіння англійською мовою студентами закладів вищої освіти. Ming Yan, Zi Yan, Lan Yan, Ying Zhan розглядають самооцінювання з погляду розвитку оцінювальної грамотності студентів. Juuso Henrik Nieminen, Zi Yan, David Boud – у контексті цифровізації, розглядаючи цифрове самооцінювання «як інструмент, що сприяє здійсненню самоконтролю студентів; як засіб розвитку цифрової самостійності студентів і як засіб надання можливості самостійно формувати свою ідентичність у цифровому світі» (Juuso Henrik Nieminen, Zi Yan, David Boud, 2025: 1). На думку дослідників, така реалізація оцінювальної діяльності студентів є актуальною для їхнього «цифрового майбутнього, особливо в епоху Штучного Інтелекту» (Juuso Henrik Nieminen, Zi Yan, David Boud, 2025: 1).

Тож, на наш погляд, питання самооцінювання іноземної компетентності здобувачів вищої освіти потребує системного вивчення у контексті активізації самостійної роботи та реалізації індивідуальної траєкторії навчання у закладах вищої освіти.

Метою статті є визначити поняття самооцінювання іншомовної компетентності здобувачів вищої освіти, окреслити його функції та проаналізувати форми реалізації у закладах вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. У науковому середовищі зустрічаємо різні дефініції ІК. Так І. В. Когут розглядає досліджуване поняття як частину «професійної компетентності фахівця, що полягає у володінні іноземною мовою на функціональному рівні...» (Когут, 2022: 107). Згідно з визначенням І. В. Кухти ІК – «це комплекс знань,

умінь, навичок, які дозволяють успішно використовувати іноземну мову як у професійній діяльності, так і для самоосвіти і саморозвитку особистості» (Кухта, 2008). Ми визначаємо ІК як здатність ефективно використовувати іноземну мову в усній та письмовій формі, дотримуючись мовних норм, для реалізації комунікативних цілей у повсякденному, професійному, академічному міжкультурному контексті. У нашому розумінні ІК охоплює мовні знання (лексичні, граматичні, фонетичні, стилістичні), комунікативні навички, а також соціокультурну та стратегічну обізнаність, необхідну для успішної взаємодії у багатомовному середовищі.

У закладах вищої освіти формування іншомовної компетентності відбувається під час вивчення іноземної мови професійного, академічного спрямування, ділової іноземної мови, практичного курсу іноземної мови, практикумів з перекладу різногалузевих текстів, а також теоретичних курсів, націлених на формування та розвиток іншомовних знань, умінь і навичок. Самооцінювання, яке здійснюють студенти в межах позааудиторної самостійної роботи, представляє метод самоконтролю ефективності навчально-пізнавальної діяльності здобувачів, що передбачає самостійний аналіз й оцінювання власних знань, умінь і навичок з метою виявлення сильних і слабких сторін у навчальній діяльності.

Участь у процедурі самооцінювання активізує особистісне залучення студента до освітнього процесу, завдяки чому відбувається сприйняття навчання не як зовнішнього обов'язку, а як особистої відповідальності, що генерує більш свідоме ставлення до виконання навчальних завдань.

Запровадження практик самооцінювання сприяє усвідомленню навчального прогресу здобувача; формує відповідальність за результати навчання; стимулює до саморозвитку; підвищує мотивацію через залучення студента до процесу оцінювання.

Однією з основних функцій СІК є інформаційна, що полягає у здатності студента отримувати достовірні, об'єктивні та значущі відомості про власний рівень володіння іноземною мовою і складає основу для інших аспектів навчання: мотивації, планування, коригування стратегії, саморозвитку тощо. Під час самооцінювання відбувається діагностика знань, умінь і навичок. Студент одержує інформацію про рівень своїх досягнень і визначає питання, які потребують доопрацювання – наприклад, недостатній словниковий запас у діловому мовленні або труднощі з аудіюванням. Крім того здобувач здійснює моніторинг прогресу,

фіксує динаміку свого розвитку, що допомагає вчасно змінити підходи до навчання. Варто зазначити, що самооцінювання надає інформацію не лише студенту, а й викладачу, який, за необхідності, коригує зміст і методи навчання відповідно до реального рівня підготовки студента. Тож спостерігаємо зворотній зв'язок. У межах інформаційної функції також відбувається усвідомлення стилів та стратегій навчання. Здобувач визначає найбільш ефективні для себе методи й ресурси (наприклад, візуальне запам'ятовування, читання оригінальної літератури, подкасти тощо).

«Мотиваційно-ціннісний компонент» самооцінювання ІК, за влучним спостереженням І. В. Когут, передбачає «такі характеристики, як: інтерес до вивчення іноземної мови та усвідомлення її значущості для майбутньої кар'єри, бажання підвищити свій мовний рівень і набути нових навичок у різних видах мовної діяльності, інтерес до творчих видів діяльності на заняттях з професійно-орієнтованого навчання іноземних мов тощо» (Когут, 2022: 108). СІК допомагає студентам перевірити власний рівень знань, умінь і навичок у контексті певного освітнього компонента; виявити прогалини у знаннях; формувати реалістичні цілі, орієнтовані на поступовий розвиток мовних навичок; визначити відповідні стратегії навчання. Крім того досліджуваний метод самоконтролю сприяє розвитку оцінювальної грамотності – здатності критично аналізувати мовленнєві продукти, як власні, так й інших учасників комунікації. Можливість самостійно оцінити свої сильні сторони створює ефект позитивного підкріплення, який особливо важливий під час опанування іноземної мови. Успішно виконане завдання або помітне покращення результатів надихають студента до подальшої роботи та викликають відчуття компетентності. Мотиваційна функція самооцінювання також проявляється у здатності студента приймати виклики, долати труднощі та зберігати навчальну наполегливість, що є особливо важливим у контексті вивчення іноземної мови, коли прогрес може бути повільним і потребуватиме тривалих зусиль. Регулярне самооцінювання дає змогу фіксувати навіть незначні досягнення, підтримуючи інтерес до навчання та створюючи умови для довготривалої мотивації.

Освітня функція самооцінювання, на нашу думку, полягає у створенні умов для усвідомленого, цілеспрямованого та ефективного засвоєння навчального матеріалу, а також у сприянні формуванню загальних та фахових компетентностей студентів.

У процесі навчання іноземної мови самооцінювання виконує дидактичну роль, допомагаючи студентам усвідомити не лише кінцевий результат, а й сам процес навчання. Цей метод самоконтролю стимулює рефлексію над власною пізнавальною діяльністю, що є основою навчальної автономії. Здобувачі вищої освіти, залучені до регулярного самооцінювання, здатні аналізувати помилки, коригувати стратегії навчання, що безпосередньо підвищує якість засвоєння мовних знань і навичок.

Самооцінювання також сприяє розвитку метапізнання – здатності думати про власне мислення, що дає змогу студентам планувати освітню діяльність, контролювати її хід і здійснювати самокорекцію. У результаті формується критичне мислення, необхідне не лише для ефективного оволодіння іноземною мовою, а й для фахової підготовки загалом.

Крім того освітня функція самооцінювання тісно пов'язана з формуванням навичок самонавчання. Студенти навчаються самостійно визначати освітні цілі, обирати ресурси, оцінювати прогрес, що відповідає вимогам безперервного професійного розвитку в умовах сучасного інформаційного суспільства.

Самостійно оцінюючи результати навчання, здобувач також здійснює рефлексивну діяльність, під час якої усвідомлено аналізує свою роботу, досвід і результати опанування іноземною мовою. Самооцінювання в контексті рефлексивної функції виступає не лише як діагностичний інструмент, а як механізм самопізнання та розвитку особистісної і академічної зрілості. Самооцінювання як форма рефлексії стимулює студента ставити запитання до власної діяльності, сумніватися в шаблонних підходах, шукати нові шляхи вирішення лінгвістичних труднощів. У такий спосіб відбувається розвиток критичного мислення. Рефлексія дає змогу формувати навички самоконтролю і саморегуляції, коригувати поведінку у навчанні, підтримувати внутрішню дисципліну, відповідальність за результат. Відомо, що вивчення мови тісно пов'язане з іншою культурою, тож через рефлексивне самооцінювання студент краще розуміє цінності, комунікативні норми та відмінності мовної поведінки у міжкультурному спілкуванні. До прикладу, після участі у дискусії англійською чи німецькою мовою доцільно вести рефлексивний щоденник, у якому записувати свої досягнення і слабкі сторони, над якими слід працювати (як-от, нерозуміння швидкого мовлення опонента тощо). Такий аналіз дозволяє глибше усвідомити свій рівень, емоційні реакції та стратегії взаємодії. Рефлексивна функція трансформує

механічний процес вивчення мови на усвідомлений і персоналізований, що особливо важливо для студентів закладів вищої освіти, які готуються до комунікації в різногалузовому міжкультурному середовищі.

Серед форм СІК варто зазначити структуровані таблиці зі шкалою та критеріями оцінювання, що дають змогу визначити рівень володіння мовленнєвою діяльністю (аудіювання, говоріння, читання, письмо) відповідно до певних стандартів. До прикладу, Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти містять Таблицю 1 (Рівні володіння мовленням: глобальна шкала), що відображає критерії, за якими студент має можливість не лише визначити рівень володіння мовою (від A1 до C2), а й встановити свій статус як знавця – елементарний користувач, незалежний користувач, досвідчений (Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання, 2003: 47–48). У Таблиці 2 (Рівні володіння мовленням (шкала самооцінювання)) представлено критерії за такими категоріями, як розуміння (аудіювання, читання), говоріння (діалогічне мовлення, монологічне мовлення), письмо (писемне мовлення) (Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання, 2003: 50–55). Таблиця 3 (PBM: якісні аспекти усного мовлення) містить критерії оцінювання наступних складових говоріння: діапазон, правильність, швидкість, взаємодія, зв'язність (Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання, 2003: 55–58). Використання дескрипторів Загальноєвропейських рекомендацій з мовної освіти дає змогу здобувачеві ідентифікувати свій рівень ІК згідно з міжнародними стандартами в межах формальної і неформальної освіти.

Однією з ефективних форм СІК є мовне портфоліо, зокрема Європейське мовне портфоліо – систематизована особиста добірка документів, які відображають досягнення студента в опануванні мови. Мовне портфоліо має структуроване наповнення, яке зазвичай містить мовну біографію (досвід навчання, мовного середовища, комунікації); таблиці самооцінювання за критеріями Загальноєвропейських Рекомендацій з мовної освіти (CEFR); добірку зразків робіт (есе, презентації, аудіозаписи тощо), що демонструють рівень сформованості мовленнєвих навичок; плани подальшого навчання. Ведення мовного портфоліо сприяє довготривалій рефлексії, формує стратегічне бачення навчального процесу, підвищує навчальну автономію, формує внутрішню мотивацію, демонструє прогрес у динаміці. Таким

чином, мовне портфоліо виступає не лише як інструмент фіксації знань, а як платформа для розвитку навчальної самосвідомості, що робить його надзвичайно важливим елементом у структурі СІК здобувачів вищої освіти.

Університети дедалі частіше впроваджують цифрові ресурси для самодіагностики мовного рівня, що дозволяє студентам відстежувати власний прогрес і коригувати навчальні дії. Важливо, щоб процес самооцінювання супроводжувався зворотним зв'язком від викладача або наставника. Завдяки широкому доступу до мережі «Інтернет» та інтерактивних платформ здобувачі вищої освіти мають можливість здійснювати незалежну, оперативну та персоналізовану оцінку власного рівня володіння іноземною мовою. До основних онлайн-ресурсів діагностики англomовної компетентності належать такі платформи, як Cambridge English Test, Oxford Online Placement Test, EF SET, British Council English Score – The Global Mobile English Test & Certificate та ін. джерела. Самостійно оцінити свої знання з німецької мови допоможуть такі онлайн-ресурси, як онлайн-тести від Goethe Institut, Österreichisches Sprachdiplom Deutsch, Deutsch Akademie Online-Trainer, Deutsche Welle, Sprachtest, онлайн-тести до підручників видавництва Німеччини, зокрема Hueber Verlag, Cornelsen тощо. Всі вищезазначені ресурси містять завдання, за допомогою яких студент має можливість визначити рівень іншомовної компетентності за шкалою A1–C2. Це забезпечує об'єктивну основу для самоаналізу та формування цілей подальшого навчання.

Інтерактивні вправи з миттєвим зворотним зв'язком, представлені в LingQ, BBC Learning English, Duolingo, Quizlet тощо, дозволяють тренувати мовні навички та відразу отримувати оцінку своїх дій, що сприяє постійній самоперевірці та корекції помилок у режимі реального часу. Сучасні цифрові платформи використовують штучний інтелект для адаптації завдань до рівня користувача. Це сприяє більш точному самооцінюванню, адже студент бачить власні досягнення в контексті індивідуальної траєкторії навчання. Цифрові освітні середовища забезпечують мобільність і доступність, індивідуалізацію та автоматизацію оцінювання, формують мотивацію через ігрові елементи. Інтеграція онлайн-ресурсів у процес формування іншомовної компетентності дозволяє не лише підвищити ефективність навчання, а й розвивати навички цифрової грамотності, самоорганізації та критичного мислення. Такі інструменти спонукають студентів до участі в міжнародних освітніх програмах та до профе-

сійного спілкування в цифровому міжкультурному середовищі.

Продуктивною формою СІК вважаємо також чек-листи – структуровані списки критеріїв або тверджень, які дозволяють студенту швидко й зручно оцінити рівень сформованості власних мовленнєвих умінь та навичок. Основні функції такого інструменту: забезпечити оперативну самоперевірку; сформувати розуміння чітких цілей і очікуваних результатів навчання; стимулювати рефлексивну діяльність студента; сприяти плануванню подальшого навчання. Чек-листи можуть містити такі твердження: «Я можу розповісти про себе, утворити прості запитання і сформулювати відповіді на них», «Я розумію головну думку автентичного тексту за темою мого фаху», «Я здатен(на) підготувати структуровану усну доповідь англійською мовою».

Студент відзначає кожне твердження як «виконано впевнено», «потребує покращення», «поки не вмію». Педагогічна цінність цієї форми поля-

гає у прозорості та доступності критеріїв самооцінювання, формуванні навичок самоконтролю та самокорекції, створення позитивного ставлення до навчання, індивідуалізації освітнього процесу.

Висновки. Таким чином, самооцінювання є важливим компонентом розвитку іншомовної компетентності здобувачів вищої освіти. Досліджуваний метод самоконтролю виконує інформаційну, мотиваційну, освітню, рефлексивну та інші функції і є інтегрованим інструментом розвитку особистості студента, який забезпечує глибше засвоєння знань, підвищення когнітивної активності та формування навичок навчальної автономії. Ми визначили такі ефективні форми СІК в університетах, як таблиці зі шкалою та критеріями оцінювання, мовне портфоліо, рефлексивні щоденники, цифрові платформи, чек-листи. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення інших функцій та інструментів, їх реалізації у закладах вищої освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання. Науковий редактор українського видання доктор пед. наук, проф. С. Ю. Ніколаєва. К.: Ленвіт, 2003. 273 с. URL: http://www.khotiv-nvk.edu.ua/Files/downloads/zagalnoyevrop_rekom.pdf (date of access: 24.04.2025).
2. Дроздова В. В., Рудницька К. В. Структура професійної іншомовної компетентності майбутнього фахівця. *Науковий вісник Ужгородського університету : збірник наукових праць*. Серія : Педагогіка. Соціальна робота. Ужгород : Говерла, 2021. Вип. 2 (49). С. 51–56. URL: <https://surl.li/yipwqp> (date of access: 24.04.2025).
3. Когут І. В. Формування іншомовної компетентності у студентів в процесі навчання: теоретичні засади. *Молодий вчений*. № 10 (110), жовтень 2022 р. С. 106–110. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5618/5496> (date of access: 24.04.2025).
4. Кухта І. В. Іншомовна компетентність у контексті формування комунікативної культури студентів у процесі вивчення іноземної мови. URL: <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2008/txt/Kuchta.php> (date of access: 26.04.2025).
5. Подоляк М. В. Аналіз іншомовної професійної комунікативної компетентності у вітчизняному та зарубіжному науковому просторі. *Академічні студії*. Серія «Педагогіка», Май 2023. URL: <https://surl.li/ettewh> (date of access: 24.04.2025).
6. Степаненко О., Хміль О., Бліновська Р. Набуття іншомовної комунікативної компетентності при вивченні іноземної мови в країнах ЄС: аналітичний погляд. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Педагогічні науки*. December 2024. URL: <https://surl.li/fikepa> (date of access: 26.04.2025).
7. Чаюк Т. Онлайн інструменти для оцінювання іншомовної компетентності студентів вищих закладів освіти: зарубіжний досвід. *Information Technologies and Learning Tools*. Vol. 73 No. 5. 2019. С. 185–205. URL: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/2501> (date of access: 24.04.2025).
8. Juuso Henrik Nieminen, Zi Yan, David Boud Self-Assessment Design in a Digital World: Centring Student Agency. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 2025. P. 1–15. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/02602938.2025.2467647?needAccess=true> (date of access: 26.04.2025).
9. Ming Yan, Zi Yan, Lan Yan, Ying Zhan Using Self-Assessment to Develop Student's Assessment Literacy. *Understanding and Developing Student Assessment Literacy*. Springer, 2025. P. 44–47. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-97-9484-3_3 (date of access: 26.04.2025).

REFERENCES

1. Zahalnoievropeiski rekomendatsii z movnoi osvity: vyvchennia, vykladannia, otsiniuvannia (2003). [The Common European framework of reference for languages: learning, teaching and assessment]. [in Ukrainian]. The scientific editor of the Ukrainian edition is Doctor of Pedagogical Sciences, Professor S. Y. Nikolaieva. K. Lenvit. 273. URL: http://www.khotivnkv.edu.ua/Files/downloads/zagalnoyevrop_rekom.pdf (date of access: 24.04.2025). [in Ukrainian].
2. Drozdova V. V., Rudnitska K. V. (2021). Struktura profesiinoi inshomovnoi kompetentnosti maibutnoho fakhivtsia [Structure of professional foreign language competence of a future specialist]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: zbirnyk naukovykh prats*. Serii: Pedagogika. Sotsialna robota. – Scientific Bulletin of Uzhhorod University : a collection of scientific papers. Series: Pedagogy. Social work. Uzhhorod : Hoverla. 2 (49). 51–56. URL: <https://surl.li/yipwqp> (date of access: 24.04.2025). [in Ukrainian].

3. Kohut I. V. (2022). Formuvannia inshomovnoi kompetentnosti u studentiv v protsesi navchannia: teoretychni zasady [Formation of students' foreign language competence in the learning process: theoretical foundations]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist* 10 (110), October. P. 106–110. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5618/5496> (date of access: 24.04.2025). [in Ukrainian].
4. Kukhta I. V. (2008). Inshomovna kompetentnist u konteksti formuvannia komunikatyvnoi kultury studentiv u protsesi vyvchennia inozemnoi movy [Foreign language competence in the context of forming students' communicative culture in the process of learning a foreign language]. URL: <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2008/txt/Kuchta.php> (date of access: 26.04.2025). [in Ukrainian].
5. Podoliak M. V. (2023). Analiz inshomovnoi profesiinoi komunikatyvnoi kompetentnosti u vitchyznianomu ta zarubizhnomu naukovomu prostori [Analysis of foreign language professional communicative competence in the domestic and foreign scientific space]. *Akademichni studii. Seriiia "Pedahohika" – Academic studies. Series "Pedagogy"*, May. URL: <https://surl.li/ettewh> (date of access: 24.04.2025). [in Ukrainian].
6. Stapanenko O., Khmil O., Blinovska R. (2024). Nabuttia inshomovnoi komunikatyvnoi kompetentnosti pry vyvchenni inozemnoi movy v krainakh YeS analitychnyi pohliad [Acquisition of foreign language communicative competence in learning a foreign language in the EU countries: an analytical view]. *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi akademii upravlinnia personalom. Pedahohichni nauky. – Scientific works of Interregional Academy of Personnel Management. Pedagogical sciences*, December. URL: <https://surl.li/fikepa> (date of access: 24.04.2025). [in Ukrainian].
7. Chaiuk T. (2019). Onlain instrumenty dlia otsiniuvannia inshomovnoi kompetentnosti studentiv vyshchykh zakladiv osvity: zarubizhnyi dosvid [Online tools for assessing foreign language competence of university students: foreign experience]. *Information Technologies and Learning Tools*. 73. 5. P. 185–205. URL: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/2501> (date of access: 24.04.2025). [in Ukrainian].
8. Juuso Henrik Nieminen, Zi Yan, David Boud (2025). Self-Assessment Design in a Digital World: Centring Student Agency. *Assessment & Evaluation in Higher Education*. P. 1–15. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/02602938.2025.2467647?needAccess=true> (date of access: 26.04.2025).
9. Ming Yan, Zi Yan, Lan Yan, Ying Zhan (2025). Using Self-Assessment to Develop Student's Assessment Literacy. *Understanding and Developing Student Assessment Literacy*. Springer. P. 44–47. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-97-9484-3_3 (date of access: 26.04.2025).

УДК 371.3+811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-48>**Марина ТИХОНОВА,***orcid.org/0000-0001-5040-1185*

старший викладач кафедри іноземних мов

Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»

(Харків, Україна) *mtikhonova11@gmail.com***Тетяна ЛИСЕНКОВА,***orcid.org/0000-0001-8493-1790*

старший викладач кафедри педагогіки,

іноземної філології та перекладу

Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця

(Харків, Україна) *e.lysenkova@gmail.com***Наталія ІГНАТЬЄВА,***orcid.org/0009-0008-3154-3872*

викладач циклової комісії профільних дисциплін

Відокремленого структурного підрозділу «Харківський фаховий коледж інформаційних технологій

Національного аерокосмічного університету імені М.Є. Жуковського

«Харківський авіаційний інститут»

(Харків, Україна) *natalyaignatieva74@gmail.com*

ОНЛАЙН-КОНФЕРЕНЦІЯ В ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

У статті розглядається роль онлайн-конференцій як потужного інструменту у викладанні англійської мови та наголошується, що участь студентів у таких заходах не лише покращує їхні мовні навички, зокрема *Speaking* (усне мовлення), *Listening* (сприйняття на слух) і *Grammar* (граматика), а й виступає важливим мотиваційним чинником у процесі навчання. Підготовка до доповідей стимулює студентів удосконалювати комунікаційні вміння, розвиває навички публічних виступів та сприяє активнішій взаємодії між викладачем і студентами.

У роботі підкреслюється значення ретельної підготовки до проведення онлайн-заходів, що охоплює як технічні аспекти (перевірка обладнання, забезпечення стабільного інтернет-з'єднання), так і змістовну частину (структурування презентацій, створення візуальних матеріалів, планування інтерактивних елементів). В статті надається детальний аналіз принципу успішної організації конференцій з акцентом на важливість стислості й логічності виступів, правильності використання візуалізації, ефективності голосового супроводу та продуманості динаміки програми.

Окрема увага приділяється рекомендаціям щодо оформлення презентацій: правильній структурі вступу, основної частини і висновків, чіткому окресленню теми та мети виступу, залученню аудиторії через запитання та обговорення. Наголошується на необхідності враховувати особливості сприйняття інформації в онлайн-форматі: обмежену концентрацію уваги учасників, потребу у візуальному супроводі і важливість коротких перерв.

У статті також висвітлюються переваги використання цифрових інструментів для організації заходу, зокрема Google Форм для реєстрації учасників та збору зворотного зв'язку, що підвищує ефективність і зручність роботи з аудиторією. Авторка наводить практичні поради щодо організації технічної підтримки, планування інтерактивних активностей та створення комфортної атмосфери під час конференції.

У висновках підкреслюється, що успішна онлайн-конференція вимагає комплексного підходу: професійної підготовки, грамотного технічного супроводу, уважного ставлення до потреб аудиторії та використання сучасних технологічних рішень. Такий формат може не лише повноцінно замінити традиційні офлайн-заходи, а й забезпечити нові можливості для підвищення якості викладання іноземних мов і розвитку мовних компетентностей студентів.

Ключові слова: онлайн-конференція, залучення аудиторії, засіб покращення навичок на уміння, стимулятор для вивчення мови, технічне забезпечення, інтерактивність, Google Форми.

Maryna TYKHONOVA,

orcid.org/0000-0001-5040-1185

*Senior Lecturer at the Foreign Languages Department
National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute"
(Kharkiv, Ukraine) mtikhonova11@gmail.com*

Tetyana LYSENKOVA,

orcid.org/0000-0001-8493-1790

*Senior Lecturer at the Department of Pedagogy,
Foreign Philology and Translation
Kharkiv National Economic University named after Semyon Kuznets,
(Kharkiv, Ukraine) e.lysenkova@gmail.com*

Nataliia IHNATIEVA,

orcid.org/0009-0008-3154-3872

*Teacher of the Cyclical Commission of Specialized Disciplines,
Separate structural unit "Kharkiv Professional College of Information Technologies"
National Aerospace University named after M.E. Zhukovsky "Kharkiv Aviation Institute"
(Kharkiv, Ukraine) natalyaighnatieva74@gmail.com*

ONLINE CONFERENCE IN THE PROCESS OF TEACHING ENGLISH

The article examines the role of online conferences as a powerful tool in teaching English and emphasizes that students' participation in such events not only improves their language skills, in particular Speaking, Listening and Grammar, but also acts as an important motivational factor in the learning process. Preparation for presentations stimulates students to improve communication skills, develops public speaking skills and promotes more active interaction between the teacher and students.

The work emphasizes the importance of thorough preparation for conducting online events, covering both technical aspects (checking equipment, ensuring a stable Internet connection) and the content part (structuring presentations, creating visual materials, planning interactive elements). The article provides a detailed analysis of the principle of successful conference organization with an emphasis on the importance of brevity and logic of speeches, the correct use of visualization, the effectiveness of voice support, and the thoughtfulness of the program dynamics.

Special attention is paid to recommendations for the design of presentations: the correct structure of the introduction, the main part, and conclusions, a clear outline of the topic and purpose of the speech, and audience involvement through questions and discussion. The article emphasizes the need to take into account the peculiarities of information perception in an online format: the limited concentration of attention of participants, the need for visual support, and the importance of short breaks.

The article also highlights the advantages of using digital tools for organizing an event, in particular, Google Forms for registering participants and collecting feedback, which increases the efficiency and convenience of working with the audience. The author provides practical advice on organizing technical support, planning interactive activities, and creating a comfortable atmosphere during the conference.

The conclusions emphasize that a successful online conference requires a comprehensive approach: professional training, competent technical support, attentiveness to the needs of the audience, and the use of modern technological solutions. Such a format can not only fully replace traditional offline events, but also provide new opportunities for improving the quality of foreign language teaching and developing students' language competencies.

Key words: *online conference, audience engagement, skill improvement tool, language learning stimulator, technical support, interactivity, Google Forms.*

Постановка проблеми. Важлива роль онлайн-конференцій у просуванні освіти, як додаткового та ефективного методу у викладанні іноземних мов.

Мета статті – розглянути ключові принципи успішної організації та проведення цікавих онлайн-конференцій в процесі вивчення іноземних мов.

Аналіз досліджень. Проведене дослідження спирається на сучасні наукові джерела, які висвітлюють роль цифровізації в освіті та особливості організації онлайн-заходів. Відзначено, що розвиток цифрових технологій створив нові можли-

вості для професійного та освітнього спілкування. Організація успішної онлайн-конференції вимагає ретельної підготовки, чіткої структури заходу, використання інтерактивних елементів та якісного технічного супроводу.

Особлива увага приділяється адаптації матеріалів до умов віртуального спілкування: скороченню змісту, візуалізації основних тез і підтриманню динамічного темпу презентації. Важливим аспектом є також використання цифрових інструментів, таких як Google Форми, для оптимізації процесу реєстрації учасників та збору зворотного зв'язку.

Таким чином, результати досліджень підтверджують ефективність онлайн-конференцій як інноваційного засобу розвитку мовних навичок студентів і стимулятора для вивчення англійської мови.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні поговоримо про онлайн-конференцію, яка є не тільки діючим, корисним засобом покращення безліч навичок на умінь в опановуванні іноземної мови, але є й потужним стимулятором для вивчення мови. Бо студентам, просто, має бути цікаво, і якщо їм дати можливість трохи побути зірочками в ефірі, вони з радістю та без примусу ними стануть. Участь у захопливій англійській конференції є потужним засобом викладання англійської мови. Підготовка до виступу на конференції суттєво покращує мовні навички студентів: розвиває їхні *Speaking* (усне мовлення) через регулярну практику та публічні виступи; удосконалює *Listening* (сприйняття на слух), оскільки студенти активно слухають інші доповіді та обговорення; а також зміцнює знання *Grammar* (граматики) завдяки уважному складанню та редагуванню текстів виступів і письмових матеріалів.

Крім того, формат конференції сприяє активнішій комунікації між викладачем і студентами під час занять, що робить навчальний процес більш інтерактивним і ефективним.

В сучасному світі, де цифровізація охоплює дедалі більше сфер людської діяльності, онлайн-конференції стали невід'ємною частиною професійного спілкування. Розвиток цифрових технологій і глобалізаційні процеси призвели до стрімкого зростання популярності онлайн-конференцій (Bonk, C.J., Graham, C.R., 2006: 12). Віртуальні заходи мають низку переваг, зокрема доступність та економію ресурсів, але водночас вимагають ретельної підготовки та врахування специфіки взаємодії в онлайн-середовищі. Перехід у віртуальний формат відкрив нові можливості для організацій, однак водночас поставив перед ними низку викликів, пов'язаних із залученням аудиторії та технічними обмеженнями (Bonk, C.J., Graham, C.R., 2006: 12). Успішна онлайн-конференція потребує не тільки ретельної підготовки, але й адаптації традиційних методів комунікації до умов віртуального середовища.

Розглянемо принципи успішної організації та проведення онлайн-конференцій.

Підготовка як ключовий етап успіху.

Підготовка є вирішальним етапом у плануванні онлайн-заходу. На відміну від офлайн-зустрічей, де можна оперативним чином вирішити технічні чи організаційні питання на місці, віртуальний формат вимагає завчасної координації всіх деталей. Під-

готовка є визначальним чинником успіху в будь-якому аспекті діяльності, особливо у проведенні веб-конференцій (Boettcher, J.V., Conrad, R.M., 2016: 9). За тиждень до конференції організатор повинен надіслати учасникам запрошення, порядок денний, презентаційні матеріали (слайди, відео) та інструкції для підключення до платформи проведення заходу. Також важливо надати контактні дані для технічної підтримки. При плануванні змісту презентацій слід враховувати специфіку онлайн-формату: обмежену концентрацію уваги аудиторії та фізичну втому від тривалого перебування за комп'ютером (Neuhauser, C., 2010: 2). Тому рекомендується створювати стислі, тематично сфокусовані виступи, надаючи учасникам можливість коротких перерв. В свою чергу викладач, який готує доповідача має приділяти особливу увагу плануванню змісту презентації. Вона має бути структурованою, стислою та орієнтованою на потреби аудиторії. Враховуючи обмежену витривалість онлайн-учасників, рекомендується уникати перевантаження інформацією та чітко дотримуватися оголошеного порядку денного.

А зараз декілька порад до безпосереднього оформлення та структури презентації.

Вступна частина.

Привітайте аудиторію,

1. Представтеся (ім'я, посада/функція).
2. Визначте тему вашої доповіді.
3. Поясніть, чому ваша тема важлива для аудиторії.
4. Окресліть структуру вашої доповіді.
5. Скажіть, коли ви будете розглядати кожен пункт.
6. Повідомте аудиторію, як ви організовуєте презентацію (роздаткові матеріали, запитання тощо).

Головна частина.

1. Ще раз коротко викладіть свою тему.
2. Поясніть свою мету.
3. Позначте початок кожної частини.
4. Розкажіть про свою тему.
5. Позначте кінець кожної частини.
6. Виділіть основні пункти.
7. Викладіть основні ідеї у вигляді маркованого списку.
8. Повідомте слухачам, що ви досягли кінця основної частини.

Візуалізація.

1. Перевірте, чи візуальний матеріал дійсно відображає те, що ви говорите.
2. Переконайтеся, що ваша аудиторія може прочитати візуальний матеріал (розмір шрифту та кольори).

3. Знайдіть ефективні заголовки, але зберігайте дизайн та контент постими.

4. Скоротіть текст до мінімуму.

5. Представляйте інформацію чітко та логічно. Висновки.

1. Повідомте про кінець вашої доповіді.

2. Підсумуйте ключові моменти.

3. Зробіть своє заключне твердження.

Запитання від аудиторії.

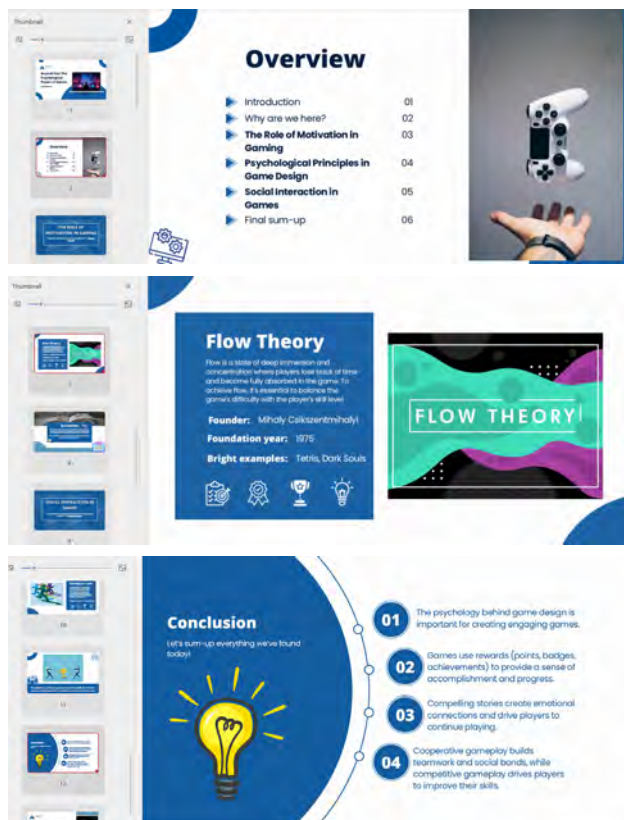
1. Надайте можливість поставити запитання.

2. Переконайтеся, що ви правильно його зрозуміли.

3. Якщо ви не знаєте відповіді, скажіть про це та запропонуйте дізнатися.

4. Переконайтеся, що той, хто запитує, задоволений вашою відповіддю.

Хочу надати делька слайдів, як приклад оформлення.



Структура та динаміка програми.

Успішна онлайн-конференція передбачає чітке визначення мети заходу та формування програми відповідно до очікувань цільової аудиторії (Bonk, C.J., Graham, C.R., 2006: 26). Особливу увагу слід приділяти часовій структурі заходу. Важливо розпочати зустріч вчасно, застосовуючи метод «подвійного початку»: спочатку – неформальна активність для пунктуальних учасників, далі – офіційний початок для всіх зареєстрованих.

Кожні 4–5 хвилин презентації рекомендується інтегрувати елементи інтерактиву: запитання, опитування або короткі дискусії, що сприяють активному залученню аудиторії (Schlosser, C.A., Simonson, M., 2010: 26).

Технічне забезпечення.

Якість технічного супроводу має вирішальне значення для успіху онлайн-заходу. Необхідно заздалегідь переконатися у справності обладнання доповідачів: мікрофонів, камер, програмного забезпечення. Використання сучасних платформ для відеозв'язку зі стабільним з'єднанням є обов'язковою умовою для мінімізації ризиків технічних збоїв (Bonk, C.J., Graham, C.R., 2006: 41).

Крім цього, рекомендується наявність технічної підтримки в режимі реального часу для оперативного реагування на можливі труднощі учасників.

Використання голосу та паузи.

У віртуальній презентації голос доповідача набуває особливого значення (Boettcher, J.V., Conrad, R.M., 2016: 9). Монотонність чи нечіткість вимови можуть швидко призвести до втрати уваги аудиторії. Варто активно працювати над інтонацією, темпом мовлення та артикуляцією.

Використання пауз є важливим інструментом залучення аудиторії. Стратегічні паузи перед ключовими моментами або після важливих висловлювань дозволяють слухачам осмислити почуту інформацію (Schlosser, C.A., Simonson, M., 2010: 32).

Візуальне підкріплення матеріалу.

І ще раз про зміст слайдів. У віртуальних презентаціях надзвичайно важливим є підсилення усного викладу візуальними матеріалами (Neuhauser, C., 2010: 18). Слайди з підсумковими тезами після кожного розділу сприяють кращому засвоєнню інформації та забезпечують можливість учасникам орієнтуватися у структурі доповіді.

Необхідно також планувати час для коротких підсумків і відповіді на запитання після кожної завершеної теми (Boettcher, J.V., Conrad, R.M., 2016: 9).

Організація реєстрації за допомогою Google Форм.

Сучасні цифрові інструменти значно полегшують процес організації онлайн-конференцій. Використання Google Форм дозволяє автоматизувати збір заявок, мінімізувати помилки введення даних та підвищити рівень комунікації з учасниками.

Переваги Google Форм включають:

- можливість створення обов'язкових полів для збирання повної інформації;
- використання випаданих списків і умовних розділів для персоналізації форм;

- автоматичне збереження відповідей у Google Таблицях для подальшого аналізу;
- інтеграцію з Gmail для надсилання підтверджень реєстрації;
- налаштування автоматичного закриття реєстрації за часом або кількістю заявок;
- інтеграцію з Google Календарем для автоматичного нагадування учасникам про подію.

Після завершення заходу організатори можуть використовувати Google Форми для збору зворотного зв'язку.

Висновки. Проведення успішної онлайн-конференції потребує комплексного підходу: від ретельної підготовки й технічного забезпечення

до ефективної роботи з аудиторією та збору аналітичних даних після заходу (Boettcher, J.V., Conrad, R.M., 2016: 9). Інтеграція сучасних цифрових інструментів значно спрощує організаційні процеси та дозволяє підвищити якість віртуального досвіду учасників (Bonk, C.J., Graham, C.R., 2006: 45).

Таким чином, завдяки плануванню, якісній подачі матеріалу та використанню інноваційних рішень онлайн-конференції можуть відповідати як рівню традиційних заходів, так навіть і перевершувати їх за ефективністю й доступністю та стати в нагоді при викладанні іноземних мов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bonk C. J., Graham C. R. (Eds.). *The Handbook of Blended Learning: Global Perspectives, Local Designs*. Pfeiffer Publishing, 2006.
2. Boettcher J. V., Conrad R. M. *The Online Teaching Survival Guide: Simple and Practical Pedagogical Tips*. Jossey-Bass, 2016.
3. Neuhauser C. Learning style and effectiveness of online and face-to-face instruction. *American Journal of Distance Education*. 2010. Vol. 16, No. 2. P. 99–113.
4. Schlosser C. A., Simonson M. *Distance Education: Definition and Glossary of Terms*. IAP, 2010.

REFERENCES

1. Bonk, C. J., & Graham, C. R. (Eds.). (2006). *The Handbook of Blended Learning: Global Perspectives, Local Designs*. Pfeiffer Publishing.
2. Boettcher, J. V., & Conrad, R. M. (2016). *The Online Teaching Survival Guide: Simple and Practical Pedagogical Tips*. Jossey-Bass.
3. Neuhauser, C. (2010). Learning style and effectiveness of online and face-to-face instruction. *American Journal of Distance Education*, 16(2), 99–113.
4. Schlosser, C. A., & Simonson, M. (2010). *Distance Education: Definition and Glossary of Terms*. IAP.

Тетяна УВАРОВА,

orcid.org/0000-0001-8502-2441

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри мовної підготовки

Харківського національного автомобільно-дорожнього університету

(Харків, Україна) *uvarova_hnadu@ukr.net*

ВПЛИВ ОСВІТНІХ ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСІВ НА ЕФЕКТИВНІСТЬ ОВОЛОДІННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ ІНОЗЕМНИМИ СТУДЕНТАМИ

У статті розглядаються сучасні інноваційні підходи до викладання української мови як іноземної за допомогою використання додаткових інтерактивних матеріалів, зокрема різних освітніх інтернет-ресурсів. Автор досліджує вплив освітніх інтернет-ресурсів, які використовують іноземні студенти під час занять, а також у позанавчальний час, на ефективність оволодіння ними українською мовою. Подано загальний поділ освітніх інтернет-ресурсів за їх спрямованістю (каталоги освітніх ресурсів, платформи для онлайн-курсів, електронні підручники, онлайн-словники, освітні відео канали тощо), а також їх структурування за групами (мовні курси на онлайн платформах, тематичні ютуб-канали, мобільні застосунки, телеграм-канали, авторські блоги, подкасти). Відзначено, що успішність використання кожного інтернет-ресурсу залежить від того, чи підходить він для конкретного рівня володіння студентом українською мовою. Наведено результати проведеного дослідження. Зокрема окреслюються позитивні сторони використання інтернет-ресурсів – розвиток навичок читання, робота з матеріалами різного рівня складності, покращення вмінь сприймання на слух та усного мовлення (як монологічного, так і діалогічного), а також розширення словникового запасу. Зазначено і певні недоліки, серед яких відзначаються технічні труднощі та психологічні чинники (зокрема, втома від екрану, зниження мотивації під час самостійної роботи, відчуття ізоляції тощо), що можуть ускладнювати навчальний процес. Автор статті дійшов висновків, що впровадження використання освітніх інтернет-ресурсів як під час проведення занять з української мови, так і у позанавчальний час, є одним із ефективних методів підвищення рівня володіння українською мовою в іноземних студентів. Подальші перспективи вбачаються автором у вдосконаленні та поглибленні застосування сучасних інтернет-ресурсів та технологій в процесі навчання іноземних студентів української мови.

Ключові слова: інтернет-ресурси, електронні освітні ресурси, сучасні технології, українська мова, іноземні студенти.

Tetiana UVAROVA,

orcid.org/0000-0001-8502-2441

PhD in Pedagogy, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Language Training

Kharkiv National Automobile and Highway University

(Kharkiv, Ukraine) *uvarova_hnadu@ukr.net*

THE IMPACT OF EDUCATIONAL INTERNET RESOURCES ON THE EFFECTIVENESS OF LEARNING THE UKRAINIAN LANGUAGE BY FOREIGN STUDENTS

The article examines modern innovative approaches to teaching Ukrainian as a foreign language through the use of additional interactive materials, including various educational Internet resources. The author examines the impact of educational Internet resources used by foreign students during classes and in extracurricular time on the effectiveness of their mastery of the Ukrainian language. A general division of educational Internet resources by their focus (catalogs of educational resources, platforms for online courses, electronic textbooks, online dictionaries, educational video channels, etc.), as well as their structuring by groups (language courses on online platforms, thematic YouTube channels, mobile apps, telegram channels, author's blogs, podcasts) is presented. It is noted that the success of using each online resource depends on whether it is suitable for a particular level of student's Ukrainian language proficiency. The results of the study are presented. In particular, the positive aspects of using Internet resources are outlined: development of reading skills, work with materials of different levels of complexity, improvement of listening and speaking skills (both monologue and dialog), as well as expansion of vocabulary. The author also points out certain disadvantages, including technical difficulties and psychological factors (in particular, screen fatigue, reduced motivation during independent work, a sense of isolation, etc.) that can complicate the learning process. In general, the article confirms the expediency of using educational Internet resources by foreign students both during Ukrainian language classes and in extracurricular time as one of the effective methods of improving their Ukrainian language proficiency. The author sees further prospects in improving and deepening the use of modern Internet resources and technologies in the process of teaching foreign students the Ukrainian language.

Key words: Internet resources, electronic educational resources, modern technologies, Ukrainian language, foreign students.

Постановка проблеми. В умовах сучасної глобалізації та цифрової трансформації суспільства новітні інформаційні технології все більше проникають у різні сфери нашого повсякденного життя, включаючи освітній процес, суттєво змінюючи його структуру та методи навчання. Разом з тим важливою складовою розвитку вищої освіти є активне впровадження сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, які сприяють підвищенню ефективності навчання, доступності знань та індивідуалізації підходів до студентів.

Ці технології набувають особливого значення, зокрема в контексті вивчення української мови як іноземної, оскільки вони значно сприяють покращенню процесу навчання та розвитку мовних навичок у студентів. ЗВО України і мовні школи зосереджують зусилля на вдосконаленні методик, що базуються на використанні інформаційних ресурсів і можливостей Інтернету. Такі методи дозволяють зробити навчання більш інтерактивним, динамічним і відповідним до потреб сучасного студента, який часто шукає більш легкі та зручні форми навчання.

Використання цифрових платформ, освітніх додатків, онлайн-тренажерів і мультимедійних матеріалів сприяє ефективності формування мовних компетенцій, зокрема розвитку навичок читання, письма, аудіювання та говоріння. Таким чином дослідження впливу освітніх інтернет-ресурсів, що застосовуються в процесі навчання іноземних студентів, на ефективність оволодіння ними українською мовою є не лише актуальним, а й необхідним.

Аналіз досліджень. У своїй роботі ми спирались на праці низки науковців, які досліджували проблеми використання освітніх інтернет-ресурсів і мережі Інтернет у процесі навчання іноземної мови. Це такі вчені як: А. Давидюк, І. Ігнатенко, І. Костікова, Р. Мільруд, Є. Полат, В. Сафонова, П. Сисоєв, І. Трубенко, О. Ходакевич та інші.

Окремо було приділено увагу дослідженням, зосередженим на вивченні переваг використання інтернет-ресурсів під час навчання української мови іноземних студентів. Зокрема О. Вдовіною, Н. Ічанською, Т. Фоменко, Г. Темник, Т. Мельниченко, Л. Калініченко, Л. Васецькою, Л. Савченко, С. Сіровим було систематизовано, згруповано та проаналізовано існуючі інтернет-ресурси з метою їх подальшого ефективного застосування під час викладання та вивчення української мови як іноземної.

Нещодавні наукові дослідження розкривають практичний досвід використання онлайн-ресурсів у процесі навчання української мови. Зокрема, дослідниця О. Вдовіна займалася систематиза-

цією, класифікацією та аналізом інтернет-ресурсів, спрямованих на вивчення української мови, а також виокремила ключові переваги застосування мультимедійних інструментів у цьому контексті (Вдовіна, 2020: 29).

Авторами Н. Ічанською та С. Сіровим було проаналізовано певні існуючі тести різноманітних вебресурсів на ефективність у реальній роботі з іноземними студентами та виявлено такі, що стануть у нагоді не тільки в навчанні, а й в робочій практиці чи в майбутній професії (Ічанська, Сіровий, 2020: 86). Разом з тим проблема оцінки результативності застосування освітніх інтернет-ресурсів у мовній підготовці іноземних студентів усе ще потребує подальшого вивчення.

Метою цього дослідження є вивчення дидактичних можливостей інтернет-ресурсів, зокрема навчальних сайтів, платформ, мобільних додатків тощо, доцільність їх використання у процесі викладання української мови як іноземної а також доведення ефективності впровадження таких освітніх технологій у навчальний процес.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні взаємозв'язку між впровадженням низки інтернет-ресурсів у якості додаткових матеріалів під час навчання іноземних студентів та підвищенням рівня ефективності опанування ними українською мовою.

Виклад основного матеріалу. Однією з головних проблем сучасної освіти є необхідність адаптації до нових методів навчання, які базуються на інноваційних навчальних планах і підходах. Ці методи повинні відповідати теоріям навчання та забезпечувати створення творчого й сприятливого середовища для викладачів і здобувачів освіти. Таке середовище повинно не лише полегшувати процес навчання, але й робити його більш інтерактивним, мотивуючим та інклюзивним.

Сучасні технології значно розширюють доступ до знань і інформації для викладачів і здобувачів освіти, надаючи їм можливість зростати в умовах стрімкого інформаційного прогресу. Інноваційні інструменти сприяють отриманню необхідних даних у будь-якій галузі, що робить процес навчання більш доступним і результативним (Білоус, 2022: 4).

Інакше кажучи, сучасні технології навчання – це інноваційні засоби та підходи, які використовуються для полегшення процесу навчання та підвищення ефективності освіти.

Зокрема до сучасних технологій відносимо освітні веб-ресурси. Електронні освітні ресурси займають важливе місце в навчально-виховному процесі, виконуючи навчально-методичну функ-

цію та підтримуючі навчальну діяльність вихованців, учнів і студентів. Вони є невід'ємною складовою інформаційно-освітнього середовища, яке сприяє модернізації освітньої системи та підвищенню її ефективності. Застосування сучасних веб-технологій відкриває нові можливості для вдосконалення освітнього процесу, роблячи його більш інтерактивним і доступним.

Електронні освітні ресурси – це цифрові матеріали навчального, наукового, інформаційного або довідкового характеру, що подаються у форматі тексту, графіки, аудіо, відео або як поєднання різних типів контенту. Вони охоплюють різноманітні аспекти певної предметної галузі освіти та спрямовані на підтримку навчального процесу, формування знань, умінь і навичок здобувачів освіти.

Основна мета створення освітніх електронних ресурсів полягає у модернізації освітньої системи, наповненні її актуальним змістом і забезпеченні рівного доступу до якісної освіти для здобувачів усіх форм навчання. Завдяки використанню інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) освітні електронні ресурси стають потужним інструментом у реалізації завдань інноваційного розвитку освіти.

Важливість ЕОР полягає не лише в їхній здатності розширювати доступ до знань, але й у їхньому впливі на трансформацію методів і форм навчання. Цифрові ресурси сприяють інтерактивності навчального процесу, індивідуалізації підходу до кожного здобувача освіти та забезпеченню якісного навчального середовища, що відповідає викликам сучасного суспільства (Положення про електронні освітні ресурси, 2012).

Досліджуючи існуючі освітні інтернет-ресурси для вивчення української мови як іноземної варто зупинитись на їх класифікації та різновидах направленості на різні види діяльності, тому що кожен із них призначений для формування і практики різних навичок оволодіння мовою у студента.

Загальний перелік існуючих платформ для вивчення української мови представлено на багатьох сайтах і платформах. Зокрема, на платформі «Уповноважений із захисту державної мови» знаходимо каталог Онлайн-ресурсів з вивчення української мови.

Розглянемо загальний поділ освітніх інтернет-ресурсів за їх спрямованістю:

- Каталоги освітніх ресурсів (електронні бібліотеки)
- Платформи для онлайн-курсів (Prometheus, EdEra)
- Сайти підтримки вивчення навчального предмета (Learning Apps)

- Електронні підручники
- Веб-енциклопедії
- Онлайн-словники (Горих, ГРАК)
- Освітні відео канали (Всеукраїнська школа онлайн)
- Сервіси для створення презентацій (Canva)
- Сервіси для перевірки знань з навчального предмета (Kahoot, Мова ДНК нації).

Проаналізувавши доступні інтернет-ресурси, педагоги відібрали ті, які є найбільш ефективними та корисними для вивчення української мови як іноземної. Для зручності використання вони систематизували ці ресурси, умовно розподіливши їх на кілька груп: мобільні додатки для вивчення української мови, безкоштовні онлайн-курси, інтернет-платформи, сайти, ютуб-канали, сторінки в соціальних мережах та інтернет-форуми (Вдовіна, 2020: 29).

Т.Конівіцькою, Л. Вербицькою, О. Пилипець було створено типологію електронних ресурсів вивчення української мови за іншим принципом: виокремлено найбільш популярні та безкоштовні електронні ресурси та згрупувано їх (Конівіцька, Вербицька, Пилипець, 2023: 29). Загалом в окремі групи ці науковці виділили: мовні курси на онлайн освітніх платформах, мовні школи та авторські курси в соціальних мережах, тематичні ютуб-канали, мобільні застосунки, а також телеграм-канали, авторські блоги, які, як правило, доповнюють ці онлайн-платформи та авторські проєкти тощо.

Кожна група містить багато інформаційних ресурсів української мови, які можуть стати корисними для різних рівнів та етапів опанування української мови.

Застосування інтернет-ресурсів у процесі вивчення української мови як іноземної має низку переваг. Серед них – можливість обрати найзручніший формат подання інформації (текстовий, графічний), аудіосупровід до ілюстрованих матеріалів, тематична структура, варіативність рівнів складності, авторський підхід до перевірки знань, а також гнучкість у виборі часу й місця для навчання. Також викладач рекомендує студенту додаткові інтернет-ресурси орієнтовані на рівень його володіння мовою.

Так, вивчаючи з іноземними студентами мову на початковому рівні у нагоді стануть, перш за все, онлайн-словники та перекладачі; відео та аудіоматеріали з прикладами вимови певних звуків, складів, слів; тренажери на відпрацювання вивченого матеріалу тощо.

Звертаючись до розгляду довідкових електронних ресурсів з української мови варто зазначити,

що науковцями (О. Гриценко, Г. Темник та ін.) було вже неодноразово описано, проаналізовано, систематизовано та згруповано існуючі довідники такої направленості за різними принципами (Гриценко, 2020: 13).

Всі розглянуті вище електронні ресурси вирізняються зручністю у використанні, доступністю та відіграють важливу роль у процесі вивчення української мови. Як зазначають дослідники, завдяки використанню відкритих електронних ресурсів реалізуються принципи доступності, індивідуалізації, наочності, свідомості та активності (Фоменко, 2021: 175).

Використання додаткових ресурсів при вивченні української мови іноземними студентами впливає на їх значний прогрес у навчанні. Оскільки однією з ключових тем є ефективність використання додаткових освітніх інтернет-ресурсів при вивченні української мови іноземними студентами, для оцінки цього впливу було проведено комплексне дослідження, результати якого продемонстрували, що впровадження таких ресурсів у навчальний процес значно підвищує прогрес студентів у вивченні мови.

Було проведено дослідження, головною метою якого – визначити вплив використання додаткових освітніх інтернет-ресурсів на якість опанування українською мовою іноземними студентами. Зокрема, дослідження було спрямоване на порівняння результатів студентів, які активно використовували додаткові матеріали з мережі Інтернет у позанавчальний час, із тими, хто обмежувався лише заняттями у класі, та базовими навчальними матеріалами.

Методологія дослідження. У дослідженні взяли участь 38 іноземних студентів з різних країн, які вивчали українську мову дистанційно на базі університетів України та на мовних курсах. Вибірка була розподілена на дві основні групи:

1. Група А (експериментальна) – студенти, які активно використовували додаткові інтернет-ресурси, такі як подкасти, інтерактивні платформи, онлайн-курси, відеоуроки на YouTube, мобільні додатки для вивчення мов тощо.

2. Група Б (контрольна) – студенти, які користувалися виключно матеріалами, наданими викладачами, і навчалися лише під час занять.

Дослідження тривало шість місяців. Обидві групи проходили однаковий базовий курс української мови, проте група А мала доступ до рекомендованих додаткових інтернет-ресурсів та заохочувалася до їхнього використання у позанавчальний час.

Через три місяці було проведено проміжне тестування, яке продемонструвало, що студенти

групи А показали значний прогрес у навичках аудіювання та розуміння тексту. В них зменшився мовний бар'єр, а лексичний запас помітно збільшився. Водночас у групі Б схожі показники виявились на значно нижчому рівні, що свідчило про меншу динаміку засвоєння матеріалу.

Наприкінці курсу обидві групи пройшли підсумкове тестування, яке включало комплексний тест на знання граматики та лексики, написання есе на задану тему та усну співбесіду з викладачами.

Результати дослідження. Результати продемонстрували суттєву різницю між двома групами:

– Група А показала в середньому на 30% вищі результати, ніж група Б, у тестах на знання лексики та граматики.

– Студенти групи А досягли значно кращих результатів в аудіюванні та розумінні автентичних текстів.

– Навички усного мовлення у групи А були більш розвиненими: їхні відповіді звучали природно, були багатими на лексику та граматично правильними.

– Есе, написані студентами групи А, відзначалися кращою структурою, різноманітністю виразів та точністю використання мовних конструкцій.

Аналіз результатів. Використання додаткових інтернет-ресурсів дозволило студентам групи А постійно перебувати у мовному середовищі, що значно прискорило запам'ятовування нових слів і граматичних конструкцій. Тренажери сприяли регулярному закріпленню знань завдяки інтерактивним завданням.

Подкасти та відеоуроки допомогли студентам звикнути до різних акцентів, темпів мовлення та реальних ситуацій, що значно покращило їхні навички сприйняття на слух. Прослуховування аудіоматеріалів забезпечили більшу впевненість у спілкуванні.

Додаткові ресурси забезпечили цікавість і різноманітність, що підвищувало мотивацію студентів до навчання. Зворотний зв'язок від платформ та інтерактивний характер завдань сприяли їхній залученості до процесу.

Таким чином дослідження підтвердило ефективність використання освітніх інтернет-ресурсів як додаткових матеріалів при вивченні української мови іноземними студентами.

Висновки. Використання інтернет-ресурсів створює сприятливі умови для підготовки іноземних студентів. Це забезпечує доступ до різноманітних навчальних матеріалів та інтернет-ресурсів, таких як інтерактивні уроки, мультимедійні підручники, аудіо- та відеоресурси, а також онлайн-тести для закріплення знань. Окреслені

інструменти сприяють ефективному засвоєнню лексики та граматики, розвитку навичок аудіювання, читання, письма та говоріння.

Особливу роль відіграють платформи для самостійного навчання, які дозволяють студентам навчатися у зручному для них темпі, вибираючи теми відповідно до своїх інтересів і рівня знань. Онлайн-сервіси надають можливість вивчати українську мову через реалістичні ситуації, занурюючи студентів у культурний контекст і допомагаючи краще зрозуміти мову через практичне застосування.

Дослідження показали, що студенти, які не просто мотивовані на вивчення мови, але які у позанавчальний час звертаються до низки перерахованих вище освітніх інтернет-ресурсів і платформ, мають значний прогрес та опановують українську

помітно мову краще і швидше, ніж ті іноземці, які обмежуються тільки матеріалами та часом занять.

Таким чином додаткові інтернет-ресурси не лише підвищують ефективність іншомовної підготовки, а й стимулюють мотивацію студентів до навчання, роблячи процес пізнання мови цікавим і захоплюючим. А Інтернет, в свою чергу стає незамінним інструментом для формування якісної іншомовної компетентності та створення нових можливостей для інтеграції студентів у навчальний і культурний простір України.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми. Перспективу подальшого дослідження вбачаємо у вдосконаленні та поглибленні застосування сучасних інтернет-ресурсів та технологій в процесі навчання іноземних студентів української мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус І. І. Інноваційні технології навчання в умовах модернізації сучасної освіти : монографія. Тернопіль: ЗУНУ, 2022. 143 с.
2. Вдовіна О.О. Аналіз інтернет-ресурсів для вивчення української мови як іноземної. *Молодий вчений*. 2020. № 7.1 (83.1). С. 28–31. URL: <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PolNTU/8546> (дата звернення: 10.04.2025)
3. Гриценко О. В. Інтернет-ресурси на заняттях з української мови як іноземної. Гуманітарні виміри сучасної медичної освіти: міждисциплінарний діалог : кол. монографія. Запоріжжя : ЗДМУ, 2020. С. 89–96.
4. Ічанська Н. В., Сіровий С. С. Застосування освітніх інтернет-ресурсів у навчальній роботі з іноземними студентами. *Системи управління, навігації та зв'язку: Збірник наукових праць*. 2020. Вип. 3. С. 86–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/suntz_2020_3_18 (дата звернення: 27.04.2025)
5. Конівіцька Т., Вербицька Л., Пилипець О. Типологія електронних ресурсів вивчення української мови в час війни. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 64. Т. 1. Дрогобич. 2023. С. 275–283 URL: <https://sci.lidubgd.edu.ua/jspui/handle/123456789/12739> (дата звернення: 20.04.2025).
6. Литвиненко О. Освітні веб-ресурси, як складова навчально-виховного процесу. *XI Хмурівські читання – кафедра ТiМСО : обласна науково-практична Інтернет конференція*. 2019. URL: <http://timso.koippo.kr.ua/hmura11/osvitni-veb-resursy-yak-skladova-navcha> (дата звернення: 15.04.2025).
7. Положення про електронні освітні ресурси. Електронне урядування. URL: https://egov.at.ua/publ/informacijne_suspilstvo/osvita_v_informacijnomu_supilstvi/poloj_eor/21-1-0-98 (дата звернення: 21.04.2025).
8. Стрельников В., Брітченко І. Сучасні технології навчання у вищій школі : модульний посібник для слухачів авторських курсів підвищення кваліфікації викладачів МІПК ПУЕТ. Полтава: ПУЕТ, 2013. 309 с.
9. Темник Г.Д. Інтернет-ресурси з української мови у системі навчально-методичного забезпечення українських освітніх закладів діаспори. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Історичні науки». Вип. 23. 2015. С. 146–151.
10. Фоменко Т. Застосування інтернет-ресурсів під час вивчення української мови як іноземної. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Запоріжжя : КПУ, 2021. Вип.74. Т. 3. С. 174–177. URL: <http://repo.snau.edu.ua:8080/xmlui/handle/123456789/8868> (дата звернення: 18.01.2025).

REFERENCES

1. Bilous I. I. (2022) Innovatsiini tekhnolohii navchannia v umovakh modernizatsii suchasnoi osvity: monohrafiia. [Innovative Technologies in the Context of Modern Education Modernization: monograph]. Ternopil: ZUNU, 2022. 143 p. [in Ukrainian].
2. Vdovina O.O. (2020) Analiz internet-resursiv dlia vyvchennia ukrainskoi movy yak inozemnoi. [Analysis of Internet resources for learning Ukrainian as a foreign language] *Molodyi vchenyi*. № 7.1 (83.1). 28–31. URL: <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PolNTU/8546> (data zvernennia: 10.04.2025) [in Ukrainian].
3. Hrytsenko O. V. (2020) Internet-resursy na zaniattiakh z ukrainskoi movy yak inozemnoi. [Internet resources for Ukrainian as a foreign language classes] *Humanitarni vymiry suchasnoi medychnoi osvity: mizhdystsyplinaryni dialog : kol. monohrafiia*. Zaporizhzhia: ZDMU, 89–96 [in Ukrainian].
4. Ichanska N. V., Sirovyi S. S. (2020) Zastosuvannia osvitnikh internet-resursiv u navchalnii roboti z inozemnymi studentamy. [The use of educational Internet resources in educational work with foreign students] *Systemy upravlinnia, navihatsii ta zviazku: Zbirnyk naukovykh prats*. Vyp. 3. 86–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/suntz_2020_3_18 (data zvernennia: 27.04.2025) [in Ukrainian].

5. Konivitska T., Verbytska L., Pylypets O. (2023) Typolohiia elektronnykh resursiv vyvchennia ukrainskoi movy v chas viiny. [Typology of electronic resources for learning the Ukrainian language during the war] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 64. T. 1. Drohobych, 275–283 URL: <https://sci.ldubgd.edu.ua/jspui/handle/123456789/12739> (data zvernennia: 20.04.2025). [in Ukrainian].
6. Lytvynenko O. (2019) Osvitni veb-resursy, yak skladova navchalnovykhovnoho protsesu. [Educational web resources as a component of the educational process] *KhI Khmurivski chytannia – kafedra TiMSO : oblasna nauково-praktychna Internet konferentsiia*. URL: <http://timso.koippo.kr.ua/hmura11/osvitni-veb-resursy-yak-skladova-navcha> (data zvernennia: 15.04.2025). [in Ukrainian].
7. Polozhennia pro elektronni osvitni resursy. (2012) [Regulations on electronic educational resources] Elektronne uriaduvannia. URL: https://egov.at.ua/publ/informacijne_suspilstvo/osvita_v_informacijnomu_supilstvi/poloj_eor/21-1-0-98 (data zvernennia: 21.04.2025). [in Ukrainian].
8. Strelnikov V., Britchenko I. Suchasni tekhnolohii navchannia u vyshchii shkoli : modulnyi posibnyk dlia slukhachiv avtorskykh kursiv pidvyshchennia kvalifikatsii vykladachiv MIPK PUET. [Modern technologies of teaching in higher education: a modular manual for students of the author's courses of advanced training of teachers of the IIAT PUET] Poltava: PUET, 2013. 309 p. [in Ukrainian].
9. Temnyk H.D. (2015) Internet-resursy z ukrainskoi movy u systemi navchalno-metodychnoho zabezpechennia ukrainskykh osvitnikh zakladiv diaspory. [Internet resources in the Ukrainian language in the system of educational and methodological support of Ukrainian educational institutions in the diaspora] *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. Seriia «Istorychni nauky». Vyp. 23.146–151. [in Ukrainian].
10. Fomenko T. (2021) Zastosuvannia internet-resursiv pid chas vyvchennia ukrainskoi movy yak inozemnoi. [The use of Internet resources in learning Ukrainian as a foreign language] *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*. Zaporizhzhia: KPU. Vyp.74. T. 3. 174–177. URL: <http://repo.snau.edu.ua:8080/xmlui/handle/123456789/8868> (data zvernennia: 18.01.2025). [in Ukrainian].

УДК 811.111'243:378.147.091.313

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-50>

Олена ЯЗЛОВИЦЬКА,

orcid.org/0000-0001-7326-1234

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської філології та методики викладання іноземної мови

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

(Харків, Україна) *olena.yazlovytka@karazin.ua*

Ольга КУЗНЕЦОВА,

orcid.org/0000-0003-0098-1067

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської філології та методики викладання іноземної мови

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

(Харків, Україна) *o.kuznietsova@karazin.ua*

ІНТЕГРАЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ НАВЧАННЯ ЧЕРЕЗ ДОСЛІДЖЕННЯ (RESEARCH-BASED LEARNING) У ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню та практичному аналізу інтеграції елементів навчання через дослідження (Research-Based Learning, RBL) у викладання англійської мови як іноземної здобувачам вищої освіти філологічного профілю. Впровадження RBL визначається як ефективний педагогічний підхід до розвитку автономії мислення, критичного аналізу, аналітичних та дослідницьких навичок студентів. Авторами розглядаються основні напрями застосування RBL у мовній підготовці та підкреслюється важливість залучення студентів до дослідницької активності задля стимуляції глибшого засвоєння мовного матеріалу, формування комунікативної, соціальної, інформаційної та академічної компетентностей. Проаналізовано та представлено результати практичної апробації методики RBL у навчальному процесі студентів, зокрема через міні-проекти, спрямовані на аналіз автентичних англомовних матеріалів та розвиток рефлексивного мислення. Описано переваги та виклики впровадження RBL у навчальний процес, серед яких зміна традиційної ролі викладача, необхідність розвитку академічної автономії студентів, потреба в адаптації навчальних програм і використанні альтернативних форм оцінювання результатів. Підкреслено, що інтеграція RBL у процес викладання англійської мови сприяє розвитку ключових навичок XXI століття, а саме критичного мислення, креативності, вміння систематизувати та опрацьовувати інформацію, співпрацювати з колегами, ефективно спілкуватись та чітко висловлювати власну думку. Стаття обґрунтовує доцільність системного впровадження дослідницького підходу у вищу мовну освіту для формування конкурентоспроможних відповідальних фахівців. Навчання через дослідження підвищує якість мовної підготовки, стимулює пізнавальну активність, самостійну аналітичну роботу, професійний саморозвиток та академічну мобільність студентів у багатомовному та міжкультурному середовищі.

Ключові слова: автентичні матеріали, академічна автономія, критичне мислення, комунікативна компетентність, мовна освіта у вищій школі, навчання через дослідження, проєктне навчання.

Olena YAZLOVYTKSA,

orcid.org/0000-0001-7326-1234

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of English Philology and Foreign Language Teaching Methods

V.N. Karazin Kharkiv National University

(Kharkiv, Ukraine) *olena.yazlovytka@karazin.ua*

Olha KUZNIETSOVA,

orcid.org/0000-0003-0098-1067

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of English Philology and Foreign Language Teaching Methods

V.N. Karazin Kharkiv National University

(Kharkiv, Ukraine) *o.kuznietsova@karazin.ua*

INTEGRATION OF RESEARCH-BASED LEARNING ELEMENTS INTO THE TEACHING OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE

The article is devoted to the theoretical justification and practical analysis of the integration of Research-Based Learning (RBL) elements into the teaching of English as a foreign language for higher education students majoring in philology.

The implementation of RBL is defined as an effective pedagogical approach aimed at developing students' autonomy of thinking, critical analysis, analytical and research skills. The main directions of RBL application in language training are discussed, and the importance of involving students in research activities to stimulate deeper language acquisition, and the development of communicative, social, informational, and academic competencies is emphasized. The results of the practical testing of the RBL methodology in the educational process of students are analyzed and presented, particularly through mini-projects focused on the analysis of authentic English-language materials and the development of reflective thinking. The advantages and challenges of implementing RBL into the learning process are described, including the shift in the traditional role of the teacher, the need for the development of students' academic autonomy, the adaptation of curricula, and the use of alternative forms of assessment. It is emphasized that the integration of RBL into the process of teaching English fosters the development of key 21st-century skills, namely critical thinking, creativity, the ability to systematize and process information, teamwork, effective communication, and the clear articulation of one's opinion. The article substantiates the relevance of systematically introducing a research-based approach into higher language education to train competitive and responsible specialists. Research-Based Learning not only improves the quality of language training but also stimulates cognitive activity, independent analytical work, professional self-development, and academic mobility of students in a multilingual and intercultural environment.

Key words: authentic materials, academic autonomy, critical thinking, communicative competence, language education in higher education, research-based learning, project-based learning.

Постановка проблеми. У сучасній парадигмі освіти дедалі більше уваги приділяється розвитку автономного мислення студентів, навичок критичного аналізу та здатності вирішувати проблеми у повсякденних комунікативних ситуаціях. У цьому контексті навчання через дослідження (Research-Based Learning, RBL) постає як ефективний педагогічний підхід і потужний інструмент розширення академічних горизонтів, особливо у викладанні англійської мови як іноземної. Цей підхід сприяє засвоєнню мови та формує дослідницьке мислення, що є критично важливим для самореалізації в сучасному світі. RBL підтримує розвиток ключових навичок XXI століття: комунікації, креативності, критичного мислення та співпраці – у поєднанні з професійною підготовкою майбутніх фахівців у багатомовному й мультикультурному середовищі.

Аналіз досліджень. Інтеграція елементів навчання через дослідження (Research-Based Learning, RBL) у процес викладання розглядається як один із провідних інноваційних підходів та ефективний інструмент формування академічної автономії, розвитку критичного мислення й аналітичних навичок студентів. У міжнародній практиці цей підхід довів свою ефективність у стимулюванні активного засвоєння навчального матеріалу. Зокрема, підтверджується, що залучення студентів до спільного пошуку рішень і мовленнєвої практики сприяє глибшому засвоєнню знань, розвитку мовленнєвих навичок і формуванню комунікативної компетентності (Alzubi та ін., 2025: 2–3; Ahel, Schirmer, 2023). Роль інтеграції дослідницького та досвідного навчання у вищій освіті також підкреслюється з наголосом на розвиток навичок вирішення проблем і критичного мислення в межах капсульних курсів (Matibe, 2024: 5–7).

В українському науковому середовищі проблематика RBL також знаходить активне відобра-

ження. Роман Павлюк аналізує європейські моделі навчання, у межах яких студенти виступають у ролі дослідників, аналітиків і розробників власних освітніх рішень (Павлюк, 2018: 12–15). Ольга Бульвінська підкреслює роль активного навчання, в якому студенти через кейс–методи, проєктну діяльність та аналіз реальних ситуацій розвивають здатність до критичного осмислення інформації (Бульвінська, 2019: 8–10). Оксана Баглай акцентує на ефективності інтерактивних методів (рольових ігор, мозкових штурмів, дебатів), що дозволяють студентам досліджувати мовні явища, моделювати професійні ситуації та поглиблювати розуміння навчального матеріалу (Баглай, 2021: 4–6). Важливим практичним кроком у впровадженні RBL є «Типова програма методики навчання англійської мови», яка містить чіткі орієнтири щодо активної участі студентів у дослідницькому навчанні. Програмою передбачено: залучення студентів до педагогічного дослідження, розвиток автономії через портфоліо та рефлексивне письмо, а також оцінювання за допомогою аналітичних форм роботи – есе, звітів і презентацій. Особливу увагу приділено розвитку самостійної аналітичної діяльності студентів у контексті професійної підготовки (Типова програма, 2020: 10, 15, 18, 24–26).

Аналіз результатів досліджень засвідчує значний потенціал навчання через дослідження у формуванні активної, рефлексивної та академічно компетентної особистості студента, що зумовлює необхідність його цілеспрямованого та системного впровадження у практику вищої освіти, визначає актуальність обраної тематики та формує методологічне підґрунтя нашого дослідження.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та практичне вивчення можливостей інтеграції навчання через дослідження (Research-Based Learning) у процес викладання англійської мови як іноземної з ціллю підвищення ефектив-

ності мовної підготовки студентів та розвитку їхньої академічної компетентності.

Виклад основного матеріалу. Сучасна система вищої освіти вимагає впровадження інноваційних підходів до викладання, які не лише забезпечують засвоєння знань, але й формують компетентності, необхідні для життя і професійної діяльності в інформаційному суспільстві. З огляду на зростаючу роль англійської мови як глобального засобу міжкультурної комунікації, інтеграція елементів навчання через дослідження дозволяє активізувати пізнавальну діяльність студентів, сприяє розвитку дослідницьких та критично-аналітичних навичок, що забезпечує якісну підготовку конкурентоспроможних фахівців.

Навчання через дослідження (RBL) – це освітній підхід, за якого студенти не лише споживають готові знання, а й самі активно беруть участь у процесі їх створення через запитування, аналіз і дослідницькі проекти. Така модель активного навчання передбачає розвиток навичок критичного та аналітичного мислення, самостійності у виконанні поставлених завдань у багатьох сферах навчального простору (Годецька, 2023: 51; Третько, 2015: 180). Як зазначає Дж. ЛаБеф, «навчання через дослідження спрямоване на відкриття нових способів осмислення вже відомого та передбачає здобуття нової інформації» (LaBeouf, 2016: 14). RBL розглядається як процес, у межах якого студент навчається шляхом запитування та відкриття з метою розширення знань у межах дослідницько орієнтованої навчальної програми. У цьому контексті навчання не обмежується суто академічним дослідженням, а охоплює весь спектр діяльності – від формулювання питань до аналізу даних та представлення результатів.

RBL, як інноваційна освітня парадигма, має потужний потенціал у контексті мовної освіти, оскільки забезпечує глибоке осмислення мовного матеріалу через власне дослідження, а також сприяє формуванню автономної академічної особистості, здатної до самостійного прийняття рішень та творчого мислення. Основна ідея навчання через дослідження полягає в тому, що знання не передається студенту в готовому вигляді, а створюється у процесі активної взаємодії з інформацією, формулювання запитань, пошуку відповідей, аналізу джерел, осмислення фактів і презентації результатів. На відміну від традиційного підходу, де викладач є головним джерелом знань, у RBL студенти виступають як активні учасники освітнього процесу, а викладач виконує роль консультанта і наставника (Wessels I. та ін., 2020). Також важливо розрізнити навчання

про дослідження (learning About Research), яке має теоретичний характер, і навчання через дослідження (Research-Based Learning), коли студенти самі виконують дослідницьку діяльність, навчаючись мові через зміст.

У мовній освіті RBL надає студентам змогу зануритися в мову як інструмент дослідження світу, культури та міжособистісної комунікації. Цей підхід дозволяє поєднувати вивчення мовних структур із їхнім практичним застосуванням у реальних або наближених до реальних ситуаціях. У викладанні мов RBL реалізується через такі форми, як проєктне навчання, під час якого студенти створюють комплексні проєкти на актуальні теми, проводять дослідження, аналізують отримані дані та презентують результати англійською мовою (Тихонова, Константинова, 2022); кейс-методи, які передбачають аналіз практичних ситуацій, активно використовуючи мову для пошуку рішень і прийняття обґрунтованих висновків (Головко, 2023: 79); симуляції або моделювання реальних ситуацій та професійних сценаріїв, що сприяє практичному використанню мови в умовах, максимально наближених до реальних; а також дебати – організацію структурованих дискусій, які дозволяють студентам аргументовано висловлювати думки, вести діалог та покращувати навички публічного виступу англійською мовою. Доцільним є також впровадження дослідницьких есе (створення аналітичних текстів із використанням академічної лексики та наукового стилю), міні-досліджень (самостійні дослідження на конкретну тему) та рефлексивного письма (Кулик, Сердюк, 2024: 35–36).

У результаті студенти не лише опановують фахову лексику, а також навчаються критично читати та інтерпретувати інформацію, формулювати власну позицію іноземною мовою. Тематика дослідження може бути різноманітною в залежності від академічних потреб. Залучення студентів до дослідницької активності сприяє розвитку ключових мовленнєвих навичок (читання, письмо, усне мовлення), формує комунікативну, інформаційну та соціальну компетентності. Важливою складовою такого підходу є самостійна обробка студентами великого обсягу автентичного матеріалу, критичний вибір релевантного змісту, формулювання гіпотез, пошук, аналіз і синтез релевантної інформації. Цей процес супроводжується підготовкою та представленням презентацій іноземною мовою, що потребує глибокого володіння тематичною лексикою, логічної організації викладу та вміння аргументувати власну точку зору. У такий спосіб студенти не лише глибше

засвоюють мовний матеріал, а й активно розвивають дослідницьке мислення.

Впровадження RBL у процес викладання супроводжується низкою викликів, які необхідно враховувати для досягнення його повного потенціалу. Насамперед, RBL змінює традиційну роль викладача: замість джерела знань педагог стає координатором навчального процесу. Такий підхід потребує високого рівня підготовки викладача, зокрема вміння управляти груповою динамікою та розробляти ефективні інструкції для дослідницьких завдань, що вимагає систематичного підвищення кваліфікації, участі в тренінгах та самонавчання. Другим значущим викликом є нерівномірний рівень академічної підготовки здобувачів вищої освіти, що зумовлює необхідність впроваджувати поетапний підхід та поступове ускладнення завдань, використання шаблонів, організацію групової та парної роботи. Окремою проблемою є обмеженість навчального часу. Дослідницькі завдання потребують тривалої підготовки, збору матеріалу, його аналізу та репрезентації результатів, що не завжди співвідноситься з рамками звичайного мовного курсу. У цьому випадку доцільним є інтегрування RBL в існуючі теми навчального плану, скорочення обсягу репродуктивних вправ на користь аналітичних, а також акцентування уваги на якості виконаних завдань, а не їх кількості. Доцільним є використання альтернативних методів оцінювання, зокрема аналітичних рубрик, самооцінювання, взаємооцінювання (peer review), а також рефлексивних есе, що дозволяють студентам осмислити власний прогрес. Важливим чинником є доступ до англомовних інформаційних та технічних ресурсів, наукових баз даних, електронних платформ, технічного забезпечення для проведення мультимедійних презентацій. Частковим вирішенням цього питання може стати використання відкритих джерел та навчання студентів навичкам інформаційної грамотності.

Ефективність інтеграції елементів RBL у викладання англійської мови як іноземної підкріплюється тим, що такий підхід допомагає студентам не лише поглибити лінгвістичні знання, але й оволодіти навичками самостійної організації та оцінювання власної навчальної діяльності. Проте успішність впровадження RBL значною мірою залежить від послідовності його інтеграції в навчальні програми. Найкращі результати демонструє поступове введення дослідницьких елементів, починаючи з найпростіших завдань на ранніх етапах навчання (наприклад, пошук і опис інформації), і закінчуючи складнішими проектами, які

потребують аналітичних здібностей і самостійних висновків.

Систематичне використання RBL формує у студентів здатність автономно формулювати дослідницькі питання, здійснювати пошук інформації в іншомовних джерелах, проводити аналіз і синтез даних, а також презентувати свої висновки, що є невід'ємною частиною академічної компетентності. Особливу цінність мають дослідницькі завдання, які передбачають роботу з автентичними матеріалами: науковими статтями, новинними ресурсами, відео- та аудіоматеріалами. Завдяки цьому студенти отримують досвід роботи з живою мовою, яка відображає реалії сучасного світу, культурні та соціальні аспекти життя в англомовних країнах.

Впровадження RBL із зануренням у англомовне середовище сприяє формуванню у учнів технологічної компетентності, підвищує мотивацію до навчання, активізує пізнавальну діяльність та допомагає розвинути самостійність у здобутті нових знань (Hrybiuk та ін., 2020: 21). Дослідження, проведене Оксаною Степанечко та Любов'ю Козуб, доводить ефективність методу дослідницького навчання у викладанні англійської мови для студентів українських університетів. Використання технологій у навчанні сприяє розвитку критичного мислення, підвищенню мотивації та покращенню комунікативних навичок студентів (Stepanechko O., Kozub L. E.).

Ці результати корелюють із локальними дослідженнями, проведеними у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна. Студенти старших курсів спеціальності «Філологія», які вивчають англійську мову як іноземну, протягом двох навчальних семестрів (2024–2025 навчальний рік) брали участь у серії короткострокових дослідницьких проєктів, організованих за методикою навчання через дослідження (Research-Based Learning). Одним із таких практичних досліджень став міні-проєкт, реалізований серед студентів 3-го та 4-го курсів під час занять з англійської мови. Завдання студентів полягало у самостійному пошуку актуальних англомовних новин відповідно до визначених тем курсу, їх перекладі та ґрунтовному аналізі. Виконуючи завдання, студенти критично опрацьовували підібрані медіаматеріали, виокремлювали ключові факти та описували їх використовуючи методи систематизації, синтезу та узагальнення інформації з подальшою інтерпретацією отриманих результатів у контексті тематики курсу за допомогою мультимедійної презентації. Завершальним етапом роботи стали усні обговорення результатів, під час яких студенти

мали змогу висловити свої думки та обмінятися ідеями. Зауважимо, що така форма роботи значною мірою сприяла розвитку у студентів навичок критичного мислення, аналітичного опрацювання автентичних текстів, зміцненню мовленнєвої впевненості під час публічних виступів англійською мовою, а також вплинуло на загальний інтерес до подальшого вивчення відповідних тем, підвищення дослідницької мотивації та автономії. Отримані результати підтверджують ефективність інтеграції методу RBL у процес викладання англійської мови як іноземної.

Висновки. Інтеграція навчання через дослідження (RBL) у мовну підготовку студентів є не лише актуальним, а й необхідним педагогічним підходом, який сприяє формуванню академічно компетентних фахівців, здатних ефективно функціонувати в багатомовному та міжкультурному середовищі. Застосування елементів RBL у викладанні англійської мови як іноземної демонструє високий потенціал у розвитку академічної автономії, критичного мислення, дослідницьких навичок і комунікативної компетентності.

Результати проведеного дослідження підтверджують, що використання RBL підвищує якість мовної підготовки, активізує когнітивну діяльність

студентів, поглиблює розуміння автентичного матеріалу та стимулює самостійну аналітичну роботу. Практичне впровадження, зокрема реалізація міні-проектів на основі аналізу англомовних новин, засвідчило ефективність цього підходу у створенні умов для занурення в реальні мовні контексти, розвитку презентаційних навичок і публічного мовлення. Студенти не лише вдосконалюють мовні вміння, а й опановують інструменти роботи з інформацією: пошуку, відбору, синтезу, інтерпретації та академічної репрезентації. Незважаючи на виклики, пов'язані з рівнем підготовки студентів, методичною підготовкою викладачів та організаційними обмеженнями, переваги впровадження RBL очевидні. Цей підхід відповідає вимогам сучасної освіти, ґрунтується на принципах студент-центрованого, змістовного та активного навчання, а також сприяє розвитку ключових навичок XXI століття – критичного мислення, комунікації та креативності. Отже, системне впровадження RBL у підготовку майбутніх філологів стає стратегічним напрямом модернізації вищої освіти в Україні, що дозволить формувати самостійних, відповідальних і конкурентоспроможних фахівців, здатних до ефективної міжкультурної взаємодії в умовах глобалізованого світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баглай О.І. Застосування інтерактивних методів викладання іноземної мови для спеціальних цілей у вищому навчальному закладі. *Вісник Запорізького національного університету. Серія «Педагогічні науки»*. 2021. Вип. 2. С. 22–27.
2. Бульвінська О. Сучасні методи навчання і викладання на основі дослідження: зарубіжний досвід. *Освітлогічний дискурс*. 2017. № 1–2. С. 83–103.
3. Годєцька Т.І. Цифрові освітні ідеї у науковому доробку дослідників педагогічної науки і практики (аналітичний огляд). *Аналітичний вісник у сфері освіти й науки: довідковий бюлетень*. 2023. № 18. С. 46–66.
4. Головка І.О. Використання кейс-методу в професійно-орієнтованому навчанні іноземної мови студентів нелінгвістичних спеціальностей. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2023. № 210. С. 77–83.
5. Кулик О., Сердюк Н. Дослідницькі завдання як складник формування академічної (наукової) культури здобувачів вищої освіти. *Theoretical and Didactic Philology*. 2024. Вип. 37. С. 31–42.
6. Павлюк Р. Навчання на дослідницькій основі. *Освітлогічний дискурс*. 2017. № 1–2. С. 155–167.
7. Тихонова І.Ю., Константинова Т.М. Метод проектів – інноваційна методика викладання англійської мови професійного спрямування фахівцям морської галузі. *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 52. Вип. 2. С. 107–111.
8. Третько В.В. Взаємозв'язок дослідницько-орієнтованого навчання і викладання у вищій школі Великої Британії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Педагогіка, соціальна робота»*. 2015. Вип. 36. С. 179–183.
9. Ahel O., Schirmer M. Education for sustainable development through research-based learning in an online environment. *International Journal of Sustainability in Higher Education*. 2023. Vol. 24, № 1. P. 118–140.
10. Alzubi A.A.F., Nazim M., Ahmed J.U. Identifying English as a foreign language students' attitude to improving speaking skills through collaboration. *Journal of Education and Learning*. 2025. Vol. 19, № 1. P. 180–190.
11. Типова програма «Методика навчання англійської мови». Освітній ступінь бакалавра. Івано-Франківськ: НАІР, 2020. 126 с. URL: https://www.britishcouncil.org.ua/sites/default/files/typova_programa_metodyka_navchannya_angliyskoyi_movy_1.pdf (дата звернення 20.04.2025)
12. Hrybiuk O., Vedischeva O., Nachuichenko K., Panchyshyn O., Levchuk V., Kovalenko T., Danyliuk T., Sysiuk Z., Ivaniuk A. Formation and development of students' technological competence in the process of research-based learning via foreign language environment immersion by means of informatized educational process: empirical studies. *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2020. № 5(38). P. 11–22.
13. LaBeouf J.P. Research-Based Student Learning at the Post-Secondary Level. SciSpace. 2016. URL: <https://commons.erau.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1169&context=bollinger-rosado> (дата звернення 23.04.2025)

14. Matibe P. Capstone: Merging Experiential Learning, Research, And 21st Century Pedagogy. 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/388441115_Capstone_Merging_Experiential_Learning_Research_And_21st_Century_Pedagogy (дата звернення 17.04.2025)

15. Stepanechko O., Kozub L. Effectiveness of the Inquiry-Based Method in English Language Teaching of Ukrainian University Students Through Technology-Enabled Learning. *Arab World English Journal (AWEJ)*. 2022. Vol. 13, № 3. P. 368–377.

16. Wessels I., Rueß J., Gess C., Deicke W., Ziegler M. Is research-based learning effective? Evidence from a pre-post analysis in the social sciences. *Studies in Higher Education*. 2020. Vol. 46, № 12. P. 2595–2609.

REFERENCES

1. Ahel O., Schirmer M. (2023) Education for sustainable development through research-based learning in an online environment. *International Journal of Sustainability in Higher Education*, 24(1). 118–140.

2. Alzubi A.A.F., Nazim M., Ahmed J.U. (2025) Identifying English as a foreign language students' attitude to improving speaking skills through collaboration. *Journal of Education and Learning*, 19(1). 180–190.

3. Bahlai O.I. (2021) Zastosuvannya interaktyvnykh metodiv vykladannia inozemnoi movy dlia spetsialnykh tsilei u vyshchomu navchalnomu zakladi. [Application of interactive methods of teaching a foreign language for specific purposes in higher education institutions] *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Seriiia "Pedahohichni nauky"*, 2. 22–27. [in Ukrainian].

4. Bulvinska O. (2017) Suchasni metody navchannia i vykladannia na osnovi doslidzhennia: zarubizhnyi dosvid. [Modern methods of learning and teaching based on research: foreign experience] *Osvitohohichni dyskurs*, 1–2. 83–103. [in Ukrainian].

5. Hodetska T.I. (2023) Tsyfrovi osviti idei u naukovomu dorobku doslidnykiv pedahohichnoi nauky i praktyky (analitichnyi ohliad). [Digital educational ideas in the scientific work of researchers in pedagogical science and practice (analytical review)] *Analitichnyi visnyk u sferi osvity i nauky: dovidkovyi biuletyn*, 18. 46–66. [in Ukrainian].

6. Holovko I.O. (2023) Vykorystannia keis-metodu v profesiino-oriietovanomu navchanni inozemnoi movy studentiv nelinhvistychnykh spetsialnostei. [Use of case method in professionally-oriented foreign language learning of non-linguistic students] *Naukovi zapysky. Seriiia: Pedahohichni nauky*, 210. 77–83. [in Ukrainian].

7. Hrybiuk O., Vedishcheva O., Nachuichenko K., Panchyshyn O., Levchuk V., Kovalenko T., Danyliuk T., Sysiuk Z., Ivaniuk A. (2020) Formation and development of students' technological competence in the process of research-based learning via foreign language environment immersion by means of informatized educational process: empirical studies. *ScienceRise: Pedagogical Education*, 5(38). 11–22.

8. Kulyk O., Serdiuk N. (2024) Doslidnytski zavdannia yak skladnyk formuvannia akademichnoi (naukovoï) kultury zdobuvachiv vyshchoi osvity. [Research tasks as a component of forming academic (scientific) culture in higher education seekers] *Theoretical and Didactic Philology*, 37. 31–42. [in Ukrainian].

9. LaBeouf J.P. (2016) Research-Based Student Learning at the Post-Secondary Level. *SciSpace*. URL: <https://commons.erau.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1169&context=bollinger-rosado> (accessed: 23.04.2025).

10. Matibe P. (2024) Capstone: Merging Experiential Learning, Research, And 21st Century Pedagogy. URL: https://www.researchgate.net/publication/388441115_Capstone_Merging_Experiential_Learning_Research_And_21st_Century_Pedagogy (accessed: 17.04.2025).

11. Pavliuk R. (2017) Navchannia na doslidnytskii osnovi. [Research-based learning] *Osvitohohichni dyskurs*, 1–2. 155–167. [in Ukrainian].

12. Stepanechko O., Kozub L. (2022) Effectiveness of the Inquiry-Based Method in English Language Teaching of Ukrainian University Students Through Technology-Enabled Learning. *Arab World English Journal (AWEJ)*, 13(3). 368–377.

13. Tretko V.V. (2015) Vzaiemozviazok doslidnytsko-oriietovanoho navchannia i vykladannia u vyshchii shkoli Velykoi Brytanii. [The relationship between research-oriented learning and teaching in UK higher education] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriiia "Pedahohika, sotsialna robota"*, 36. 179–183. [in Ukrainian].

14. Tykhonova I.Yu., Konstantynova T.M. (2022) Metod proektiv – innovatsiina metodyka vykladannia anhliiskoi movy profesiinoho spriamuvannia fakhivtsiam morsykoï haluzi. [Project method – an innovative approach to teaching English for professional purposes to maritime specialists] *Innovatsiina pedahohika*, 52(2). 107–111. [in Ukrainian].

15. Typova prohrama 'Metodyka navchannia anhliiskoi movy'. Osvitnii stupin bakalavra. [Typical syllabus: Methodology of English language teaching. Bachelor's degree]. Ivano-Frankivsk: NAIR, 2020. 126 p. URL: https://www.britishcouncil.org.ua/sites/default/files/typova_programa_metodyka_navchannya_angliyskoyi_movy_1.pdf (accessed: 20.04.2025). [in Ukrainian].

16. Wessels I., Rueß J., Gess C., Deicke W., Ziegler M. (2020) Is research-based learning effective? Evidence from a pre-post analysis in the social sciences. *Studies in Higher Education*, 46(12). 2595–2609.

УДК 37.014.3:81

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-51>

Інна ЯКУШЕНКО,

orcid.org/0000-0003-4941-9411

*старший викладач кафедри галузевого перекладу та іноземних мов
Херсонського національного технічного університету
(Херсон, Україна) innayakushenko2022@gmail.com*

Олена ПРИХОДЬКО,

orcid.org/0000-0002-8732-3659

*старший викладач кафедри галузевого перекладу та іноземних мов
Херсонського національного технічного університету
(Херсон, Україна) olenaprykhodko@ukr.net*

ЩОДО ПИТАННЯ АКТУАЛЬНОСТІ НЕЙРОЛІНГВІСТИЧНОГО ПРОГРАМУВАННЯ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ (АНГЛІЙСЬКОЇ)

У статті висвітлюється проблема пошуку та впровадження нових методик, методів та прийомів навчання й освітніх технологій, які спираються на індивідуальні особливості здобувача вищої освіти. Обґрунтовується, що вивчаючи іноземну мову, необхідно враховувати не тільки індивідуальні особливості здобувача вищої освіти, але й нейролінгвістичні та психолінгвістичні основи мозку та їхній вплив на сприйняття, усвідомлення та засвоєння нової інформації. Стверджується, що організація навчального середовища, беручи до уваги не тільки індивідуальні особливості сприйняття здобувача вищої освіти, але й нейролінгвістичні та психолінгвістичні основи мозку та їхній вплив на сприйняття та усвідомлення інформації, дозволяє оптимізувати та інтенсифікувати навчальний процес та вдосконалити систему засобів і методів презентації навчального матеріалу з метою підвищення ефективності навчального процесу та професійного розвитку особистості. Здійснюється аналіз досліджень наукових робіт як вітчизняних, так і зарубіжних науковців з метою виявлення основних наукових постулатів з досліджуваної теми.

Поняття методу і моделі нейролінгвістичного програмування, каналів сприйняття інформації особистості та психотипів, неврологічних та нейролінгвістичних особливостей роботи мозку, концепції «ресурсного стану» детально розглядаються та систематизація оптимальних шляхів організації навчального процесу і викладення навчальної інформації на заняттях з іноземної мови (англійської) з урахуванням нейролінгвістичних та психолінгвістичних аспектів роботи мозку пропонується. Рекомендується проведення діагностичних тестів на перших заняттях з іноземної мови з метою виявлення психотипу студентів та методично – коректної організації навчальних занять. Підкреслюється, що мотивація студентів та їх емоційний стан відіграють важливу роль під час вивчення іноземної мови (англійської).

Ключові слова: індивідуальні особливості, нейролінгвістичні та психолінгвістичні особливості, моделі нейролінгвістичного програмування, канали сприйняття інформації особистості, психотипи, концепція «ресурсного стану».

Inna YAKUSHENKO,

orcid.org/0000-0003-4941-9411

*Senior Lecturer at the Department of Specialised Translation and Foreign Languages
Kherson National Technical University
(Kherson, Ukraine) innayakushenko2022@gmail.com*

Olena PRYKHODKO,

orcid.org/0000-0002-8732-3659

*Senior Lecturer at the Department of Specialised Translation and Foreign Languages
Kherson National Technical University
(Kherson, Ukraine) olenaprykhodko@ukr.net*

THE RELEVANCE OF NEURO-LINGUISTIC PROGRAMMING IN LEARNING A FOREIGN LANGUAGE (ENGLISH)

The article highlights the problem of searching for and implementing new methods, techniques, teaching methods, and educational technologies based on the individual characteristics of a higher education seeker. It is substantiated that when studying a foreign language, it is necessary to consider the particular characteristics of a higher education seeker and the

neurolinguistic and psycholinguistic foundations of the brain and their impact on the perception, awareness, and assimilation of new information. It is argued that the organisation of the learning environment, taking into account not only the individual characteristics of the perception of a higher education seeker but also the neurolinguistic and psycholinguistic foundations of the brain and their impact on the perception and awareness of information, allows to optimise and intensify the learning process and improve the system of means and methods of presenting educational material to increase the efficiency of the educational process and professional development of the individual. The analysis of domestic and foreign scientists' research works is carried out to identify the main scientific postulates on the topic under study.

The concepts of the method and model of neurolinguistic programming, channels of information perception of personality and psycho types, neurological and neurolinguistic features of brain functioning, and the concept of 'resource state' are considered in detail. The systematisation of optimal ways of organising the educational process and presentation of academic information in foreign language (English) classes with due regard for neurolinguistic and psycholinguistic aspects of brain functioning is proposed. It is recommended that diagnostic tests be conducted at the first foreign language classes to identify students' psychotypes and methodically correct the organisation of classes. It is emphasised that students' motivation and emotional state play an important role in learning a foreign language (English).

Key words: individual peculiarities, neurolinguistic and psycholinguistic peculiarities, models of neurolinguistic programming, channels of perception of information, psychotypes, concept of 'resource state'.

Постановка проблеми. У царині використання цифрових технологій, глобалізації та новітніх досліджень функціонування головного мозку здійснюється пошук та впровадження нових методик, методів та прийомів навчання й освітніх технологій, які спираються на індивідуальні особливості здобувача вищої освіти. Проте під час вивчення іноземної мови (ІМ), необхідно враховувати не тільки індивідуальні особливості здобувача вищої освіти, але й нейролінгвістичні та психолінгвістичні основи мозку та їхній вплив на сприйняття, усвідомлення та засвоєння нової інформації. Організація навчального середовища, беручи до уваги індивідуальні особливості сприйняття здобувача вищої освіти дозволяє оптимізувати та інтенсифікувати навчальний процес та вдосконалити систему засобів і методів презентації навчального матеріалу з метою підвищення ефективності навчального процесу та професійного розвитку особистості.

Психолінгвістичний підхід охоплює безліч наукових напрямків (когнітивна та прикладна психологія, біхевіоризм, лінгвістика, нейролінгвістика, біологічна лінгвістика, психолінгвістика, раціоналізм, менталізм та ін.). Нейролінгвістичне програмування (НЛП) є одним з важливих та цікавих інструментів для вивчення ІМ, адже його застосування сприяє: покращенню комунікативних навичок – НЛП дозволяє розвивати навички спілкування, включаючи вимову, акцент, мовний ритм та інтонацію, що важливо для успішного спілкування в іншомовному середовищі; підвищенню рівня мотивації і самодисципліни – НЛП може допомогти створити позитивний психологічний настрій та розробити ефективні стратегії саморегуляції, що сприяє більш успішному вивченню ІМ; розумінню культурних контекстів – НЛП включає в себе аналіз мовної та невербальної поведінки, що може допомогти вам краще розуміти культурні

особливості та нюанси спілкування в іншій країні; ефективному вивченню слів і фраз – застосування технік НЛП, таких як асоціації та ментальні картини, може полегшити запам'ятовування нових слів і фраз, що сприяє розширенню словникового запасу; покращенню віри у власні здібності, адже саме застосування НЛП може допомогти подолати страх перед навчанням ІМ та збільшити віру у власні можливості (Гужва, 2023: 11).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження в галузі інтеграції нейролінгвістики з навчально-виховним процесом, зокрема в контексті вивчення ІМ, проводили: О. Белявська, Н. Бреславець, Л. Жигжитова, Т. Ішук та інші. Нейролінгвістику, як інтердисциплінарну галузь, котра досліджує взаємозв'язок мови і мозку, до складу якої входить нейролінгвістичне програмування, вивчали С. Засекін, Т. Ковалевська, О. Лялька, Г. Тригуб, Л. Шнуровська та інші. Вивченню питання оптимізації вивчення ІМ, зокрема англійської, приділяли увагу І. Жанг, І. Мао, Кс. Сан, Дж. Шейміз тощо.

Мета статті. Метою статті є дослідження поняття методу і моделі НЛП, основних каналів сприйняття інформації, неврологічних та нейролінгвістичних особливостей роботи мозку, концепції «ресурсного стану», систематизації оптимальних шляхів організації навчального процесу та викладення навчальної інформації на заняттях з ІМ (англійської) з урахуванням нейролінгвістичних та психолінгвістичних аспектів роботи мозку.

Виклад основного матеріалу. НЛП – це психотерапевтичний метод і модель комунікації, розроблені в 1970-х роках Річардом Бендлером і Джоном Гріндером. Головна ідея НЛП полягає в тому, що в поведінці і мовленні людини існують внутрішні моделі, які можна вивчити та змінити для досягнення певних цілей та поліпшення якості життя.

Стосовно шляхів викладання ІМ сучасні методи пропонують різні підходи. Так, наприклад, професор інженерних наук з Оклендського університету в Рочестері (штат Мічиган, США) Барбара Оуклі вважає, що низькі рецептивні навички студентів є наслідком некоректно викладеного матеріалу та відсутності механізмів його засвоєння. Отже, необхідним є засвоєння неврології викладачами для демістифікації процесу навчання. Зокрема, Оуклі наголошує на необхідності пояснення студентам загальних неврологічних та нейролінгвістичних особливостей роботи мозку, які відповідають за зосереджене та розсіяне мислення (Щербіна, 2017: 80).

Для забезпечення як найефективнішого впливу на людей з будь-якою метою, необхідно використовувати індивідуалізований підхід, враховуючи певні психологічні особливості особистості. Одним з таких психологічних аспектів, котрі необхідно комплексно дослідити перед безпосереднім застосуванням НЛП, є канали сприйняття інформації. Каналами сприйняття інформації загальноприйнято вважати фільтри, через які люди сприймають навколишній світ. В НЛП канали сприйняття інформації часто називають субмодальностями, проте, вони також відомі як психотипи особистості. Слід зазначити, що уважно слухаючи співрозмовника, а саме дослухаючись і звертаючи увагу на формулювання ним висловлювань, як правило, не представляється важким визначити провідний канал сприйняття інформації, адже підсвідомо людина використовує відповідні фрази (Жигжитова, 2018: 86).

Так, до основних субмодальностей НЛП відносимо:

- візуальну (картинки, образи) – до ключових фраз відносимо такі, що пов'язані зі словами «бачити», «дивитися» тощо та їхніми варіаціями;
- аудіальну (мова, тембр, гучність, інтонація, звуки) – ключовими фразами є пов'язані зі словами «слухати», «чути» тощо;
- кінестетична (тактильний контакт, орієнтація в просторі) – ключові фрази пов'язані зі словом «відчувати», «торкатися» тощо;
- ольфакторіальна – ця субмодальність є різновидом кінестетичної, проте її носій акцентує увагу не на тактильних відчуттях, а запахах;
- густаторіальна – теж різновид кінестетичної, проте концентрація уваги густаторіалів направлена на смакові відчуття;
- дігитальна – рідкісна субмодальність, адже люди намагаються сприймати світ не з точки зору своїх відчуттів, а з позицій якоїсь абсолютної логіки (Шнуровська, 2013: 152).

Так як люди з різними домінуючими субмодальностями по-різному сприймають світ, отже, по-різному виражають свої емоції та відчуття. Таким чином, завдання викладача полягає в тому, щоб визначити домінуючі канали сприйняття інформації у своїх студентів з метою методично-коректної організації навчального заняття.

На нашу думку, проведення діагностичних тестів на перших заняттях з ІМ відіграє вирішальну роль для відбору стратегій навчання студентів. Пропонуємо під час першого практичного заняття з ІМ (англійської мови) із студентами 1 курсу провести діагностику знань студентів і визначити провідні канали сприйняття ними інформації. З цією метою студентам показують фото нової моделі ноутбуку і задають запитання: «*What model is it? Tell me something about it, please.*».

Відповіді на це запитання дійсно допоможуть з'ясувати провідні канали сприйняття інформації:

- Твердження «*I have seen it on TV recently*» означає, що ми матимемо справу з аудіалами;
- Твердження «*I often hear about this model from my friends*» вказує на аудіалів;
- Твердження «*I have used it lately*» допомагає виявити кінестетиків;
- Твердження «*I think everybody will want to buy it*» вказує на ольфакторіалів;
- Твердження «*People who have choosen this model have good taste*» допомагає виявити густаторіалів;
- Твердження «*It has lots of features. I don't know how much it costs*» дає змогу виявити дігиталів.

Ми впевнені, проведення подібного тестування на початку навчання значно допоможе полегшити процес засвоєння навчального матеріалу шляхом аналізу відповідних способів подання інформації, адже саме застосування НЛП під час вивчення ІМ, обумовлює відбір оптимальних засобів і методів навчання, орієнтованих на особистість того, кого навчають.

Викладачеві важливо враховувати індивідуальні особливості студента. В особистісно-орієнтованій методиці викладання досить загальноприйнятим є положення про те, що кожен тип особистості має свої найбільш успішні для нього стратегії вивчення ІМ. Згідно з постулатами нейролінгвістичного програмування, успішність навчання залежить від правильної роботи з психотипом, того, хто навчається. Для кожного типу особистості найбільш успішними будуть певні стратегії вивчення ІМ (Бреславець, 2017: 36).

Ми вважаємо, що в процесі навчання викладачеві слід враховувати індивідуальні особливості студента, а саме:

1. Виявити студентів зі схильністю до різних способів засвоєння мови.

2. Запропонувати їм різні – для кожного типу студента – завдання.

3. Впливати на всі канали сприйняття і переробки інформації.

4. Згуртувати студентів з різними психотипами для органічної роботи в групі, а не тільки індивідуально.

Раніше домінантність півкуля не розглядалась як фактор схильності до вивчення ІМ. Як відомо, ліва півкуля мозку відповідає за аналіз текстів, логіку й об'єктивне сприйняття інформації, у той час як права півкуля – за емоції, уяву та ін. Американський нейропсихолог Р. Сперрі сформулював і довів концепцію функціональної асиметрії мозку, згідно з якою ліва півкуля спеціалізується на вербально – символічних функціях, а права – на просторо – синтетичних (Щербіна, 2017: 80).

Аналізуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що студентам з домінуванням лівої півкулі необхідна логічна подача нового навчального матеріалу: спочатку конструктивний аналіз граматичних структур, потім нових лексичних одиниць (ЛО), що зумовлено можливістю студентів із домінантною лівою півкулею краще обробляти інформацію поетапно. У навчальному процесі для студентів з домінуванням правої півкулі доцільно використовувати мовне занурення, рольові ігри, проекти, оскільки права півкуля головного мозку відповідає за абстрактне мислення, оброблення невербальної інформації та цілісність подачі нового матеріалу (Щербіна, 2017: 80).

Володіння загальними психолінгвістичними та нейролінгвістичними званнями сприяє кращому розумінню, яким чином людина сприймає та засвоює нову інформацію. Полісенсорне навчання надає змогу ефективніше засвоювати інформацію в пам'яті та ґрунтується на типі сенсорних каналів сприйняття (зоровий (візуали), слуховий (аудіали) і кінестетичний). У студентів із домінантною лівою півкулею головного мозку переважає аудіальний канал сприйняття нової інформації, у студентів з домінуванням правої півкулі – кінестетичний і візуальний (Щербіна, 2017: 81).

Студенти з переважаючим візуальним каналом сприйняття інформації (візуали) багато читають і внаслідок цього отримують більше уявлення про характер і структуру мови. Вони краще сприймають новий матеріал, коли він написаний в книзі, на дошці, представлений схематично. Візуали краще

справляються з письмовими завданнями і контрольними роботами, краще пишуть перекази, ніж переказують текст усно. Вони краще опановують правила правопису і, відповідно, роблять менше орфографічних помилок.

Аудіали краще сприймають тексти на слух, з більшим бажанням слухають лекції. Відповідно, вони краще пишуть переказ, з великим задоволенням слухають аудіо записи, а не надруковані в книзі тексти. Вони із задоволенням розігрують діалоги, беруть участь в дискусіях, переказують текст в формі інтерв'ю. Вони люблять сприймати мовний матеріал з аудіо- та відеоматеріалів.

Студенти-кінестетики краще засвоюють іншомовний матеріал, коли можуть використовувати його у рольовій грі, в грі зі словами, написаними на картках. Для моторних студентів не уявляє особливості праці багаторазово написати незнайоме слово, довівши цю дію до автоматизму. Вони із задоволенням виходять до дошки, беручи участь в розігруванні сценок з вивченого матеріалу (Гужва, 2023: 13).

У галузі нейролінгвістичного програмування, зокрема в контексті навчання, широко використовується концепція «ресурсного стану», що є ідеальним для результативного навчання. Цей стан характеризується впевненістю і бадьорістю, коли особа відчуває приріст енергії та здатність виконувати завдання. У сфері НЛП існують спеціальні методи, спрямовані на досягнення і підтримання такого бажаного «ресурсного стану», і на забезпечення його тривалості за необхідності (Ішук, 2014: 244).

Для успішного засвоєння навчального матеріалу доцільним є врахування психологічних чинників навчання ІМ, до яких можна віднести мотивацію студента, емоційний стан і організацію педагогічного процесу. Емоції людини виражають оцінку чи ставлення до ситуації. На думку доктора філософії Дж. Слоуна, експресивність міміки обличчя мовця впливає на ефективність опанування нового навчального матеріалу (Щербіна, 2017: 80).

Отже, розглянувши поняття та сутність психолінгвістичного підходу, каналів сприйняття інформації, та неврологічних та нейролінгвістичних особливостей роботи мозку, з'ясувавши алгоритм практичного використання даного підходу та методу НЛП як корисного інструменту для ефективного вивчення ІМ, стверджуємо, що НЛП сприяє індивідуалізації в освітньому процесі, зокрема під час вивчення ІМ, а також значно оптимізує і інтенсифікує його.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бреславець Н. О. Нейролінгвістичне програмування в контексті інтерактивного навчання. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2017. Вип. 58. С. 34–40.

2. Гужва Світлана. Нейролінгвістичне програмування в контексті вивчення іноземних мов. *International Science Journal of Education and Linguistics*. 2023. Vol. 2, Issue 6. P. 9–15.
3. Жигжитова Л. М. Застосування принципів нейролінгвістичного програмування під час навчання іноземним мовам. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 61. С. 84–87.
4. Ішук Т. Т. Нейролінгвістичне програмування як ефективний метод навчання перекладу: аспект пізнавальної функції мови. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 8. С. 242–248.
5. Щербіна Т. Р. Вплив нейролінгвістичних і психолінгвістичних особливостей функціонування мозку на рівень успішності здобувачів вищої освіти в навчанні другої іноземної мови (китайської). *Збірник наукових праць [Херсонського державного університету]. Педагогічні науки*. 2017. Вип. 80 (2). С. 78–82.
6. Шнуровська Л. В. Нейрологія білінгвізму: фактори та ознаки. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. : Філологія*. 2013. Т. 16, № 2. С. 150–157.

REFERENCES

1. Breslavets, N. A. (2017). Neirolinhvistychnе prohramuvannia v konteksti interaktyvnoho navchannia [Neuro-linguistic programming in the context of interactive learning]. *Naukovyi Chasopys Natsionalnoho Pedahohichnoho Universytetu imeni Drahomanova. Serii 5: Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy – Scientific Journal of Drahomanov National Pedagogical University. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Perspectives*. Vol. 58, 34-40. [in Ukrainian].
2. Huzhva, Svitlana. (2023). Neirolinhvistychnе prohramuvannia v konteksti vyvchennia inozemnyh mov. [Neuro-linguistic programming in the context of foreign language learning]. *International Science Journal of Education and Linguistics*. 2 (6), 9-15. [in Ukrainian].
3. Zhigzhytova, L. M. (2018). Zastosuvannia pryntsyviv neirolinhvistychnoho prohramuvannia pid chas vyvchennia inozemnyh mov. [Application of the principles of neuro-linguistic programming in foreign language teaching]. *Naukovyi Chasopys Natsionalnoho Pedahohichnoho Universytetu imeni Drahomanova. Serii 5: Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy – Scientific Journal of Drahomanov National Pedagogical University. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Perspectives*. Vol. 61, 84-87. [in Ukrainian].
4. Ishchuk, T. T. (2014). Neirolinhvistychnе prohramuvannia yak efektyvnyi metod navchannia perekladu. [Neurolinguistic programming as an effective method of teaching translation: an aspect of the cognitive function of language]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. – Actual Issues of the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Works of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*. 8, 242-248. [in Ukrainian].
5. Shcherbina, T. R. (2017). Vplyv neirolinhvistychnykh i psyholohichnykh osoblyvostei funktsionuvannia mozku na riven uspishnosti zdobuvachiv vyzhshoi osvity v navchanni druhoi inozmnoi movy (kytayskoi) [Influence of neurolinguistic and psycholinguistic features of brain functioning on the level of success of higher education seekers in learning a second foreign language (Chinese)]. *Zbirnyk naukovykh prats Hersonskoho derzhavnoho universytetu. – Collection of Scientific Works of Kherson State University. Pedagogical Sciences*. 80 (2), 78-82. [in Ukrainian].
6. Shnurovska, L. V. (2013). Neirolohiia bilinhvizmu: factory ta oznaky [Neuroscience of bilingualism: factors and signs]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho linhvistychnoho universytetu. Serii: Fililohiia – Bulletin of the Kyiv National Linguistic University. Series: Philology*. 16(2), 150-157. [in Ukrainian].

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Володимир ОСТРОВИЙ РЕЛІГІЙНЕ, ГРОМАДСЬКЕ ТА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЄ ЖИТТЯ НІМЕЦЬКИХ КОЛОНІСТІВ НА ПРИКЛАДІ М. ДУНАЇВЕЦЬ УШИЦЬКОГО ПОВІТУ ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.).....	4
Іван РУДЯНИН ВИКОРИСТАННЯ STEAM ТЕХНОЛОГІЙ У ВИКЛАДАННІ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «ІСТОРІЯ НАУКИ І ТЕХНІКИ».....	13
Viktor SARANCHA, Viktoriia SHABUNINA, Oksana TUR SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF THE PERCEPTION OF THE SUPREME POWER BY THE UKRAINIAN PEASANTRY IN THE CONDITIONS OF THE FIRST WORLD WAR (ON THE MATERIALS OF POLTAVA PROVINCE).....	18
Павло ЯМПОЛЕЦЬ, Микола ПРИХОДЬКО СОЮЗ КАТОЛИЦЬКОЇ МОЛОДІ «ПОЛОНІЯ» (1908–1912): МІЖ РЕЛІГІЄЮ, КУЛЬТУРОЮ ТА НАЦІОНАЛЬНОЮ СВІДОМІСТЮ.....	25

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Олександр ПЛОХОТНІЮК, Ганна КОНДРАТЕНКО ЕВОЛЮЦІЯ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ.....	36
Олександр ПОБЕРАЙЛО ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО: МОДЕЛЬ АНАЛІЗУ У КОНТЕКСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ФОРМАТУ.....	44
Ольга ПОБЕРІЙ, Катерина ГАМАЛІЯ ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОШТОВИХ МАРОК ПЕРІОДУ УНР.....	55
Артем ПОЗНЯК, Олександр МАТУЗКО РЕЦЕПЦІЯ АЗІАТСЬКОГО ТЕАТРУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	61
Юлія ПОПЕНЮК ІКОНОГРАФІЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ ХV–ХVІІІ СТОЛІТЬ: ТРАДИЦІЇ, НОВАЦІЇ ТА СИМВОЛІКА.....	67
Наталія САВАСТРУ, Юлія БОБРОВНИК, Володимир ПРЯНІЧНИКОВ МУЗИКА І ТАНЕЦЬ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	73
Юрій СМАЛУС НЕЙРОННІ МЕРЕЖІ ДЛЯ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ: ПРИНЦИПИ РОБОТИ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ.....	79
Олег СТАНИЧНОВ, Тетяна ХОХЛОВА КОНЦЕПТ ТЕМИ МУЗИКИ У ЖИВОПИСНОМУ ПОРТРЕТІ ЯЦЕКА МАЛЬЧЕВСЬКОГО.....	86
Лідія СТЕЦІОН КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ М. СТЕЦІОНА.....	94
Андрій СТОВП'ЮК, Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА ГУЦУЛЬСЬКІ ЦИМБАЛИ: ЕТНОРЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ.....	99
Наталія СТОРОНСЬКА, Андрій ДУШНИЙ, Володимир САЛІЙ ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОЇ ПІАНІСТКИ ЛЮБКИ КОЛЕССИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ВИКЛИКІВ	104
Цянь СЮЙ ГІТАРА У ФРАНЦІЇ ДОБИ ЛЮДОВІКА ХІV: МІСЦЕ ТА РОЛЬ ІНСТРУМЕНТУ ПРИ КОРОЛІВСЬКОМУ ДВОРІ.....	112

Володимир ТАРАСОВ, У МЕНЬФЕЙ КОЛАЖ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ «ГЕНЕРАЦІЇ НОВИХ» (КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.).....	119
Сергій ТАРГОНІЙ НОВАТОРСЬКІ ВІНАХОДИ В БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ САМОДАЄВОЇ (ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОНАВЧИЙ АНАЛІЗ).....	125
Наталія ФОЛОМЄЄВА ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТИЛЮ «НЕО-СОУЛ».....	132
Кайлянь ХУАН ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В ОПЕРІ-ІНСТАЛЯЦІЇ «ПЕРЕРВАНИЙ РАЙ» ХУАНА ЖО.....	138
Чжан ЦЗЄЛІНЬ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ.....	144
Ван ЦЗЮНЬ ОБРАЗ «ЦІЛКОМ ПОЗИТИВНОЇ ЛЮДИНИ» В ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ІДІОТ» М. ВАЙНБЕРГА.....	150
Ганна ЧОРНОСТАН, Надія МИРГОРОДСЬКА КРУГОВИЙ ДИЗАЙН ЯК ШЛЯХ ДО СТАЛОГО ІНТЕР'ЄРУ З ВИКОРИСТАННЯМ ВТОРИННИХ МАТЕРІАЛІВ.....	155
Павло ШЕВЧУК ХАРАКТЕРНІ РИСИ РАЙНОЇ ТВОРЧОСТІ А. ДЮТІЄ ТА П. САНКАНА НА ПРИКЛАДІ ЇХ ФЛЕЙТОВИХ СОНАТИН.....	162
Ольга ШКОЛЬНА, Олександр ГОРБАЧ КЛЕЙМА ВАСИЛЬКІВСЬКОГО МАЙОЛІКОВОГО ЗАВОДУ 1930-Х–2000-Х РОКІВ.....	170
Сін ЮАНЬ, Наталія ЧУПРИНА ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА ЦІННІСТЬ ЕКОЛОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНІЙ ТЕКСТИЛЬНІЙ ПРОМИСЛОВОСТІ.....	177
Ян ЮДЖІ КОМПОЗИТОР ГУАН СЯ: ПАНОРАМА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ.....	186
Лі ЮНЧУНЬ НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ.....	191
Яна ЯБЛОЧКІНА МЕТОДИКА ТА ТЕХНІКА НАРОЩУВАННЯ ВОЛОССЯ.....	197
Олексій ЯВОРСЬКИЙ ДИЗАЙН ФОРМИ УПАКУВАННЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НЕЙРОЕСТЕТИКИ.....	203

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Maryna NAZARENKO, Viktoriia LIULKA, Alla DEDUKHNO DIGITAL ENVIRONMENTS AND THEIR EFFECT ON WRITTEN ENGLISH PROFICIENCY IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN UKRAINE.....	211
Ірина ОНИЩЕНКО РИТОРИЧНА КУЛЬТУРА ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ ЯК СКЛАДОВА ЇЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ.....	217
Лариса РИСЬ, Людмила ПАСИК, Наталія ЄФРЕМОВА МЕТОДИКА СЛОВОТВІРНОГО АНАЛІЗУ.....	223
Світлана ТИХОНІНА КОНЦЕПТ У ЛІНГВІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ: ВІД ОДИНИЦІ МИСЛЕННЯ ДО КОНЦЕПТОСФЕРИ.....	229
Олександр ТКАЧУК ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ «КІЛЬЦЯ РОЖІ» П. КАРМАНСЬКОГО ЯК РОМАНУ ПРО МИТЦЯ.....	235
Людмила УСИК, Мирослава ЧЕПУРНА, Тетяна НЕДАШКІВСЬКА ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ У ДІЛОВІЙ КОРЕСПОНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЮ, АНГЛІЙСЬКОЮ ТА ПОЛЬСЬКОЮ МОВАМИ.....	241

Олександра УСІК ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ «COLOUR» В ПРОЗІ ДЖОАН ГАРРІС.....	248
Марія ФЕДУРКО, Віра КОТОВИЧ АД'ЕКТИВНІ СУБСТАНТИВАТИ В КНИЗІ ПРИПОВІСТЕЙ СОЛОМОНОВИХ: ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧНЕ Й ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ.....	256
Olha SHEVCHUK-KLIUZHEVA TRANSFORMING FAMILY LANGUAGE POLICY IN TIMES OF WAR AND DISPLACEMENT.....	265
Лариса ЯЦЕНКО ПРОФЕСІЙНА КОМУНІКАЦІЯ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ: РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ФОРМУВАННІ АКАДЕМІЧНОГО ДИСКУРСУ.....	270

ПЕДАГОГІКА

Марія ПОЧИНКОВА, Світлана БАДЕР ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ГРОМАДЯН.....	276
Тарас ПРОЦИШИЙ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ ПЕРЕКЛАДАЧІВ: СУЧАСНІ ТРЕНДИ ТА ВИКЛИКИ.....	284
Юлія РІБЦУН, Юлія СЕМЕРЕНКО ЛОГОДІАГНОСТИКА ТА ЛОГОКОРЕКЦІЯ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ З МОТОРНОЮ АЛАЛІЄЮ.....	290
Діана РОМАНЮК КОМУНІКАТИВНА ВЗАЄМОДІЯ У ВОЛОНТЕРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-ФІЛОЛОГІВ: СУТНІСТЬ ТА МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ.....	297
Ольга СНІТОВСЬКА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ФОРМУВАННЯ ТА ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПАРАТИВІСТІВ.....	302
Анна СТАТІВКА ПРОФЕСІЯ ПЕРЕКЛАДАЧА КОНФЕРЕНЦІЙ: ПІДГОТОВКА ТА ВИКЛИКИ.....	308
Яніна ТАГІЛЬЦЕВА, Олена САВЕНКОВА, Вікторія ЛЮЛЬКА САМООЦІНЮВАННЯ ІНШОМОВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	313
Марина ТИХОНОВА, Тетяна ЛИСЕНКОВА, Наталія ІГНАТЬЄВА ОНЛАЙН-КОНФЕРЕНЦІЯ В ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ.....	320
Тетяна УВАРОВА ВПЛИВ ОСВІТНІХ ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСІВ НА ЕФЕКТИВНІСТЬ ОВОЛОДІННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ ІНОЗЕМНИМИ СТУДЕНТАМИ.....	325
Олена ЯЗЛОВИЦЬКА, Ольга КУЗНЕЦОВА ІНТЕГРАЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ НАВЧАННЯ ЧЕРЕЗ ДОСЛІДЖЕННЯ (RESEARCH-BASED LEARNING) У ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ.....	331
Інна ЯКУШЕНКО, Олена ПРИХОДЬКО ЩОДО ПИТАННЯ АКТУАЛЬНОСТІ НЕЙРОЛІНГВІСТИЧНОГО ПРОГРАМУВАННЯ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ (АНГЛІЙСЬКОЇ).....	337

CONTENTS

HISTORY

Volodymyr OSTROVYI

RELIGIOUS, COMMUNITY, AND CULTURAL-EDUCATIONAL LIFE OF GERMAN COLONISTS
BASED ON THE EXAMPLE OF DUNAYIVTSI, USHYTSIA COUNTY OF PODILSK
GOVERNORATE (FIRST HALF OF THE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH CENTURY)..... 4

Ivan RUDYANIN

THE USE OF STEAM TECHNOLOGIES IN TEACHING THE EDUCATIONAL COMPONENT
“HISTORY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY”..... 13

Viktor SARANCHA, Viktoriia SHABUNINA, Oksana TUR

SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF THE PERCEPTION OF THE SUPREME POWER
BY THE UKRAINIAN PEASANTRY IN THE CONDITIONS OF THE FIRST WORLD WAR
(ON THE MATERIALS OF POLTAVA PROVINCE)..... 18

Pavlo YIAMPOLETS, Mykola PRYKHODKO

THE UNION OF CATHOLIC YOUTH “POLONIA” (1908–1912): BETWEEN RELIGION,
CULTURE AND NATIONAL CONSCIOUSNESS..... 25

ART STUDIES

Oleksandr PLOKHOTNIUK, Ganna KONDRATENKO

THE EVOLUTION OF JAZZ PERFORMANCE: FROM ORIGINS TO MODERN TIMES..... 36

Olexander POBERAILO

INTERACTIVE CINEMA: THE ANALYSIS MODEL IN THE CONTEXT OF AUDIOVISUAL FORMAT..... 44

Olha POBERII, Kateryna GAMALIHA

ARTISTIC STYLE OF THE FIRST UKRAINIAN POSTAL STAMPS..... 55

Artem POZNYAK, Oleksandr MATUZKO

RECEPTION OF ASIAN THEATRE IN EUROPEAN STAGE ART..... 61

Yuliya POPENYUK

ICONOGRAPHY OF THE NATIVITY OF CHRIST IN UKRAINIAN PAINTING
OF THE 15TH–18TH CENTURIES: TRADITIONS, INNOVATIONS, AND SYMBOLISM..... 67

Nataliia SAVASTRU, Yuliia BOBROVNYK, Volodymyr PRIANICHNIKOV

MUSIC AND DANCE IN THE AGE OF DIGITAL TECHNOLOGIES: THE TRANSFORMATION
OF PERFORMING ARTS..... 73

Yurii SMALIUS

NEURAL NETWORKS FOR CREATING MUSICAL COMPOSITIONS: PRINCIPLES
OF OPERATION AND PRACTICAL APPLICATION..... 79

Oleg STANYCHNOV, Tatyana KHOKHLOVA

THE CONCEPT OF THE THEME OF MUSIC IN THE PAINTING PORTRAIT
OF JACQUES MALCHEWSKI..... 86

Lidia STETSYUN

CHAMBER-VOCAL CREATIVITY OF M. STETSIUN..... 94

Andriy STOVPIYUK, Olga FABRYKA-PROTSKA

HUTSUL CYMBALS: ETHNO-REGIONAL SPECIFICITY OF THE PERFORMING
TRADITION AND ITS TRANSFORMATION 99

Nataliia STORONSKA, Andriy DUSHNIY, Volodymyr SALII

THE ACTIVITY OF THE OUTSTANDING PIANIST LYUBKA KOLESSA
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ARTISTIC CHALLENGES..... 104

Xu QIAN

THE GUITAR IN FRANCE IN THE AGE OF LOUIS XIV: THE PLACE AND ROLE
OF THE INSTRUMENT AT THE ROYAL COURT..... 112

Volodymyr TARASOV, Wu MENGFEI COLLAGE IN THE ARTISTIC PRACTICES OF CHINESE ARTISTS OF THE “NEW GENERATION” (LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES).....	119
Serhii TARHONII INNOVATIVE INVENTIONS IN THE ACCORDION CREATIVITY OF LYUDMYLA SAMODAIEVA (PERFORMANCE-MUSICIAN ANALYSIS).....	125
Nataliia FOLOMIEIEVA THE BIRTH AND DEVELOPMENT OF THE “NEO-SOUL” STYLE.....	132
Kailiang HUANG TRADITION AND INNOVATION IN HUANG RUO’S OPERA-INSTALLATION PARADISE INTERRUPTED.....	138
Zhang JIELIN DEVELOPMENT TRENDS OF ACADEMIC VOCAL ART IN CHINA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES.....	144
Wang JUNYI THE IMAGE OF THE “COMPLETELY POSITIVE PERSON” IN DRAMATURGY IN M. WEINBERG’S OPERA “THE IDIOT”.....	150
Hanna CHORNOSTAN, Nadiia MYRHORODSKA CIRCULAR DESIGN AS A PATH TO A SUSTAINABLE INTERIOR USING RECYCLED MATERIALS....	155
Pavlo SHEVCHUK CHARACTERISTIC FEATURES OF THE EARLY WORKS OF A. DUTILLEUX AND P. SANCAN AS ILLUSTRATED BY THEIR FLUTE SONATINAS.....	162
Olga SHKOLNA, Oleksandr HORBACH VASYLKIV MAJOLICA FACTORY BRAND 1930S–2000S.....	170
Xing YUAN, Nataliia CHUPRINA HISTORY OF DEVELOPMENT AND VALUE OF ECOLOGICAL DESIGN IN THE MODERN TEXTILE INDUSTRY.....	177
Yang YUZHII COMPOSER GUAN XIA: A PANORAMA OF MUSICAL CREATIVITY.....	186
Li YONGCHUN NATIONAL SPECIFICITY OF MODERN CHINESE OPERA.....	191
Yana YABLOCHKINA HAIR EXTENSION METHODS AND TECHNIQUES.....	197
Oleksii YAVORSKYI DESIGN OF PACKAGING FORM THROUGH THE LENS OF NEUROAESTHETICS.....	203

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Maryna NAZARENKO, Viktoriia LIULKA, Alla DEDUKHNO DIGITAL ENVIRONMENTS AND THEIR EFFECT ON WRITTEN ENGLISH PROFICIENCY IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN UKRAINE.....	211
Iryna ONISHCHENKO RHETORICAL CULTURE OF PRIMARY SCHOOL TEACHERS AS A COMPONENT OF THEIR PEDAGOGICAL MASTERY.....	217
Larysa RYS, Liudmyla PASYK, Nataliia YEFREMOVA METHODOLOGY OF WORD FORMATION ANALYSIS.....	223
Svitlana TYKHONYNA CONCEPT IN THE LINGUISTIC SPACE: FROM MENTAL UNIT TO CONCEPTOSPHERE.....	229
Oleksandr TKACHUK GENRE CHARACTERISTICS OF PETRO KARMANSKYI’S “THE RINGS OF THE ROSE” AS A KÜNSTLERROMAN.....	235

Liudmyla USYK, Myroslava CHEPURNA, Tetiana NEDASHKIVSKA COMPARATIVE ANALYSIS OF FUNCTIONAL STYLES IN BUSINESS CORRESPONDENCE IN UKRAINIAN, ENGLISH AND POLISH.....	241
Oleksandra USIK THE LEXICAL-SEMANTIC FIELD OF “COLOUR” IN JOANNE HARRIS’S PROSE	248
Mariia FEDURKO, Vira KOTOVYCH ADJECTIVAL SUBSTANTIVES IN THE BOOK OF SOLOMON’S PROVERBS: A FORMAL-SEMANTIC AND LEXICAL-SEMANTIC ANALYSIS.....	256
Olha SHEVCHUK-KLIUZHEVA TRANSFORMING FAMILY LANGUAGE POLICY IN TIMES OF WAR AND DISPLACEMENT.....	265
Larysa YATSENKO PROFESSIONAL COMMUNICATION IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT: THE ROLE OF THE UKRAINIAN LANGUAGE IN SHAPING ACADEMIC DISCOURSE.....	270
PEDAGOGY	
Mariia POCHYNKOVA, Svitlana BADER PEDAGOGICAL TOOLKIT FOR TECHNOLOGY OF FORMING CRITICAL THINKING IN CITIZENS.....	276
Taras PROTSYSHYN INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN TRANSLATOR TRAINING: MODERN TRENDS AND CHALLENGES.....	284
Yulia RIBTSUN, Yulia SEMERENKO LOGODIAGNOSTICS AND LOGOCORRECTION OF CHILDREN OF ELDERLY PRESCHOOL AGE WITH MOTOR ALALIA.....	290
Diana ROMANIUK COMMUNICATIVE INTERACTION IN VOLUNTEER ACTIVITIES OF FUTURE TEACHERS- PHILOLOGISTS: ESSENCE AND METHODS OF FORMATION.....	297
Olha SNITOVSKA FOREIGN EXPERIENCE OF FORMATION AND EDUCATION OF HIGHER EDUCATION STUDENT’S PERSONALITY IN RESEARCH BY UKRAINIAN COMPARATIVISTS.....	302
Anna STATIVKA PROFESSION OF CONFERENCE INTERPRETER: TRAINING AND CHALLENGES.....	308
Yanina TAHILTSEVA, Olena SAVENKOVA, Viktoriia LIULKA SELF-ASSESSMENT OF FOREIGN LANGUAGE COMPETENCE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS.....	313
Maryna TYKHONOVA, Tetyana LYSENKOVA, Nataliia IHNATIEVA ONLINE CONFERENCE IN THE PROCESS OF TEACHING ENGLISH.....	320
Tetiana UVAROVA THE IMPACT OF EDUCATIONAL INTERNET RESOURCES ON THE EFFECTIVENESS OF LEARNING THE UKRAINIAN LANGUAGE BY FOREIGN STUDENTS.....	325
Olena YAZLOVYTKSA, Olha KUZNIETSOVA INTEGRATION OF RESEARCH-BASED LEARNING ELEMENTS INTO THE TEACHING OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE.....	331
Inna YAKUSHENKO, Olena PRYKHODKO THE RELEVANCE OF NEURO-LINGUISTIC PROGRAMMING IN LEARNING A FOREIGN LANGUAGE (ENGLISH).....	337

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 86. ТОМ 3
ISSUE 86. VOLUME 3**

Редактори-упорядники

Микола Пантюк

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зимомря

Здано до набору 12.05.2025 р. Підписано до друку 30.05.2025 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 40,46. Зам. № 0625/472. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.