

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 93. ТОМ 1
ISSUE 93. VOLUME 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 14 від 22.12.2025 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. – Вип. 93. Том 1. – 388 с.

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

Редакційна колегія:

Пантюк 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'ячука); **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); **Галик 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 габлітований, 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); **Невмерзіцька 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); **Пантюк 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); **Тельмак 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 у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1190 від 11.04.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-04753.*

*Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (вул. І. Франка, 24,
м. Дрогобич, Львівська обл., 82100, e-mail: dspu@dspu.edu.ua, тел. (03-24) 41-04-74)*

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

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2025

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

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 14 from 22.12.2025)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2025. – Issue 93. Volume 1. – 388 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. Bernes** – 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. Kravchuk** – 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. Matskiy** – 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. Stashevska** – 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., Ph.D.), (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. Ustyenko-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: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine № 1190 as of 11.04.2024. Media ID: R30-04753.

Media entity: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (24, Ivan Franko Str., Drohobych, Lviv region, 82100, e-mail: dspu@dspu.edu.ua, tel. (03-24) 41-04-74)

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.apfn-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 – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

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

ІСТОРІЯ

УДК 327.88:355.01:004.738.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-1>**Вадим БЕСПЕКА,***orcid.org/0000-0002-3811-341X*

доктор філософії (Історія та археологія),

докторант

Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

(Львів, Україна) *bvu1927@gmail.com*

ІНСТРУМЕНТИ ТА КАНАЛИ КОГНІТИВНОЇ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ

Стаття присвячена аналізу когнітивної війни Російської Федерації проти України як комплексної та скоординованої стратегії сучасного збройного протистояння, у межах якої інформаційні, психологічні, дипломатичні та силові інструменти функціонують як єдина система впливу. У дослідженні розглянуто основні канали та механізми реалізації російських когнітивних стратегій, зокрема державні й міжнародні медіа, соціальні мережі та цифрові платформи, мережі агентів впливу й «третьох сторін», культурно-релігійні структури, дипломатичні майданчики та воєнні дії як інструмент психологічного примусу. Показано, що для Росії когнітивний вимір війни має системоутворювальне значення і спрямований не лише на досягнення тактичних або оперативних результатів, а передусім на трансформацію сприйняття реальності, легітимацію агресії, деморалізацію суспільства та злам волі до спротиву як в Україні, так і за її межами.

Особливу увагу приділено синхронізації фізичного насильства з інформаційно-психологічними операціями, коли воєнні дії слугують матеріальним підтвердженням пропагандистських наративів, а дезінформаційні кампанії – інструментом виправдання та нормалізації агресії. Обґрунтовано, що ефективність російської когнітивної моделі базується на повторюваності та багатоканальності меседжів, використанні емоційно насиченого контенту, залученні формально незалежних акторів і створенні ефекту «еха», за якого навіть спростовані фейки зберігають вплив у різних сегментах інформаційного простору. Зроблено висновок, що когнітивна війна Росії проти України є довготривалим і динамічним процесом, протидія якому потребує комплексного розуміння її логіки, інструментів та цілей, а також формування стійких механізмів інформаційної, психологічної та суспільної безпеки в Україні й демократичних державах загалом.

Ключові слова: когнітивна війна, інформаційно-психологічні операції, російсько-українська війна, пропаганда, гібридна війна.

Vadym BESPEKA,*orcid.org/0000-0002-3811-341X*

PhD (History),

Doctoral Student

Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy

(Lviv, Ukraine) *bvu1927@gmail.com*

TOOLS AND CHANNELS OF RUSSIA'S COGNITIVE WAR AGAINST UKRAINE

The article examines the cognitive war waged by the Russian Federation against Ukraine as a comprehensive and coordinated strategy of contemporary armed confrontation, within which informational, psychological, diplomatic, and military instruments operate as a single system of influence. The study analyzes the principal channels and mechanisms through which Russian cognitive strategies are implemented, including state-controlled and international media, social networks and digital platforms, networks of agents of influence and “third parties,” cultural and religious structures, diplomatic forums, and military actions as instruments of psychological coercion. It is demonstrated that for Russia the cognitive dimension of warfare is system-forming and aimed not merely at achieving tactical or operational results, but primarily at transforming perceptions of reality, legitimizing aggression, demoralizing society, and breaking the will to resist both within Ukraine and beyond its borders.

Particular attention is devoted to the synchronization of physical violence with information and psychological operations, whereby military actions serve as material confirmation of propagandistic narratives, while disinformation campaigns function as tools for justifying and normalizing aggression. The article substantiates that the effectiveness of the Russian cognitive model is grounded in the repetition and multichannel dissemination of messages, the use of emotionally charged content, the involvement of formally independent actors, and the creation of an “echo effect,” through which even debunked falsehoods retain influence across various segments of the information space. The study

concludes that Russia's cognitive war against Ukraine constitutes a long-term and dynamic process, countering which requires a comprehensive understanding of its logic, instruments, and objectives, as well as the development of resilient mechanisms of informational, psychological, and societal security in Ukraine and democratic states more broadly.

Key words: *cognitive warfare, information and psychological operations, Russo-Ukrainian war, propaganda, hybrid warfare.*

Постановка проблеми. Повномасштабна російсько-українська війна засвідчила глибоку трансформацію характеру збройних конфліктів, у межах яких когнітивний вимір набуває самостійного стратегічного значення. Російська Федерація системно поєднує інформаційні, психологічні, дипломатичні та силові інструменти, спрямовуючи їх не лише на досягнення військових результатів, а передусім на зміну сприйняття реальності, підрив довіри та деморалізацію як противника, так і міжнародної аудиторії. Попри зростання кількості досліджень з інформаційної та гібридної війни, проблема когнітивних технологій як цілісної, скоординованої системи впливу залишається фрагментарно осмисленою, а межі між воєнними та невоєнними засобами впливу часто розглядаються ізольовано. Це ускладнює вироблення адекватних механізмів протидії та оцінки реальної ефективності російської когнітивної стратегії, що й зумовлює необхідність комплексного аналізу інструментів і каналів її реалізації у війні проти України.

Аналіз досліджень. Наявні дослідження формують багатовимірне розуміння російської когнітивної та інформаційної війни проти України, поєднуючи стратегічний, дискурсивний і технологічний підходи. Ранні аналітичні роботи та звіти (NATO StratCom COE, 2015; Paul, Matthews, 2016) заклали теоретичні засади аналізу російської пропаганди як системи з високою інтенсивністю, повторюваністю та байдужістю до фактичної істинності, що згодом було підтверджено емпіричними дослідженнями соціальних медіа після 2022 року (Geissler et al., 2023; Hanley et al., 2023; Marigliano et al., 2024). Окремий пласт становлять праці, присвячені нарративному виміру та ідеологічним конструкціям російської пропаганди, зокрема аналізу ключових меседжів, легітимісних стратегій і апеляцій до міжнародного права та концепції R2P (Purcenoks, Seltzer, 2021; Sirinyok-Dolgaryova, 2025), а також викриттю конкретних дезінформаційних кейсів, як-от міф про «біолабораторії» (Center for Countering Disinformation, 2022; Iashchenko, 2023). Сучасні міждисциплінарні дослідження дедалі частіше інтерпретують ці процеси в межах концепції когнітивної війни, розглядаючи людину та її сприйняття як головне поле протиборства і підкреслюючи інтеграцію

інформаційних, психологічних, дипломатичних і воєнних інструментів (Bērziņš, 2023; Bugayova, Stepanenko, 2025; Paziuk et al., 2025). Водночас узагальнювальні порівняльні роботи, присвячені урокам російсько-української війни, демонструють, що ефективність російських когнітивних стратегій значною мірою зумовлена багатоканальністю, залученням «третьох сторін» і використанням формальних міжнародних процедур як інструментів інформаційної легітимізації (Trzun, Lučić, Gracin, 2024), що вимагає подальшого системного аналізу саме на рівні інструментів і каналів когнітивного впливу.

Метою статті є комплексний аналіз інструментів і каналів реалізації когнітивної війни Російської Федерації проти України шляхом виявлення механізмів синхронізації інформаційних, цифрових, дипломатичних та силових дій, а також визначення їхнього впливу на формування сприйняття реальності, легітимізацію агресії та злам волі до спротиву на національному й міжнародному рівнях.

Виклад основного матеріалу. Для впровадження ключових нарративів у масову свідомість Російська Федерація використовує комплексний набір інструментів когнітивного впливу, поєднуючи традиційні медіа, цифрові платформи та інституційні канали. Когнітивна війна в російському виконанні має системний характер і спрямована на формування вигідної інтерпретації реальності через постійне повторення, багатоканальність і синхронізацію повідомлень. Саме така інтеграція інформаційних, психологічних і політичних засобів дозволяє Кремлю здійснювати довготривалий інформаційно-психологічний тиск.

Наріжним елементом цієї стратегії є централізований контроль над медіасферою. Упродовж перших років правління В. Путіна держава встановила повний контроль над ключовими телеканалами та більшістю друкованих і онлайн-видань, що фактично ліквідувало незалежне телебачення вже на початку 2000-х років, а після 2014 р. суттєво обмежило й інтернет-простір (Bugayova, Stepanenko, 2025: 3). Така концентрація дозволила перетворити російські ЗМІ на синхронізований механізм пропаганди. Як зазначає звіт НАТО StratCom, саме жорсткий контроль президентської адміністрації над інформаційною сферою

став ключовим чинником ефективності російської інформаційної кампанії проти України: з 2014 р. провідні телеканали працювали за єдиними темниками, з узгодженими меседжами та майже повною відсутністю альтернативних позицій (NATO Strategic Communications Centre of Excellence, 2015: 4). У результаті сформувався ефект масованого «салютного» впливу, коли однакові тези трансливалися одночасно на різних платформах, посилюючи переконливість через повторюваність (Bugayova, Stepanenko, 2025: 12).

Важливою складовою цієї медійної інфраструктури стали міжнародні проекти на кшталт RT та Sputnik, орієнтовані на зовнішню аудиторію. Формально позиціонуючи себе як альтернативні глобальні медіа, вони фактично виконують функцію ретрансляції кремлівських нарративів багатьма мовами, спираючись на значне державне фінансування та агресивну присутність у цифровому середовищі. Паралельно діє розгалужена мережа проксі-ресурсів, які маскуються під незалежні національні медіа, що підвищує рівень довіри до поширюваного контенту. Аналітики RAND фіксують наявність десятків таких «фейкових рупорів», призначених для прихованого поширення російської пропаганди за кордоном (Paul, Matthews, 2016).

Ефективність цієї моделі ґрунтується на поєднанні високої частоти повідомлень і їх багатоканальної дистрибуції. Психологічні дослідження свідчать, що повторювана інформація з різних джерел сприймається як більш достовірна, і російська пропагандистська система цілеспрямовано експлуатує цей механізм. Додаткову роль відіграє розважальна та емоційно насичена подача контенту, яка підвищує його запам'ятовуваність і знижує критичне сприйняття, що відповідає опису моделі «firehose of falsehood» (Paul, Matthews, 2016). Маніпулятивні прийоми – селективне використання фактів, емоційна лексика, псевдо-експертні коментарі – спрямовані на закріплення потрібних когнітивних установок як у внутрішній, так і в зовнішній аудиторії.

Завершальним елементом медійного контуру є тісна синхронізація пропагандистських повідомлень із заявами державного керівництва. Виступи президента, представників МЗС та силових відомств інтегруються в єдиний інформаційний нарратив, який потім багаторазово відтворюється медіа. Показовим прикладом став виступ В. Путіна 24 лютого 2022 р., що містив концентрований набір ключових пропагандистських тез, які згодом систематично розкручувалися російськими ЗМІ (Atlantic Council, 2023; NATO Strategic

Communications Centre of Excellence, 2015: 4). Така узгодженість інформаційної подачі створює асиметричну перевагу над плюралістичними медіасистемами демократичних держав і дозволяє Росії захоплювати інформаційну ініціативу, що особливо проявилось під час подій 2014 р.

Другим ключовим виміром когнітивної стратегії стали соціальні мережі та інтернет-операції. Росія однією з перших інституціоналізувала використання цифрових платформ для дезінформації, створивши організовані мережі тролів і ботів, зокрема через діяльність «Агенції інтернет-досліджень» у Санкт-Петербурзі. Хоча міжнародну увагу ця структура привернула через втручання у вибори США 2016 р., її первинним полігоном з 2014 р. була Україна, де масове поширення фейків у соцмережах використовувалося для дестабілізації ситуації та розпалювання внутрішніх конфліктів (NATO Strategic Communications Centre of Excellence, 2015: 4).

У цифровому вимірі когнітивної війни Росія застосовує взаємопов'язані тактики, спрямовані на створення ілюзії масової підтримки, поширення дезінформації та підірвання довіри до інституцій. Одним із базових механізмів стало масове продукування фейкових акаунтів у соціальних мережах, які координовано поширюють прокремлівський контент. Дослідження великих масивів даних із соціальних платформ демонструють, що значна частина онлайн-дискусій відтворює нарративи, попередньо сформовані на проросійських медіаресурсах і далі ретрансльовані через мережі контрольованих або напівавтономних акаунтів (Hanley, Kumar, Durumeric, 2023). Свідчення колишніх учасників «фабрик тролів» вказують на індустріалізований характер цієї діяльності, коли кожен оператор мав встановлені норми коментування і працював у режимі безперервної ротації (Paul, Matthews, 2016). Такі бот-мережі дозволяли штучно формувати тренди, масово просувати хештеги та створювати ефект астротурфінгу, внаслідок чого пересічні користувачі сприймали нав'язані меседжі як прояв «суспільної думки» (Marigliano, Ng, Carley, 2024; Geissler et al., 2023: 2–3).

Паралельно Росія активно використовувала дезінформаційні кампанії, засновані на емоційно шокуючих фейках. Соціальні мережі стали ідеальним середовищем для швидкого поширення вигаданих «новин», які апелювали до страху й обурення. Показовим прикладом є історія про «розп'ятого хлопчика» у Слов'янську 2014 р., що, попри очевидну абсурдність, набула значного резонансу в російському інформаційному про-

сторі. З розвитком технологій ці методи еволюціонували: до 2022 р. почали використовуватися бот-мережі з елементами штучного інтелекту, таргетовані повідомлення та deepfake-технології. Спроба поширення фальшивого відеозвернення Президента України про «капітуляцію» у березні 2022 р. засвідчила, що цифрова дезінформація перетворилася на високотехнологічний інструмент когнітивного тиску (Paul, Matthews, 2016).

Важливим каналом поширення наративів стали тематичні онлайн-спільноти та месенджери. Проросійські актори цілеспрямовано проникали в групи, об'єднані недовірою до влади або протестними настроями, поступово насичуючи їх прокремлівською повісткою. Така тактика дозволяла використовувати вже наявні соціальні трищини для ретрансляції дезінформації. Аналогічні процеси фіксувалися як у країнах Європи, так і в Україні, де фейки про «зовнішнє управління» чи «американські біолабораторії» спершу циркулювали в маргінальних середовищах, а згодом проникали в ширший інформаційний обіг (Center for Countering Disinformation, 2022).

Кібероперації доповнювали ці практики, поєднуючи технічний злам із психологічним ефектом. Хакерські угруповання, пов'язані з РФ, не обмежувалися викраденням даних, а використовували «зливи» інформації для дискредитації та дестабілізації. Приклади втручання у вибори в США 2016 р. або масовані кібератаки проти України напередодні повномасштабного вторгнення у 2022 р. демонструють, як кібератаки й інформаційні викиди функціонують у тісному тандемі, посилюючи когнітивний ефект (Paul, Matthews, 2016).

Дослідження підтверджують, що саме соціальні мережі стали ключовим полем когнітивного протиборства у цифрову епоху, оскільки вони дозволяють масштабувати вплив із мінімальними затратами за умов слабшої модерації порівняно з традиційними ЗМІ (Paziuk et al., 2025). Росія сформувала розгалужену онлайн-екосистему дезінформації, що включала сотні сайтів і сторінок, які систематично поширювали пропагандистські наративи про війну (Iashchenko, 2023). Хоча блокування окремих ресурсів і дії технологічних компаній після 2022 р. знизили ефективність цих мереж, вони швидко адаптувалися, зміщуючись у Telegram та використовуючи VPN, що засвідчує динамічний характер когнітивного протистояння.

Окремий вимір російської когнітивної стратегії реалізується через дипломатичні канали та міжнародні організації. Виступи представників РФ в ООН, ОБСЄ та інших інституціях систематично використовуються не для пошуку рішень,

а для трансляції пропагандистських наративів на глобальну аудиторію. Регулярні заяви російського постпреда в Раді Безпеки ООН із повторенням дезінформаційних тез дозволяють Кремлю створювати видимість їхньої «легітимності», оскільки вони озвучуються з авторитетних міжнародних трибун (Trzun, Lučić, Gracin, 2024: 84; Bugayova, Stepanenko, 2025: 16).

Цей ефект підсилюється ініціюванням формальних процедур – резолюцій, засідань і «розслідувань», які мають радше пропагандистську, ніж правову мету. Навіть коли звинувачення РФ відкидаються більшістю держав, сам факт їх обговорення використовується російськими медіа як доказ «серйозності» висунутих тез. Подібну логіку Москва застосовує і через інтерв'ю високопосадовців міжнародним медіа, спрямовуючи свої меседжі до аудиторій країн Глобального Півдня, де антизахідні настрої підвищують сприйнятливість до таких наративів (Sirinyok-Dolgaryova, 2025: 191–193; Pucsenoks, Seltzer, 2021: 760–763).

Додатковим елементом виступає маніпулятивне використання мови міжнародного права, що можна окреслити як «юридичний тролінг». Апеляції до «права на самовизначення», фіктивних референдумів або статті 51 Статуту ООН слугують не юридичному обґрунтуванню, а створенню пропагандистської димової завіси, покликаної представити агресію як формально легітимну. У підсумку дипломатичний і правовий простір перетворюється на ще одну арену когнітивної війни, де Росія використовує кожен доступний майданчик для нав'язування власної інтерпретації реальності та розмивання відповідальності за свої дії (Bugayova, Stepanenko, 2025: 2).

Кремль вибудовує екосистему когнітивного впливу не лише на основі власних державних ресурсів, а й через залучення зовнішніх «підсилювачів» – союзників, посередників і агентів впливу, які роблять російські наративи соціально прийнятнішими, оскільки подаються як позиції «незалежних» суб'єктів. Така модель знижує видимість прямої державної пропаганди й одночасно підвищує переконливість меседжів завдяки ефекту «третіх сторін», коли інформація нібито підтверджується різними джерелами, а отже сприймається як легітимна. У практиці РФ це реалізується через політичні канали, культурно-ідеологічні мережі, медійних персон та внутрішні агентурні структури, які синхронно працюють на відтворення ключових тез про «провокації НАТО», «фашизм в Україні», «необхідність компромісу» та інші концепти, що підмінюють причинність і розмивають відповідальність (Geissler et al., 2023: 12–18).

У європейському контексті вагомим інструментом виступає підтримка радикальних і популістських партій та окремих політичних фігур, схильних до антиамериканізму, євроскептицизму, антиглобалізму чи ізоляціонізму. Їхня проросійська риторика створює враження внутрішньої розколотості Заходу та підживлює сумніви щодо стабільності підтримки України. Додатково Кремль використовує «авторитет минулого» – залучає колишніх високопосадовців і політиків, чия публічна позиція може працювати як когнітивний сигнал: якщо «системні» фігури озвучують виправдання РФ, це подається як доказ «раціональності» російської версії подій.

Другий блок пов'язаний із мережами «русского мира» та культурно-релігійною дипломатією, які транслюють політичні меседжі у формі культурної спадщини, освіти та «захисту традиційних цінностей». До 2014 р. в Україні існували організаційні та медійні структури, що просували російську повістку всередині країни; після 2014 р. частина була ліквідована або маргіналізована, однак окремі ретранслятори зберігалися. Особливу роль відіграє Російська православна церква як інституційний канал легітимації війни через сакралізацію політичних наративів і перетворення агресії на «метафізичне протистояння», що формує специфічне «духовне» виправдання дій РФ для аудиторій як у Росії, так і за її межами (Bugayova, Stepanenko, 2025: 16).

Третій сегмент – публічні фігури та «корисні ідіоти», тобто інфлюенсери, журналісти, публічні інтелектуали й активісти, які з різних мотивів підхоплюють або ретранслюють прокремлівські тези. Частина з них інтегрується у медіаекосистему РФ як постійні «альтернативні голоси», створюючи для аудиторії відчуття, що позиція Кремля має підтвердження «зсередини Заходу». Окремі кейси демонструють і фінансовий вимір «м'якої купівлі» впливу на західному інформаційному ринку, коли сприятливе висвітлення забезпечується непрямою підтримкою з боку російських фінансових кіл (Bugayova, Stepanenko, 2025: 16). Паралельно діють ідеологічні середовища, які Кремль може не контролювати безпосередньо, але активно експлуатує, миттєво перетворюючи їхні заяви на «доказ» того, що «сам Захід визнає провину НАТО» чи «сумнівається в Україні».

Четвертий напрям – агентурно-лобістські мережі та внутрішні ретранслятори в Україні, які до 2022 р. системно відтворювали російські наративи в українському медійному та політичному просторі, що було особливо ефективно саме як когнітивна технологія «внутрішнього джерела

довіри». Закриття ключових медійних майданчиків у 2021 р. зменшило інституційну потужність цього каналу, однак його цифрові похідні – зокрема проросійські Telegram-мережі – зберігали потенціал для розгону панічних і деморалізуючих повідомлень. Після початку повномасштабного вторгнення значну частину відкритих агентів впливу було нейтралізовано, однак зовнішній контур впливу, особливо в країнах Глобального Півдня, лишається активним: там РФ просуває наративи про «колоніалізм Заходу», «шкідливість санкцій» і «мультиполярну справедливість», прагнучи забезпечити підтримку або принаймні нейтралітет. Технічно це підсилюється угодами про обмін контентом та його публікацію під брендом місцевих медіа, що створює ефект незалежного підтвердження і підвищує довіру аудиторій (Bugayova, Stepanenko, 2025: 16).

Окремо в російській практиці простежується інтеграція силових дій у когнітивний контур як інструменту психологічного тиску. Демонстративні військові приготування, стягування військ і масштабні навчання формують атмосферу загрози та працюють як сигнал залякування, здатний впливати на політичні рішення опонентів через страх ескалації (Bugayova, Stepanenko, 2025: 14). У повномасштабній війні ця логіка доповнилася цілеспрямованими ударами по цивільній та критичній інфраструктурі, де фізичний руйнівний ефект підкріплювався інформаційним шантажем і наративами про «провину української влади». Найпоказовішим когнітивним інструментом є ядерний шантаж: посилення ядерної риторики корелює з ключовими моментами ухвалення рішень щодо підтримки України, що відповідає моделі залякування як інформаційної операції, синхронізованої з політичним календарем (Paziuk et al., 2025). Додатково Кремль застосовує керувану «гойдалку» ескалації та деескалації, поєднуючи підвищення інтенсивності насильства або погроз із «мирними» сигналами, щоб маніпулювати емоційним станом аудиторій і нав'язувати рамку, у якій поступки сприймаються як єдиний шлях уникнення катастрофи.

У сукупності ці практики демонструють, що російська когнітивна стратегія є багаторівневою системою: вона поєднує офіційні й неофіційні канали, «дружні голоси» та прихованих посередників, цифрові мережі та силовий тиск, створюючи ефект «еха», за якого наративи відтворюються паралельно в різних сегментах інформаційного простору й зберігають життєздатність навіть після спростувань (Bugayova, Stepanenko, 2025: 16; Paziuk et al., 2025).

Узагальнення наведених прикладів підтверджує, що для Російської Федерації війна є комплексною формою протиборства, у якій воєнні, інформаційні та психологічні дії функціонують як єдине ціле, а межі між ними свідомо стираються (Bērziņš, 2023; NATO Strategic Communications Centre of Excellence, 2015: 4). Фізичне застосування сили в цій логіці виступає не лише інструментом досягнення військових цілей, а й засобом підкріплення пропагандистських наративів: вторгнення 2014 і 2022 років надало реальності попереднім погрозам, а ракетні удари по енергетичній інфраструктурі були спрямовані на закріплення у свідомості образу Росії як суб'єкта, здатного нав'язувати страх і примус через контроль над базовими умовами життя (Bugayova, Stepanenko, 2025: 15). Така практика відповідає концепції «інтегрованого застосування інструментів сили», коли воєнні, економічні та інформаційні важелі синхронно тиснуть на противника, створюючи кумулятивний когнітивний ефект (Bugayova, Stepanenko, 2025: 1–2). Водночас ці дії не є ситуативними чи побічними наслідками бойових дій, а плануються як складова цілісної когнітивної стратегії, у межах якої пріоритет надається зламу волі до спротиву, а не виключно фізичному знищенню сил опонента. Саме тому Росія системно інвестує у психологічні та інформаційні операції, розгля-

даючи їх як ключовий чинник досягнення стратегічних результатів навіть ціною короткострокових репутаційних чи гуманітарних втрат.

Висновки. Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що когнітивна війна є для Російської Федерації не допоміжним, а системоутворювальним елементом сучасного способу ведення війни. Поєднання контрольованих медіа, цифрових платформ, агентурних мереж, дипломатичних майданчиків і силових дій формує цілісну екосистему впливу, спрямовану на трансформацію сприйняття реальності, підрив довіри, деморалізацію та злам волі до спротиву. Ключовою особливістю цієї моделі є синхронізація фізичного насильства з інформаційно-психологічним тиском, коли воєнні дії слугують матеріальним підтвердженням пропагандистських наративів, а інформаційні операції – інструментом легітимації агресії та примусу. Такий підхід забезпечує ефект багаторівневого когнітивного тиску, у якому навіть спростовані фейки зберігають вплив завдяки повторюваності, багатоканальності та участі «третіх сторін». У цьому сенсі російська стратегія демонструє, що сучасні війни дедалі більше вирішуються не лише на полі бою, а у сфері уявлень, інтерпретацій і рішень, що робить протидію когнітивним технологіям критично важливою складовою безпеки як для України, так і для демократичних держав загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Analysis of Russia's Information Campaign Against Ukraine: Examining Non-Military Aspects of the Crisis in Ukraine from a Strategic Communications Perspective. Riga: NATO Strategic Communications Centre of Excellence, 2015. 40 p. URL: https://stratcomcoe.org/uploads/pfiles/russian_information_campaign_public_12012016fin.pdf
2. Bērziņš J. The Cognitive Battlefield: Exploring the Western and Russian Views. Riga: National Defence Academy of Latvia, Centre for Security and Strategic Research, 2023. CSSR Paper no. 05/2023. 15 p. URL: <https://naa.mil.lv/sites/naa/files/document/CSSR%20Paper%2005-23.pdf>
3. Bugayova N., Stepanenko K. A Primer on Russian Cognitive Warfare. Washington, DC: Institute for the Study of War, 30 June 2025. 33 p. URL: https://understandingwar.org/wp-content/uploads/2025/08/ISW_CW_Russian_Cognitive_Warfare_June_30_2025_PDF2_FINAL_0.pdf
4. Center for Countering Disinformation. Foreign biolaboratories in Ukraine: another round of russian propaganda. Center for Countering Disinformation at the NSDC of Ukraine. 19 May 2022. URL: <https://cpd.gov.ua/en/articles-en/foreign-biolaboratories-in-ukraine-another-round-of-russian-propaganda/>
5. Geissler D., Bär D., Pröllochs N., Feuerriegel S. Russian propaganda on social media during the 2022 invasion of Ukraine. *EPJ Data Science*. 2023. Vol. 12, Art. 35. <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-023-00414-5>
6. Hanley H. W. A., Kumar D., Durumeric Z. Happenstance: Utilizing Semantic Search to Track Russian State Media Narratives about the Russo-Ukrainian War on Reddit. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*. 2023. Vol. 17. P. 327–338. <https://doi.org/10.1609/icwsm.v17i1.22149>
7. Iashchenko I. Russian disinformation about the Ukrainian conflict since 2014: fact-checking and recurring patterns. *Aspenia Online*, 18 September 2023. URL: <https://aspeniaonline.it/russian-disinformation-about-the-ukrainian-conflict-since-2014-fact-checking-and-recurring-patterns/>
8. Marigliano R., Ng L. H. X., Carley K. M. Analyzing digital propaganda and conflict rhetoric: a study on Russia's bot-driven campaigns and counter-narratives during the Ukraine crisis. *Social Network Analysis and Mining*. 2024. Vol. 14, Article No. 170. <https://doi.org/10.1007/s13278-024-01322-w>
9. Our experts decode the Putin speech that launched Russia's invasion of Ukraine. Atlantic Council, 22 February 2023. URL: <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/new-atlanticist/markup/putin-speech-ukraine-war/>
10. Paul C., Matthews M. The Russian "Firehose of Falsehood" Propaganda Model: Why It Might Work and Options to Counter It. Santa Monica, CA: RAND Corporation, 11 July 2016. URL: <https://www.rand.org/pubs/perspectives/PE198.html>

11. Paziuk A., Lande D., Shnurko-Tabakova E., Kingston P. Decoding manipulative narratives in cognitive warfare: a case study of the Russia–Ukraine conflict. *Frontiers in Artificial Intelligence*. 2025. Vol. 8. Article 1566022. <https://doi.org/10.3389/frai.2025.1566022>
12. Pupcenoks J., Seltzer E. J. Russian strategic narratives on R2P in the ‘Near Abroad’. *Nationalities Papers*. 2021. Vol. 49. Iss. 4. P. 757–775. <https://doi.org/10.1017/nps.2020.54>
13. Sirinyok-Dolgaryova K. G. Key narratives of Russian propaganda in Russian-Ukrainian war: analysis of aggressor’s media discourse. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36 (75). № 4. Ч. 2. С. 189–194. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.4.2/30>
14. Trzun Z., Lucić D., Gracin D. Information Warfare and Propaganda in Russo-Ukrainian War, Lessons Learned. *Mediji istraživački*. 2024. Vol. 30, No. 2. P. 79–104. <https://doi.org/10.22572/mi.30.2.4>

REFERENCES

1. NATO Strategic Communications Centre of Excellence. (2015). *Analysis of Russia’s Information Campaign Against Ukraine: Examining Non-Military Aspects of the Crisis in Ukraine from a Strategic Communications Perspective*. Riga. 40 p. URL: https://stratcomcoe.org/uploads/pfiles/russian_information_campaign_public_12012016fin.pdf
2. Bērziņš, J. (2023). The Cognitive Battlefield: Exploring the Western and Russian Views. Riga: *National Defence Academy of Latvia, Centre for Security and Strategic Research*. CSSR Paper No. 05/2023. 15 p. URL: <https://naa.mil.lv/sites/naa/files/document/CSSR%20Paper%2005-23.pdf>
3. Bugayova, N., Stepanenko, K. (2025). A Primer on Russian Cognitive Warfare. *Washington, DC: Institute for the Study of War*. 33 p. URL: https://understandingwar.org/wp-content/uploads/2025/08/ISW_CW_Russian_Cognitive_Warfare_June_30_2025_PDF2_FINAL_0.pdf
4. Center for Countering Disinformation. (2022). Foreign biolaboratories in Ukraine: another round of Russian propaganda. *Center for Countering Disinformation at the National Security and Defense Council of Ukraine*. 19 May. URL: <https://cpd.gov.ua/en/articles-en/foreign-biolaboratories-in-ukraine-another-round-of-russian-propaganda/>
5. Geissler, D., Bär, D., Pröllochs, N., Feuerriegel, S. (2023). Russian propaganda on social media during the 2022 invasion of Ukraine. *EPJ Data Science*, Vol. 12, Article 35. <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-023-00414-5>
6. Hanley, H. W. A., Kumar, D., Durumeric, Z. (2023). Happenstance: Utilizing semantic search to track Russian state media narratives about the Russo-Ukrainian war on Reddit. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*, Vol. 17, P. 327–338. <https://doi.org/10.1609/icwsm.v17i1.22149>
7. Iashchenko, I. (2023). Russian disinformation about the Ukrainian conflict since 2014: fact-checking and recurring patterns. *Aspenia Online*, 18 September. URL: <https://aspensiaonline.it/russian-disinformation-about-the-ukrainian-conflict-since-2014-fact-checking-and-recurring-patterns/>
8. Marigliano, R., Ng, L. H. X., Carley, K. M. (2024). Analyzing digital propaganda and conflict rhetoric: a study on Russia’s bot-driven campaigns and counter-narratives during the Ukraine crisis. *Social Network Analysis and Mining*, Vol. 14, Article 170. <https://doi.org/10.1007/s13278-024-01322-w>
9. Atlantic Council. (2023). *Our experts decode the Putin speech that launched Russia’s invasion of Ukraine*. 22 February. URL: <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/new-atlanticist/markup/putin-speech-ukraine-war/>
10. Paul, C., Matthews, M. (2016). The Russian “Firehose of Falsehood” Propaganda Model: Why It Might Work and Options to Counter It. Santa Monica, CA: *RAND Corporation*. URL: <https://www.rand.org/pubs/perspectives/PE198.html>
11. Paziuk A., Lande D., Shnurko-Tabakova E., Kingston P. (2025). Decoding manipulative narratives in cognitive warfare: a case study of the Russia–Ukraine conflict. *Frontiers in Artificial Intelligence*, Vol. 8, Article 1566022. <https://doi.org/10.3389/frai.2025.1566022>
12. Pupcenoks J., Seltzer E. J. (2021). Russian strategic narratives on R2P in the ‘Near Abroad’. *Nationalities Papers*, Vol. 49, Issue 4, pp. 757–775. <https://doi.org/10.1017/nps.2020.54>
13. Sirinyok-Dolgaryova, K. G. (2025). Key narratives of Russian propaganda in the Russian-Ukrainian war: analysis of the aggressor’s media discourse *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka*. Vol. 36 (75), No. 4, Part 2, pp. 189–194. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.4.2/30>
14. Trzun, Z., Lučić, D., Gracin, D. (2024). Information warfare and propaganda in the Russo-Ukrainian war: lessons learned. *Mediji istraživački*, Vol. 30, No. 2, pp. 79–104. <https://doi.org/10.22572/mi.30.2.4>

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 94(477)''179/1917'' + 394

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-2>

Антон ГАУК,
orcid.org/0009-0003-7745-9557

кандидат історичних наук,
докторант

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(Київ, Україна) anthauk@gmail.com

САКРАЛІЗАЦІЯ МОНАРХА НА СТОРІНКАХ ЄПАРХІАЛЬНОЇ ПРЕСИ: ДИСКУРСИВНІ СТРАТЕГІЇ ЛЕГІТИМАЦІЇ ВЛАДИ У РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті проаналізовано дискурсивні механізми легітимації імператорської влади, представлені на сторінках «Київських єпархіальних відомостей» початку ХХ ст. На основі конкретних матеріалів «Неофіційної частини» видання простежено, яким чином церковна періодика конструювала семантичний образ монарха як сакрального та морального авторитета. Особливу увагу приділено риторичним моделям вибудовування лояльності: через акцент на богоустановленості царської влади, наголошення на її моральній неперевершеності, представлення монархії «хаосу» революційної доби та моральній деградації суспільства.

Методологічною основою дослідження став дискурс-аналіз, що дозволив виявити приховані ідеологічні меседжі та семантичні маркери, які використовувались для зміцнення імперського світогляду у релігійному середовищі Київської єпархії.

Матеріали газетних публікацій демонструють системний характер монархічної легітимації: публікації про православні свята, звернення ієрархів, описи благодійної діяльності імператорської родини, статті про шкоду «смути і безладдя» колективно формували уявлення про царя як гаранта суспільного порядку та стабільності. Особливо виразно цей дискурс активізується у роки Першої російської революції 1905–1907 рр., коли видання свідомо зосереджується на репрезентації монарха як «батька народу», а моральну непокору – інтерпретує як загрозу космічному та духовному порядку.

Аналіз показує, що єпархіальна преса виконувала функцію не лише релігійно-просвітницького, але й політичного інструмента, котрий активно працював на зміцнення імперської ідеології. Застосовуючи релігійну лексику, моральні наративи та традиційні уявлення про соціальну ієрархію, «Київські єпархіальні відомості» відтворювали стабілізуючий образ монархії, адаптований до викликів епохи та спрямований на зменшення напруження в умовах політичної кризи.

Ключові слова: монархія, легітимація влади, сакралізація, церковна преса, Київські єпархіальні відомості, імперська ідеологія.

Anton HAUK,
orcid.org/0009-0003-7745-9557

Candidate of Historical Sciences,
Doctoral Researcher

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University.
(Kyiv, Ukraine) anthauk@gmail.com

SACRALIZATION OF THE MONARCH IN DIOCESAN PERIODICALS: DISCURSIVE STRATEGIES OF POWER LEGITIMATION IN THE RUSSIAN EMPIRE OF THE EARLY 20TH CENTURY

The article examines discursive mechanisms of imperial power legitimation as represented in the Kyiv Diocesan Gazette at the beginning of the 20th century. Based on specific examples from the «Unofficial Section», the study traces how ecclesiastical periodicals constructed a semantic image of the monarch as a sacred and moral authority. Special attention is devoted to rhetorical models of cultivating loyalty: the emphasis on the divine origin of tsarist power, its moral superiority, and the contrast between the monarchy and the «chaos» of the revolutionary period or the perceived moral degradation of society.

The methodological basis of the study is discourse analysis, which allowed us to identify hidden ideological messages and semantic markers used to strengthen the imperial worldview within the religious environment of the Kyiv diocese.

Newspaper materials demonstrate a systematic approach to monarchical legitimation: publications on religious holidays, episcopal appeals, descriptions of the imperial family's charitable activities, and articles criticizing "disorder and unrest" collectively shaped the portrayal of the tsar as the guarantor of social order and stability. This discourse

intensified during the 1905–1907 Revolution, when the periodical deliberately presented the emperor as the «father of the people», while framing moral disobedience as a threat to cosmic and spiritual order.

The analysis shows that diocesan press functioned not only as a religious-educational medium but also as a political tool actively reinforcing imperial ideology. Through religious vocabulary, moral narratives, and traditional views of social hierarchy, the Kyiv Diocesan Gazette reproduced a stabilizing image of the monarchy, adapted to the challenges of the era and aimed at mitigating tensions during the political crisis.

Key words: *monarchy, legitimation of power, sacralization, ecclesiastical press, Kyiv Diocesan Gazette, imperial ideology.*

Постановка проблеми. На початку ХХ ст. питання легітимації імператорської влади набуло особливої ваги. Трансформації соціального життя, інтенсифікація суспільної мобілізації, поширення революційних настроїв та криза монархічної моделі управління створили ситуацію, у якій державі було необхідно активізувати інструменти впливу на масову свідомість. Одним із таких інструментів залишалася єпархіальна преса – сегмент церковних періодичних видань, який традиційно виконував функцію морального та духовного регулятора.

«Київські єпархіальні відомості», будучи офіційним органом місцевої церковної адміністрації, виступали важливим майданчиком для поширення як релігійної, так і імперської риторики. У їхніх матеріалах простежується цілеспрямоване формування образу монарха як сакральної фігури, що уособлює порядок, моральність і стабільність.

Аналіз досліджень. Питання легітимації монархічної влади у церковній пресі привертало увагу дослідників у контексті ширших студій імперської ідеології, релігійної комунікації та політичної культури Російської імперії. Науковий аналіз видання, хоч і зі значними ідеологічними упередженнями, за радянського періоду історіографії, завдячує роботам Є. Грекулова (Грекулов, 1931: 210) та П. Венедиктова (Венедиктов, 1930: 119). З-поміж сучасних українських дослідників варто виділити ґрунтовні роботи В. І. Денисенка (Денисенко, 2004: 145) та О. А. Чиркової (Чиркова, 1998).

У більш широкому контексті регіонального життя єпархії видання досліджували В. В. Саранча (Саранча, 2010: 223–239), А. В. Кізлова (Кізлова, 2022: 114–124), Н. О. Гончарова (Гончарова, 2017: 26–33), І. Л. Мілясевич (Мілясевич, 2015: 215–217). Водночас локальні періодичні джерела, зокрема матеріали «Київських єпархіальних відомостей», залишаються недостатньо інтегрованими у сучасний науковий обіг. Це обумовлює потребу в окремому аналізі риторичних механізмів, застосованих на їхніх сторінках у кризовий період.

Мета статті. Стаття ставить за мету виявити дискурсивні стратегії легітимації влади та сакралізації образу монарха на сторінках «Київських

єпархіальних відомостей» початку ХХ ст., проаналізувавши їх у контексті політичних викликів Першої російської революції.

Виклад основного матеріалу. Уже в середині 1850-х рр. херсонський архієпископ Інокентій висловив ідею започаткувати окреме єпархіальне періодичне видання, подібне до «Губернських ведомостей». Втілення цього задуму, однак, відбулося лише за його наступника – архієпископа Димітрія (Муратова), за ініціативи якого у 1860 р. з'явилися «Херсонські єпархіальні відомості». Уже впродовж наступних років до них долучилися інші українські єпархії: у 1861 р. почали виходити «Київські» та «Чернігівські», у 1862 р. – «Подільські», а 1863 р. – «Полтавські єпархіальні відомості». Друга половина 1860-х рр. стала часом активного розширення єпархіальної видавничої мережі: саме тоді розпочалося видання «Волинських», «Харківських» (1867) та «Таврійських єпархіальних відомостей» (1869). Завершила формування цієї системи Катеринославська єпархія, що розпочала публікацію власного органу в 1872 р. (Саранча, 2010: 224).

Структурно «Єпархіальні відомості» традиційно поділялися на дві частини – офіційну і неофіційну. Офіційний розділ містив тексти найвищих державних актів, розпорядження щодо діяльності духовного відомства, постанови Святійшого Синоду, інструкції та накази єпархіального управління, а також інформацію про кадрові зміни.

Неофіційна частина мала інше призначення: у ній вміщували проповідницькі тексти, катехитичні пояснення, твори святих отців, описи локальних церковних старожитностей, історії парафій, приклади благочестя та інші матеріали, покликані виконувати просвітницьку та морально-повчальну функцію. Саме неофіційна частина становить для нас предмет найбільшої цікавості з огляду на те, що саме в ній реалізувалися стратегії соціальної інженерії режиму.

Видання упродовж свого функціонування не залишалось статичним: його структура, змістові акценти та редакційна політика постійно трансформувалися відповідно до суспільних потреб, церковних завдань і, значною мірою, поглядів конкретних редакторів. Найдинамічніші зміни

спостерігалися саме в неофіційній частині журналу, яка була значно гнучкішою за змістом і мала, зокрема, ширший простір для інтерпретацій, авторських ініціатив та варіативності тематики.

У межах цього розділу традиційно формувалися два змістові напрями. Перший був спрямований на історичне осмислення минулого єпархії. Другий блок матеріалів стосувався сучасного церковного життя та містив описи повсякдення духовенства, актуальні проблеми парафій, огляди поточної релігійної практики й ширші замітки про стан і виклики, що стояли перед київським, а подекуди й загальноімперським, духовенством (Денисенко, 2006: 24).

Уже на початку ХХ ст. єпархіальні відомості становили важливу складову офіційної преси Російської імперії, виконуючи функцію одночасно церковного інформаційного ресурсу й інструмента локальної державної пропаганди. У цьому контексті їхня головна функція – легітимізація царської влади, формування «правильного» ставлення до самодержцзя та підтримка імперського порядку – набувала особливої ваги.

Єпархіальні видання були значно ближчими до реальної соціальної тканини провінційного життя, ніж загальноімперські газети. Це забезпечувало ефективність їхнього впливу, адже вони зверталися до аудиторії, для якої Церква залишалася головним моральним авторитетом. Для забезпечення цього на шпальтах видання велася системна боротьба з сектанством та іншими конфесіями. Так, матеріал, присвячений місіонерській діяльності, фіксує відкритий конфлікт із представниками секти «мальованців». Їхня позиція, на думку видання, була радикально антисистемною: відмова від визнання світської влади, закону та Царя та проголошення «свого царя» («Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1901, № 1: 16). Ця ідеологія прирівнювалася до підризу «основ громадянського порядку». Вартим уваги є й те, що боротьбі з «розкольниками та сектантами» приділяли значну частину уваги не тільки Київські, але й Катеринославські та Таврійські єпархіальні відомості (Авдєєва, 2016: 13; Стромлюк, 2024: 298).

Істотним маркером політичних змін став Указ 17 квітня 1905 р. про віротерпимість. Архіпастир визнав, що держава «зняла охорону й опіку закону з православної віри» («Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1905, № 36: 897). Це створило нові умови для РПЦ, змушуючи її поклатися на внутрішню силу Православ'я замість адміністративного примусу, оскільки відтепер «Пастирям нашої св. Церкви» надавалися «нові

умови діяльності, без опіки й допомоги зовнішнього закону».

Втім, трактувати таку позицію, ймовірно, варто здебільшого як спробу інтерпретувати значний для церковної влади удар у позитивному ключі, а послабшення монархічних позицій – як жест доброї волі особисто царя.

Внутрішня ж дискусія у Церкві відображала консервативні настрої щодо реформування. Ідея запровадження виборного начала для парафіяльних пастирів як засобу подолання «сну егоїзму та матеріалістичної закостенілості» була рішуче відкинута. Аргументація ґрунтувалася переважно на тезі про «недорозвиненість» російського народу, що не готовий до виборного права та чий «темні інстинкти» можуть «придушити і в пастирі добрі прагнення» («Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1905, № 23: 575).

Багато номерів містили офіційні роз'яснення урядових заходів, передруки документів Синоду, тексти імператорських маніфестів і циркулярів Міністерства внутрішніх справ. У цих матеріалах цар систематично поставав джерелом мудрості, гарантом законності та захисником «істинної православної віри» – риси, що мали утверджувати його сакральний статус.

На сторінках видання нерідко містились матеріали про діяльність просвітницьких товариств та братств (Марчук, 2019: 104), у яких тісний зв'язок між Церквою та державою підтверджувався на рівні інституційної підтримки. Прикладом є «Царська милість» – надання Київському Товариству поширення релігійно-моральної освіти субсидії в розмірі 30 000 грн на будівництво просвітницького дому. Цей акт був інтерпретований як «високомилостиве уваги Государя Імператора» до «просвіти російського народу... в дусі Православної Церкви» («Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1903, № 6: 224–225). Практика виділення коштів церковним установам була широко розповсюджена й серед дворянства різних українських губерній, подяки якому також публікувалися на сторінках газети (Гончарова, 2017: 29).

У некрологах царських родичів, описах ювілейних церемоній, репортажах з імператорських благодійних акцій підкреслювалися християнські чесноти імператорської родини. Зокрема, збори вищезгаданого товариства супроводжувалися молебнами з проголошенням многоліття «Царствуючому Дому» та вічної пам'яті покійним імператорам, підтверджуючи політичну лояльність («Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1901, № 4: 193; «Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1903, № 6: 233).

Матеріал фіксує регулярну практику церковних молебнів за «обернення заблудлих», поєднану з традиційним виконанням многоліть царям, ієрархам і благодійникам братства («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1903, № 6: 233). Цей мотив християнської лагідності був важливим, бо підкреслював царя як джерело милості, що легітимізувало його авторитет «не страхом, а любов'ю».

На сторінках видання нерідко рекламувались і супутні матеріали, що синергічно доповнювали ідеологічні засади царату, переважно історичної спрямованості. Як то щодо ілюстрованого біографічного видання, що звеличує «царя-миротворця» Олександра III. Характерно, що, як матеріал із героїзації персоналій минулого, видання було рекомендоване у якості патріотичного посібника з читання в народних школах («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 13: 323). Принагідно зазначити, що на сторінках фігурували регулярні матеріали щодо приходських шкіл, ремісничих шкіл для хлопчиків, єпархіальних жіночих училищ тощо (Чучалін, 2023: 38). Таким чином забезпечувалось функціонування комплексної системи індоктринації дітей та юнацтва.

В умовах Російсько-японської війни (1904–1905 рр.) Церква активно працювала над сакралізацією військового обов'язку та мобілізацією патріотичних почуттів. Призвані запасні чини називалися «Христоролюбні воїни» і їм приписувався «Великий і священний обов'язок» – захист «святої віри, священної Особи... Государя, а також... вітчизни» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 1–2: 36). Війна проти Японії подавалася як «свята справа» та «захист» від «зухвалого ворога» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 1–2: 36; «Київські єпархіальні відомості». Неофіційна частина, 1905, № 15: 321).

Публікації засуджували грабежі та буйства деяких запасних, називаючи це «тяжкий гріх і перед Богом, і перед християнською совістю, і перед Царським законом» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 15: 321). Основною причиною деморалізації називалися алкоголізм і «злі підбурювачі», що згодом було риторично повторено вже в період Першої світової війни (Стромиліук, 2024: 299–301). Пропонувалася християнська модель підготовки до війни – через молитву, сповідь і причастя, що гарантувало Боже благословення («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 1–2: 37). Це узгоджувалося з ширшим імперським дискурсом, спрямованим на створення образу ворога, який нібито підриває «вірність царю».

Подальші революційні події, особливо в українських губерніях, мали здебільшого виразно антимонархічний характер – що вимагало посиленої пропагандистської реакції. Тому в єпархіальних відомостях активно публікувалися звернення єпископів про неприпустимість опору владі. На хвилі революційних подій 1905 р. Церква взяла на себе функцію ідеологічної контрагітації. Друкувались «Милостиві слова» Царя, як то звернення Миколи II до робітників після «Кривавої неділі», що стало певною керівною директивою. Цар засудив страйки як «бунт проти Мене і Мого Уряду», інспірований «зрадниками і ворогами нашої Батьківщини», і чітко встановив межу: вимоги про покращення життя слід подавати «законними шляхами для з'ясування назрілих їхніх потреб», а не «бунтівним натовпом» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 8–9: 217). Це узгоджувалося із більш загальною політикою самодержавства, в котрій церква взяла на себе роль своєрідного соціального миротворця (Денисенко, 2004: 18).

У матеріалі ж про забастовки соціально-економічні вимоги робітників, зокрема щодо підвищення плати, скорочення робочого дня, були релігійно дезавуовані. Ці вимоги трактувалися як прояв «сріблoloбства» і «догоджання плоті», апелюючи до Апостола Павла: «Бо корінь усього лихого – то сріблoloбство» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 29: 721). Священник закликав покладатися на Боже Провидіння: «не журіться ж про завтрашній день» та приймати важку працю як «долю всіх людей» і християнський хрест, що є майже класичним прикладом духовної нейтралізації соціального протесту.

Єпархіальні видання активно відтворювали образ царя як «батька», «пастиря», «охоронця», що був покликаний зберегти імперію від «зла», «безбожності», «смустьянов» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 1–2: 32–33). Риторика політичної боротьби перекладалася на мову християнської космології, в якій революція ототожнювалася із «спокусою» та «відступництвом», страйки з «душевним розладом» чи «сріблoloбством», а ліберальні вимоги сприймалися як «лукавство світу цього». Ці метафори дозволяли звести складні соціальні конфлікти до моральних категорій, де цар завжди опинявся на боці «добра».

Водночас, кліру було рекомендовано «не втручатися безпосередньо в боротьбу політичних партій» («Київські єпархіальні відомості»). Неофіційна частина, 1905, № 52: 1243), що свідчить

про спробу уникнути прямої політичної ангажованості в умовах багатопартійності, що зароджувалася, зберігаючи при цьому вірність монархічній ідеології.

Єпархіальні видання виконували не лише інформаційну, а й глибоку соціально-політичну функцію. Їх можна розглядати як механізм «символічного управління», у якому: Церква ставала провідником імперського світогляду на місцях, а лояльність до трону тлумачилася як елемент православної ідентичності. Соціальні конфлікти перекодовувалися у морально-релігійні сюжети, що відводило погляд від матеріальних причин невдоволення. Місцеві ж священники перетворювалися по суті на агентів державної пропаганди, оскільки більшість текстів з відомостей вони використовували в недільних проповідях.

Це відповідало ширшій імперській стратегії, спрямованій на збереження монархічного авторитету шляхом зміцнення його моральної та сакральної основи. Втім, доречно буде зазначити, що з-поміж дослідників точиться дискусія щодо ролі Єпархіальних Відомостей у цьому контексті (Надтока, Горпинченко, 2018: 90–92).

Єпархіальні відомості мали кілька ключових переваг, як то локальна довіра, адже читачами були селяни, парафіяльні священники, дрібне міщанство – ті групи, для яких світські газети залишалися менш доступними. І. Л. Мілясевич, однак, небезпідставно вважає, що варто розрізняти цільову аудиторію, де основною було саме духовенство, а інші освічені читачі, як то вчителі

чи лікарі, як додаткову (Мілясевич, 2015: 216). Водночас синодальний контроль гарантував ідеологічну єдність матеріалів. Поєднання ж моралі й політики посилювало емоційний ефект. Важливо відмітити і тісний зв'язок із практикою повсякденності, оскільки матеріали обговорювалися на парафіяльних зборах, читалися вголос, використовувалися як основа для проповідей.

У результаті образ царя, сформований у єпархіальних відомостях, закріплювався не лише через читання тексту, але й мав ширшу імплементацію через регулярне ритуальне повторення – у проповідях, святах, церковних урочистостях.

Висновки. Єпархіальні відомості були не просто інформаційним органом Церкви, а важливим ідеологічним інструментом самодержавства, що відповідав на ключові виклики початку ХХ ст., а саме такі як розклад традиційних механізмів контролю, криза довіри до бюрократії; зростання політичної активності та появу радикальних рухів, руйнування старих символів імперської лояльності. Водночас видання прагнуло сформувати цілісну картину світу, у якій цар залишався центром морального, політичного та сакрального порядку. Образ монарха був не просто політичною постанцією, а духовним орієнтиром, чия влада походить від Бога і не підлягає сумніву.

У цьому контексті єпархіальні видання забезпечували символічне відновлення легітимності влади, транслуючи наративи про вірність трону, моральність самодержавства та безпеку будь-якого відступу від встановленого порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеева О. Міжконфесійні відносини у Північному Приазов'ї (кінець XVIII – початок ХХ ст.): дис. ... канд. іст. наук. Запоріжжя. 2016. 268 с.
2. Венедиктов П. Попы: провокаторы, тюремщики, погромщики. Москва, 1930. 119 с.
3. Гончарова Н. «Екатеринославские епархиальные ведомости» як джерело вивчення історії доброчинності дворянства. *Сторінки історії*. 2017. Київ. Вип. 39. С. 26–33. DOI: <https://doi.org/10.20535/2307-5244.39.2015.96307>
4. Грекулів Є. Як православна церква служила самодержавству. Харків, Одеса. Пролетар. 1931. 210 с.
5. Денисенко В. Часопис «Киевские епархиальные ведомости» в історії національно-духовного життя України: дис. ... канд. іст. наук. Київ. 2004. 145 с.
6. Денисенко В. Часопис «Киевские Епархиальные ведомости» в історії національно-духовного життя України (1861–1918 рр.): Історичний огляд, редактори, систематичний покажчик видання. Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Київ. 2006. Вип. 13. 216 с.
7. Кізлова А. «Киевские епархиальные ведомости» про алкоголь як неолюдненого учасника Першої світової війни. *Літопис Волині. Всеукраїнський науковий часопис*. 2022. Вип. 26. С. 114–124. DOI: <https://doi.org/10.32782/2305-9389/2022.26.19>
8. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1901. № 1.
9. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1901. № 4.
10. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1903. № 6.
11. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 36.
12. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 23.
13. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 13.
14. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 1–2.
15. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 15.
16. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 8–9.

17. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 29.
18. Київські єпархіальні відомості. Неофіційна частина. 1905. № 52.
19. Марчук О. Специфіка духовно-просвітницьких центрів та церковних братств Волині XIX ст. в процесі духовно-морального виховання молодого покоління. *«Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Психологія і педагогіка»*. Острог. 2019. Вип. 21 (109). С. 104–109.
20. Мілясевич І. Журнал «Волинские епархиальные ведомости» (Кременецький період): невідомі сторінки історії. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2015. Вип. 26. С. 215–217.
21. Надтока Г., Горпинченко І. Православна церква в Україні другої половини XIX ст. *Історіографія / за ред. Г. М. Надтоки*. Київ, 2018. 208 с.
22. Саранча В. «Полтавские епархиальные ведомости» як джерело з історії церковного життя Полтавщини в період Першої світової війни. *Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів*. Київ, 2010. 21. С. 223–239.
23. Стромиллюк Л. Публікації «Київських єпархіальних відомостей» під час Першої світової війни. *Міжнародна науково-практична конференція, приурочена 110-й річниці початку Першої світової війни*. 2024. Тернопіль. С. 298–301.
24. Чиркова О. Православна церква на Україні в кінці XVIII–XIX ст. на матеріалах "Киевских Епархиальных ведомостей", "Полтавских Епархиальных ведомостей", "Черниговских Епархиальных ведомостей": автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 «Історія України». Київ. 1998. 18 с.
25. Чучалін О. «Киевские епархиальные ведомости» як джерело дослідження історії православних монастирів синодального періоду. *Старожитності Лукомор'я*. 2023. Вип. 1 (16). С. 31–39. DOI: <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2023.1.190>

REFERENCES

1. Avdieieva O. (2016) Mizhkonfesiini vidnosyny u Pivnichnomu Pryazovi (kinets XVIII – pochatok XX st.) [Interfaith relations in the Northern Azov region (late XVIII – early XX centuries)]: dys. ... kand. ist. nauk. Zaporizhzhia. 268 p. [in Ukrainian].
2. Venediktov P. (1930) Popu: provokatory,, tiuremshchyky, pohromshchyky [Priests: provocateurs, jailers, pogrom-mongers]. Moscow. 119 p. [in Russian].
3. Goncharova N. (2017) «Ekaterinoslavskie eparkhialnye vedomosti» yak dzherelo vyvchennia istorii dobrochynnosti dvorianstva. Storinky istorii. [«Ekaterinoslav Diocesan Gazette» as a source for studying the history of nobility's charity]. Storinky istorii, Kyiv, 39. 26–33. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.20535/2307-5244.39.2015.96307>
4. Hrekulov Ye. (1931) Yak pravoslavna tserkva sluzhyla samodержавstvu [How the Orthodox Church served the autocracy]. Proletar, Kharkiv, Odesa. 210 p. [in Russian].
5. Denysenko V. (2004) Chasopys «Kyevske eparkhialnye vedomosti» v istorii natsionalno-dukhovnoho zhyttia Ukrainy [The journal "Kyiv Diocesan Gazette" in the history of national and spiritual life of Ukraine]: dys. ... kand. ist. nauk. Kyiv. 145 p. [in Ukrainian].
6. Denysenko V. (2006) Chasopys «Kyevske eparkhialnye vedomosti» v istorii natsionalno-dukhovnoho zhyttia Ukrainy (1861–1918 rr.): Istorychnyi ohliad, redaktory, systematychnyi pokazhchyk vydannia [The journal "Kyiv Diocesan Gazette" in the history of national and spiritual life of Ukraine (1861–1918): Historical review, editors, systematic index of the publication]. Istorychnyi ohliad, redaktory, systematychnyi pokazhchyk vydannia. Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky, Kyiv, 13. 216 p. [in Ukrainian].
7. Kizlova A. (2022) «Kyevske eparkhialnye vedomosti» pro alkohol yak neoliudnenoho uchasyka Pershoi svitovoi viiny. Litopys Volyni. Vseukrainskyi naukovyi chasopys. [«Kyiv Diocesan Gazette» about alcohol as a non-human participant in the First World War]. Litopys Volyni. Vseukrainskyi naukovyi chasopys, 26. 114–124. DOI: <https://doi.org/10.32782/2305-9389/2022.26.19> [in Ukrainian].
8. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1901) [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 1 [in Russian].
9. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1901). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 4 [in Russian].
10. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1903). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 6 [in Russian].
11. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 36 [in Russian].
12. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 23 [in Russian].
13. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 13 [in Russian].
14. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 1–2 [in Russian].
15. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 15 [in Russian].
16. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 8–9 [in Russian].
17. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 29 [in Russian].
18. Kyivski yeparkhialni vidomosti. Neofitsiina chastyna (1905). [Kyiv Diocesan Gazette. Unofficial Part]. No. 52 [in Russian].
19. Marchuk O. (2019) Spetsyfika dukhovno-prosvitnytskykh tsentriv ta tserkovnykh bratstv Volyni XX st. v protsesi dukhovno-moralnoho vykhovannia molodoho pokolinnia. [Specificity of spiritual and educational centers and church brotherhoods of Volyn in the XIX century in the process of spiritual and moral education of the young generation]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademii»: Serii «Psykholohiia i pedahohika». Ostroh, 21 (109). 104–109. [in Ukrainian].
20. Miliasevych I. (2015) Zhurnal «Volynskie eparkhialnye vedomosti» (Kremenetskyi period): nevidomi storinky istorii [The journal «Volyn Diocesan Gazette» (Kremenets period): unknown pages of history]. Aktualni problemy vitchyznianoї ta vsesvitnoi istorii. Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu, Rivne, 26. 215–217. [in Ukrainian].

21. Nadtoka H., Horpynchenko I. (2018) Pravoslavna tserkva v Ukraini druhoi polovyny XX st. Istoriohrafia / za red. H. M. Nadtoky. [The Orthodox Church in Ukraine in the second half of the 19th century. Historiography]. Kyiv. 208 p. [in Ukrainian].

22. Sarancha V. (2010) «Poltavskye eparkhialnye vedomosti» yak dzherelo z istorii tserkovnoho zhyttia Poltavshchyny v period Pershoi svitovoi viiny [«Poltava Diocesan Gazette» as a source for the history of church life in Poltava region during the First World War]. Naukovi zapysky. Zbirnyk prats molodykh vchenykh ta aspirantiv, Kyiv, 21. 223–239. [in Ukrainian].

23. Stromylyuk L. (2024) Publikatsii «Kyivskykh yeparkhialnykh vidomostei» pid chas Pershoi svitovoi viiny [Publications of the «Kyiv Diocesan Gazette» during the First World War]. Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia, pryurochena 110-y richnytsi pochatku Pershoi svitovoi viiny, Ternopil, 298–301. [in Ukrainian].

24. Chirkova O. (1998) Pravoslavna tserkva na Ukraini v kintsi XVIII–XIX st. na materialakh «Kyivskykh yeparkhialnykh vidomostei», «Poltavskykh eparkhialnykh vidomostei», «Chernyovskyykh Eparkhialnykh vidomostei». [The Orthodox Church in Ukraine in the late XVIII–XIX centuries based on the materials of «Kyiv Diocesan Gazette», «Poltava Diocesan Gazette», «Chernihiv Diocesan Gazette»]: avtoref. dys. ... kand. ist. nauk, Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].

25. Chuchalin O. (2023) «Kyevske eparkhialnye vedomosti» yak dzherelo doslidzhennia istorii pravoslavnykh monastyriiv synodalnoho periodu. [«Kyiv Diocesan Gazette» as a source for studying the history of Orthodox monasteries of the Synodal period]. Starozhytnosti Lukomoria, 1 (16). 31–39. DOI: <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2023.1.190> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 616-08-032.386:622.7.016(477.83/.86)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-3>

Володимир КЛАПЧУК,
orcid.org/0000-0003-1788-794X
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри готельно-ресторанної і курортної справи
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) volodymyr.klapchuk@сnu.edu.ua

Ярослава КОРОБЕЙНИКОВА,
orcid.org/0000-0002-4882-8611
кандидатка геологічних наук, доцент,
завідувачка кафедри туризму, рекреації та регіонального розвитку
Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу
(Івано-Франківськ, Україна) volodymyr.klapchuk@сnu.edu.ua

Тарас БАТЮК,
orcid.org/0000-0003-4159-5226
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри історії України
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) tbatyuk@gmail.com

РЕСУРСНА ОСНОВА ВІДНОВЛЕННЯ ОЗОКЕРИТОВИДОБУВАННЯ В ПЕРЕДКАРПАТТІ (ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС)

Предметом дослідження є ресурсна база озокериту в межах регіону Передкарпаття та можливості відновлення його видобутку і використання на сучасному етапі розвитку лікувально-реабілітаційної сфери. *Метою досліджень* є комплексний аналіз географії родовищ, особливостей видобування та переробки озокеритових місцезнаходжень у Передкарпатті в історичній ретроспективі з метою відновлення та розширення видобутку через збільшення потреби для лікування та реабілітації. При дослідженні питань ресурсної бази озокериту Галичини *застосовані методи* періодизації, історико-генетичний метод, порівняльно-історичний метод. *Результати досліджень*: ідентифіковано центри та обсяги видобутку озокериту у XIX–XX ст. у Галичині. Озокерит видобували у Бориславі, Трускавці, Дзвинячі, Старуні та ін. Запаси озокеритовмісної сировини оцінювалися у 30 млн. т. Найактивніше розроблялося родовище у Бориславі, де у 1850–1900 рр. щорічно діяло до 1,5–5 тис. шахт, які видобували 2–10 тис. т чистого озокериту. Максимального розвитку в останній чверті XIX ст., коли видобувалося 10–19 тис. т. На початку XX ст. відбувався поступовий спад виробництва, коли видобувалося 2,6–3,5 тис. т озокериту. Виробництво озокериту у Трускавці, Дзвинячі та Старуні коливалося у межах 200–500 т щорічно. Проведені авторами дослідження історії видобутку озокериту показали значні можливості відновлення видобутку озокериту в межах Передкарпаття. *Практичне значення та висновки*: результати досліджень можуть стати фактологічною базою для більш детальних розвідок з метою розширення видобутку озокериту в місцях, де його видобуток не проводиться на даний час та розширення інфраструктури гостинності і санаторно-реабілітаційної матеріально-технічної бази в умовах підвищеного попиту на такі послуги під час війни. Результати досліджень вказують на можливість розвитку туристичної інфраструктури в нових туристичних дестинаціях. *Перспективи подальших досліджень*: відродження озокеритової промисловості дозволить використовувати її продукцію для озокеритолікування не лише на курортах Трускавця, Моршина, Східниці, а і в менш відомих центрах, таких як Дзвиняч, Старуня (сучасна Івано-Франківська обл.) з можливістю розвитку відповідної інфраструктури гостинності.

Ключові слова: медичний туризм, оздоровлення, реабілітація, Галичина, озокерит, шахта.

Volodymyr KLAPCHUK,
orcid.org/0000-0003-1788-794X
Doctor of Historical Sciences, Professor;
Head of the Department of Hotel, Restaurant and Resort Business
Vasyl Stefanyk Carpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) volodymyr.klapchuk@cnu.edu.ua

Yaroslava KOROBEINYKOVA,
orcid.org/0000-0002-4882-8611PhD
Candidate of Geological Sciences, Associate Professor;
Head of the Department Recreation and Regional Development
Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) volodymyr.klapchuk@cnu.edu.ua

Taras BATIUK,
orcid.org/0000-0003-4159-5226
PhD (History), Assistant Professor;
Assistant Professor at the Department of Ukrainian History
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) tbatyuk@gmail.com

THE RESOURCE BASE FOR THE RESTORATIONAL OF OZOKERITE TREATMENT IN THE PRECARPATHIAN REGION (HISTORICAL OVERVIEW)

The subject of the study is the resource base of ozokerite within the Carpathian region and the possibilities for restoring its extraction and use at the modern stage of development of the medical and rehabilitation sector. The aim of the study is to conduct a comprehensive analysis of the geography of deposits, the peculiarities of extraction and processing of ozokerite deposits in the Carpathian region in a historical retrospective with the aim of restoring and expanding extraction due to increased demand for treatment and rehabilitation. Research methodology: in studying the resource base of the research area, the periodization method, the historical-genetic method, and the comparative-historical method were used. The results of the study: centers and volumes of ozokerite extraction in the 19th–20th centuries in Galicia were identified. In Galicia, ozokerite was extracted in Boryslav, Truskavets, Dzvinych, Starunya and others. Maximum development of the industry was in the last quarter of the XIX century, when extracting was 10–19 thousand tons per year. At the beginning of XX century, there was a depression in ozokerite production. Every year just 2.6–3.5 thousand tons of ozokerite had been mined. The production of ozokerite in Truskavets, Dzvinych and Starunya varied from 200 to 500 tons annually. Research conducted by the authors on the history of ozokerite extraction has shown significant potential for resuming ozokerite extraction in the Carpathian Foothills. Practical Significance and Conclusions: the research results can become a factual basis for more detailed exploration with the aim of expanding ozokerite production in places where it is not currently mined and expanding the hospitality infrastructure and sanatorium-rehabilitation material and technical assets in conditions of increased demand for such services during the war. The research results indicate the possibility of developing tourism infrastructure in new tourist destinations. The prospect of further research: the revival of the ozokerite industry will allow its products to be used for ozokerite treatment not only in the resorts of Truskavets, Morshyn, and Skhidnytsia, but also in lesser-known centers such as Dzvinych and Starunia (modern Ivano-Frankivsk region) with the possibility of developing the corresponding hospitality infrastructure.

Key words: medical tourism, wellness, rehabilitation, Galicia, ozokerite, mines.

Постановка проблеми. Збільшення потреб у ресурсах для оздоровчого медичного туризму спонукають науковців по новому проаналізувати ресурсну базу та потенційні можливості розширення використання у туризмі ресурсної бази для оздоровчого туризму: мінеральних вод, парафіну, озокериту, лікувальних грязей тощо. Впродовж останніх десятиліть вчені практично не звертали уваги на історію зародження та розвитку озокеритової промисловості Галичини. Втрачена у часи незалежності України ця промисловість має можливість відродитися, що дозволить використо-

увати озокерит у природному стані та у вигляді виготовлених препаратів. Тому це питання потребує детального історичного аналізу та оцінки ресурсної бази з метою збільшення обсягів використання даного лікувального природного ресурсу. Об'єктом досліджень є територія Передкарпаття у фізико-географічному розумінні, що відповідає регіону Східної Галичини як історико-етнографічної області.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Опрацьовані авторами наукові праці свідчать про те, що вивчення бітумів для лікування та викорис-

тання в повсякденному житті почалися з кінця XVI ст. Про бітуми, що застосовували не тільки у лікувальних цілях, але також для виготовлення свічок з озокериту, згадував проф. Краківської академії Мартин у книзі «Herbarz polski, to jest o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych i innych rzeczy do lekarstw należących księgi dwoje» (1595 р.), автор описав рідку ропу, як «клей, що тече з гір», котру збирають у криницях, як також і тверді воски та асфальти, з котрих роблять свічки. Ці відомості поширив французький мандрівник Еспіхард (Микулич, 2004). У 1781–1782 рр. у Варшаві видано підручник з мінералогії і геології «Rzeczy koralnych osobliwie zdatniejszych szukanie, poznanie i zażycie», відомого природознавця Я. К. Клюка (1739–1796). У ній описано місцевості, де є витoki нафтової ропи, та способи її видобутку. Автор поділив її на: нафту, земну олію, смолу, сало, бальзам та густі земні жири. В околицях сіл Рунгури і Роп'янка він вказував на виходи воску і можливість його використання для освітлення. Б. Гаккет у праці «Neueste physikalisch-politische Reisen in Jahren 1788 und 1789 durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nordlichen Karpathen» також згадує про виходи нафти у м. Стара Сіль та поблизу с. Смольна (на схід від м. Доброміль), де він у мєнілітових сланцях знайшов коричнево-чорну земну смолу, що піддавалася обробці у формі свічок і горіла коричнювато-червоним полум'ям (Насquet, 1788). Першим власником гірничого дозволу на видобування земного воску у Бориславі, наданого Дрогобицьким Гірничим судом у 1810 р., був підприємець Я. Маттіс. Відтоді розпочалася реєстрація підприємств з видобування і переробки нафти й озокериту.

Всі ці події сприяли науковому трактуванню походження, розробки й експлуатації земного воску, якому слід було надати й офіційну назву. Власне, сучасна назва «озокерит» була вперше запроваджена у науковий обіг австрійським мінералогом Е. Ф. Глоккером (E. F. Glocker) у 1833 р. для молдавського земного воску, яка згодом поширилась у світі (Клапчук, 2013). Вчені-геологи та практики впродовж тривалого часу вели дискусії щодо класифікації галицького озокериту. В. Шайноха, врахувавши всі класифікації своїх попередників, виділив наступні відміни галицького озокериту: віск твердий, віск м'який, віск землястий і кіндебал (Szajnocha, 1894). Якщо врахувати, що за офіційними даними з 1873 до 1892 рр. було видобуто 180 тис. т озокериту, то його запасів у бориславському родовищі при тодішніх об'ємах видобування вистачило б на 300 років (Szajnocha, 1894).

Розвиток видобутку озокериту в радянський час опирався на найбільші родовища в межах всього срср. Видобуток на родовищах Передкарпаття тривав майже до початку 1990-их років і завершився у 1994 році у Бориславі. Згодом медики замість озокериту використовували парафін, проте медичні дослідження доводять його меншу лікувальну ефективність. Зараз в Україні під час війни, потреба в цьому природному лікувальному ресурсі зростає, актуалізувалося завдання комплексно проаналізувати можливості озокеритовидобування в контексті історичної ретроспективи. З сучасних досліджень озокеритовидобування та його перспектив слід відзначити В. Клапчука (Клапчук, 2013; Клапчук, 2016; Клапчук, 2012; Клапчук, 2025). Для підготовки статті опрацьовано наукові публікації вище згаданих дослідників, а також статистичні та ін. довідники тощо.

Метою досліджень є комплексний аналіз географії родовищ, особливостей видобування та переробки озокеритових місцезнаходжень у Передкарпатті в історичній ретроспективі з метою відновлення та розширення видобутку через збільшення потреби для лікування та реабілітації.

Виклад основного матеріалу. Лікувальна дія озокериту полягає в його фізичних та хімічних якостях. Він має велику теплоємність та дуже низьку теплопровідність, деякі хімічні речовини можуть через шкіру проникати в тканини. Під впливом озокериту розширюються капіляри шкіри, розкриваються додаткові капіляри, посилюється лімфо– та кровотік, зникають застійні явища, що призводить до розсмоктування інфільтратів, має протизапальний ефект. Особливості дії: спазмолітична, судиннорозширююча, розсмоктуюча, протизапальна, трофічна, протимікробна (Клапчук, 2020). Показання: захворювання суглобів і хребта; пошкодження опорно-рухового апарату; захворювання і травми периферичних нервів, спинного мозку; захворювання периферичної нервової системи; артрити та поліартрити обмінного та травматичного походження; захворювання внутрішніх органів (хронічна пневмонія, плеврит, гепатит, холецистит, гастрит, коліт, виразкова хвороба шлунка і дванадцятипалої кишки); запальні гінекологічні та урологічні захворювання; безпліддя; захворювання вуха, горла, носа, хворобах шкіри; захворювання судин кінцівок в початкових стадіях; хронічний тромбофлебіт (Озокеритолікування, 2025). Таким чином, озокерит є цінним лікувальним ресурсом для травмованих військових та цивільного населення. До 1850 р. у Бориславі діяло близько 2 тис. озокеритових шахт. У кінці XVIII – на поч. XIX ст. озокерит

використовувався місцевим населенням для освітлення приміщень. Попит на нього зростає, збільшувався і видобуток. Центром видобутку став район міста Борислава і сіл Дзвиняч та Старуня. Від 1855 р. наступили зміни у видобуванні озокериту: львівський підприємець Р. Домс відкрив значні поклади озокериту на незначній глибині в околицях Борислава і розпочав їх експлуатацію. 75% усього видобутого у Галичині озокериту використовувалася на фабриках церезину у Німеччині, Австрії, Англії та Росії (Вуїак, 1910). За даними «Підручника географії Галичини» у 1873 р. у Бориславі працювало 12 тис. шахт, експлуатацію нафти і озокериту здійснювали 75 великих та 779 менших підприємств, на яких працювало загалом 10500 робітників (Podręcznik geografii Galicyi, 1876). Зі звіту Е. Віндакевича встановлено, що продукція озокериту у Галичині 1873 р. становила 19653,7 т вартістю більше 3,5 млн. зол. ринських (Windakiewicz, 1875). Окрім Борислава озокерит видобували у Дзвинячі, Старуні (біля Надвірної) і Трускавці, однак продукція там становила лише 20% усього озокериту у Галичині, зокрема у Дзвинячі: 1896 р. – 350 т, 1901 р. – 258,4 т, 1903 р. – 507,8 т; у Старуні, відповідно, 287; 236,55; 84,65 т (Windakiewicz, 1975). Щорічно зростала глибина шахт і копанок: з 2–4 м – у 1860-х рр. до 10 м – у 1886 р., 60 м – у 1890 р. та 100 м – напередодні Першої світової війни (Grabowski, 1877). В остан-

ньому десятилітті XIX ст. у Галичині видобували до 8 тис. т, а в 1900 р. лише 3,7 тис. т озокериту (Клапчук, 2013). Це було пов'язано з виснаженням верхніх озокеритових покладів у результаті застосування хижацьких методів їх експлуатації; зменшення попиту, з удосконаленням технології одержання з нафти парафіну, який у багатьох випадках став повноцінним замінником озокериту. Ще на початку 1880-х рр. його видобували, як правило, вручну з численних неглибоких копанок, внаслідок чого в озокеритовій промисловості було зайнято 9–11 тис. робітників, тоді як у нафтовидобувній, що вже використовувала механізми, – лише близько 4 тис. осіб (Szajnocha, 1894). Загалом, впродовж 1873–1893 рр. у Галичині відбувалося поступове зменшення об'ємів видобування озокериту з 19,6 до 5,6 тис. т (табл. 1), що було викликано зменшенням попиту на природний озокерит та приходу на його місце продуктів нафтопереробки. Якщо у Бориславі відбувався спад виробництва, то у Дзвинячі та Старуні – ріст, особливо у 1889–1892 рр. (табл. 2) (Szajnocha, 1894; Windakiewicz, 1975).

Продукція озокеритових копанень Галичини у незначних об'ємах перероблялася у Галичині, решта вивозилася у різні частини Австро-Угорщини та за кордон (табл. 3) (Szajnocha, 1894).

Вже у 1906 р. у Галичині офіційно діяло 23 копальні озокериту, в т.ч. (Windakiewicz, 1975).

Таблиця 1

Видобування озокериту у Галичині (складено авторами)

Рік	Всього продукції, ц	Вартість, зол. ринських	Середня ціна 1 ц	Джерело інформації
1873	196537	3509600	17,85	Е. Віндакевич
1874	інформація відсутня	інформація відсутня	інформація відсутня	–
1875	інформація відсутня	інформація відсутня	інформація відсутня	–
1876	93500	інформація відсутня	інформація відсутня	Державна гірнична інспекція в Бориславі
1877	101500	інформація відсутня	інформація відсутня	
1878	103420	3081360	29,8	Звіт крайового гірничого бюро
1879	90666	2347740	25,89	
1880	105770	3695852	34,94	
1881	105721	2711170	25,64	
1882	99300	2562000	25,8	
1883	106299	3058778	28,78	
1884	119669	3748116	31,31	
1885	130258	3872486	29,72	
1886	94963	2409789	25,37	
1887	80470	1905096	23,67	
1888	87828	2166305	24,66	Звіт Міністерства землеробства
1889	75602	1796434	23,76	
1890	68797	1901159	27,63	
1891	61586	1760894	28,59	
1892	56376	1508778	26,76	

Основні локації видобутку: Борислав, Дзвиняч, Дрогобич, Старуня, Волянка, Молотків, Трускавець, Воронька. У 1907 р. у Старуні (присілок «Ропище») почала працювати копальня гамбурзького підприємця Й. Кампа «Camp i S-ka», у одній з шахт якої (в урочищі «Дмитрукове поле») знайдено безцінні палеонтологічні знахідки мамонта та носорога на глибині 12,5 м (Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi, 1906).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, у Галичині озокерит видобували у Бориславі, Трускавці, Дзвинячі, Старуні та ін. Запаси озокеритовмісної сировини оцінювалися у 30 млн. т. Найактивніше розроблялося родовище у Бориславі, де у 1850–1900 рр. щорічно діяло до 1,5–5 тис. шахт, які видобували 2–10 тис. т чистого озокериту. Максимального розвитку в останній чверті XIX ст., коли видобувалося 10–19 тис. т. На початку XX ст. відбувався поступовий спад виробництва, коли видобувалося 2,6–3,5 тис. т озокериту. З середини до кінця XIX ст. постійно зростала ціна на чистий озокерит з 280 до

1533 корон за 1 т мінералу. Виробництво озокериту у Трускавці, Дзвинячі та Старуні коливалося у межах 200–500 т щорічно. Через виснаження покладів озокериту у верхніх доступних шарах і зменшення попиту на ринку щорічні видобутки у 1900–1913 рр. зменшилися з 3,7 до 1,6 тис. т, а в міжвоєнний період – до 0,7 тис. т. Консолідація видобувних підприємств призвела до укрупнення виробництва, внаслідок чого на початку XX ст. у Галичині діяло 20–25 видобувних та 2–3 переробних підприємства. Дане комплексне дослідження озокеритової промисловості на теренах Передкарпаття містить нові, досі не опубліковані відомості і містить елементи наукової новизни, особливо у питаннях економічної інтерпретації отриманих матеріалів та можливості відновлення видобутку у зв'язку із збільшеними потребами у такій сировині. Результати досліджень можуть стати фактологічною базою для більш детальних розвідок з метою розширення видобутку озокериту в місцях, де його видобуток не проводиться на даний час та розширення інфраструктури гостинності і санаторно-реабілітаційної

Таблиця 2

Видобування озокериту у окремих районах Галичини (складено авторами)

Рік	Борислав, Волянка, Трускавець			Дзвиняч, Старуня, Молотків		
	Продукція, ц	Вартість, зол. ринські	Ціна 1 ц, зол. ринські	Продукція, ц	Вартість, зол. ринські	Ціна 1 ц, зол. ринські
1886	92763	2379489	25,65	2200	30300	13,77
1887	77420	1853971	23,94	3050	51305	16,82
1888	84862	2119036	24,97	2966	47269	16,48
1889	69159	1678927	24,28	6443	117507	18,23
1890	61699	1759394	28,51	7098	141765	19,97
1891	56045	1649238	29,43	5541	111656	20,15
1892	50612	1393598	27,53	5764	115180	19,98

Таблиця 3

Реалізація галицького озокериту у 1887–1892 рр. (складено авторами)

Рік	Перероблено на місці, ц	Експортовано, ц						Виготовлено загалом, ц
		Австро-Угорщина	Чехія	Німеччина	Англія	Росія	Разом за межі Галичини	
1887*	6000	16000	4000	19000	3000	30000	72000	78000
1888*	4500	18000	3000	7000	4000	45000	77000	81500
1889*	4000	15000	3000	5000	3000	30000	56000	60000
1890	8400**	15000	3000	5000	3500	30000	56500***	64900
1891	7700****	15000	5000	3000	1000	30000	54000	61700
1892	11212	26300		2500	600	15700	45100	56312

* без врахування експорту озокериту зі Старуні та Дзвиняча;

** в т.ч. 3400 ц озокериту зі Старуні і Дзвиняча, з яких 2500 ц вивезено до Австро-Угорщини;

*** в т.ч. 1000 ц вивезено до Америки;

**** в т.ч. 2700 ц озокериту зі Старуні і Дзвиняча, з яких 2000 ц вивезено до Австро-Угорщини.

матеріально-технічної бази в умовах підвищеного попиту на такі послуги під час війни. Відродження озокеритової промисловості дозволить використувати цей ресурс не лише для озокеритолікування

на курортах Трускавця, Моршина, Східниці, а і для відновлення інших малих курортних центрів Передкарпаття для лікування та реабілітації військових та цивільного населення, яке постраждало від війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bujak Fr. Galicya. Warszawa: Księgarnia pod Firmą E. Wende i Spółka, 1910. Tom II. Leśnictwo, górnictwo, przemysł. 509 s.
2. Engler C., Höfer H. Das Erdöl. Leipzig: Verlag S. Hirzel, 1909. B. 2. 964 s.
3. Grabowski Julian. Ueber den galizischen Ozokerit und Cerezin. *Centralhalle des allgemeinen österreichischen Apothekerrereins*. Wien, 1877.
4. Hacquet B. Neueste physikalisch-politische Eeisen aurch die Dacischen und Sarmatischen Karpathen. 1788. Theil III. Pag. 108.
5. Podręcznik geografii Galicyi / [ulożył L. Tatomir]. Lwów, 1876. S. 77.
6. Polski przemysł naftowy. Lwów, 1934. Tabl. 56.
7. Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi. Lwow, 1906. S. 155–156.
8. Szajnocha W. Płody kopalne Galicyi, ich występowanie i zużytkowanie. Lwów: Z drukarni W. Łozińskiego, 1894. Cz. II. Sole potasowe. Kopalnie i warzelnie soli. Wosk ziemny. 160 s.
9. Walter Ph. Note sur une cire fossile de la Galicie : Annales de chimie et de physique. Paris, 1840. Tome 75. Pag. 214.
10. Windakiewicz E. Olej i wosk ziemny w Galicyi. Lwów, 1975. S. 11.
11. Wykopaliska Staruńskie. Kraków, 1914. 386 s.
12. Клапчук В.М. Корисні копалини Галичини: видобування та переробка. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 508 с.
13. Клапчук В.М. Нафтова та озокеритова лихоманка. Проект Україна : Австрійська Галичина. Харків : «Фоліо», 2016. С. 318–354.
14. Клапчук В.М. Організація рекреаційних послуг : Навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: Фоліант, 2020. 102 с.
15. Клапчук В.М. Розвиток озокеритової галузі у Галичині XIX–XX ст. *Мандрівець*. 2012. № 4 (100). С. 50–59.
16. Клапчук В.М. Розробка озокеритових родовищ у Австрійській Галичині. Обрії ідентичності. Націотворчі, освітні та туристичні виміри минулого і сьогодення України: Колект. монограф. / Заг. наук. ред. І. Монолатія, О. Новосялова, Л. Польової. Івано-Франківськ: Лілея_НВ, 2025. С. 94–106.
17. Микулич О. Нафтовий промисел Східної Галичини до середини XIX ст. Дрогобич, 2004. 32 с.
18. Озокеритолікування. URL: <https://kvitkapolonyny.com/likuvannia/ozokerytolikuvannia/> (дата звернення: 05.03.2025).

REFERENCES

1. Bujak Fr. Galicya. Tom II. Leśnictwo, górnictwo, przemysł [Galicia. Volume II. Forestry, mining, industry]. Warszawa: Księgarnia pod Firmą E. Wende i Spółka, 1910. 509 s. [in Polish].
2. Engler C., Höfer H. Das Erdöl [The Crude Oil]. Leipzig: Verlag S. Hirzel, 1909. Band. 2. 964 s. [in German].
3. Grabowski Julian. Ueber den galizischen Ozokerit und Cerezin. [On Galician ozokerite and cerezin]. Wien, 1877. [in German].
4. Hacquet B. Neueste physikalisch-politische Eeisen aurch die Dacischen und Sarmatischen Karpathen [Latest physical-political insights into the Dacian and Sarmatian Carpathians]. 1788. Theil III. Pag. 108. [in German].
5. Podręcznik geografii Galicyi [Textbook of the geography of Galicia]. [ulożył L. Tatomir]. Lwów, 1876. S. 77. [in Polish].
6. Polski przemysł naftowy [Polish oil industry]. Lwów, 1934. Tabl. 56. [in Polish].
7. Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi [Industrial and commercial index of the Kingdom of Galicia]. Lwow, 1906. S. 155–156. [in Polish].
8. Szajnocha W. Płody kopalne Galicyi, ich występowanie i zużytkowanie. Cz. II. Sole potasowe. Kopalnie i warzelnie soli. Wosk ziemny [Fossil products of Galicia, their occurrence and use]. Part II. Potassium salts. Salt mines and works. Earth wax. Lwów: Z drukarni W. Łozińskiego, 1894. 160 s. [in Polish].
9. Walter Ph. Note sur une cire fossile de la Galicie: Annales de chimie et de physique [Note on a fossil wax from Galicia: Annals of chemistry and physics]. Paris, 1840. Tome 75. Pag. 214. [in French].
10. Windakiewicz E. Olej i wosk ziemny w Galicyi [Oil and natural wax in Galicia]. Lwów, 1975. S. 11. [in Polish].
11. Wykopaliska Staruńskie [Staruń Excavations]. Kraków, 1914. 386 s. [in Polish].
12. Klapchuk V.M. Korysni kopalyny Halychyny: vydobuvannia ta pererobka. [Minerals of Galicia: mining and processing]. Ivano-Frankivs`k: Foliant, 2013. 508 s. [in Ukrainian].
13. Klapchuk V.M. Naftova ta ozokerytova lykhomanka [Oil and ozokerite fever]. Proekt Ukraina : Avstriiska Halychyna. Kharkiv : «Folio», 2016. S. 318–354. [in Ukrainian].
14. Klapchuk V.M. Orhanizatsiia rekreatsiinykh posluh: Navchalno-metodychnyi posibnyk [Organization of recreational services: Educational and methodological manual]. Ivano-Frankivs`k: Foliant, 2020. 102 c. [in Ukrainian].

-
15. Klapchuk V.M. Rozvytok ozokerytovoi haluzi u Halychyni XIX–XX st. [Development of the ozokerite industry in Galicia in the 19th–20th centuries]. *Mandrivets*. 2012. № 4 (100). S. 50–59. [in Ukrainian].
16. Klapchuk V.M. Rozrobka ozokerytovykh rodovyshch u Avstriiskii Halychyni. [Development of ozokerite deposits in Austrian Galicia]. *Obrii identychnosti. Natsiotvorchi, osvritni ta turystychni vymiry mynuloho i sohodennia Ukrainy: Kolekt. monohraf. / Zah. nauk. red. I. Monolatiia, O. Novosolova, L. Polovoi*. Ivano-Frankivsk: Lileia_NV, 2025. S. 94–106. [in Ukrainian].
17. Mykulych O. (2004). *Naftovyi promysel Skhidnoi Halychyny do seredyny XIX st.* [Oil industry of Skhidnoi Halychyna to the middle of XIX century]. Second edition, supplemented Drohobych, 32 s. [in Ukrainian].
18. Ozokerytolikuvannia. [Ozokerite therapy]. URL: <https://kvitkapolonyny.com/likuvannia/ozokerytolikuvannia/> (accessed: 05.03.2025). [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

УДК 355.02:32.019.5(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-4>

Олеся КУЦЬКА,

orcid.org/0000-0002-5595-2995

*доктор історичних наук, професор, полковник,
начальник кафедри воєнної історії*

*Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
(Львів, Україна) kutska_o@yahoo.com*

Наталія КРАВЕЦЬ,

orcid.org/0000-0002-7455-3236

*кандидат історичних наук,
старший викладач кафедри воєнної історії*

*Національної академії сухопутних військ імені гетьмана П. Сагайдачного
(Львів, Україна) kravets.natalia@gmail.com*

РОЗВИТОК ОПК В 2003–2014 РОКАХ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

У статті окреслено головні етапи розвитку оборонно-промислового комплексу України у суспільно-політичному дискурсі держави. Також окреслено становлення понятійного апарату для вивчення оборонного сектору держави. Зокрема подано тлумачення терміну військово-промисловий комплекс, його впровадження в англomовному світі та військовій промисловості. Окреслено специфіку впровадження цього поняття в Україні. Стверджено, що тлумачення поняття оборонного промислового комплексу окреслено у «Воєнній доктрині України».

У контексті окреслення стану розвитку галузі розглянуто ключові проблеми військово-промислового комплексу та військово-технічної сфери в українській історіографії. Також виокремлено ключові засади функціонування органів виконавчої влади зі спеціальним статусом, зокрема «Державної комісії з питань оборонно-промислового комплексу» та її подальших видозмін, зокрема у межах консультативно-дорадчих органів, що діяли при Президентів України – «Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу», «Державну комісію при Президентів України з питань реформування та розвитку ОПК» чи Кабінеті Міністрів України – «Міжвідомчу комісію з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу».

Простежено, що засади функціонування та ключові завдання цих комісій були схожими та головно концентрувались навколо розробки та реалізації державної політики у сфері реформування ОПК, експертна оцінка проектів законів, які стосувались оборонної сфери, а також вироблення конкретних пропозицій. Зауважено, що більшість напрацювань у законодавчій сфері, які врегульовують роботу ОПК, чи його структурних реформ по-суті були створеними в умовах до конкретних військових загроз та масштабної агресії проти держави, тому новий етап вдосконалення ОПК та його практичне втілення відбулось після збройної агресії Російської Федерації у 2014 р.

***Ключові слова:** військово-промисловий комплекс, оборонно-промисловий комплекс України, ЗСУ, «Державна комісія з питань оборонно-промислового комплексу».*

Olesya KUTSKA,

orcid.org/0000-0002-5595-2995

*PhD hab. (History), Professor,
Head of the Department of Military History,
Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy
(Lviv, Ukraine) lesia8020@gmail.com*

Natalia KRAVETS,

orcid.org/0000-0002-7455-3236

*PhD (History),
Senior Lecturer at the Department of Military History
Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy
(Lviv, Ukraine) kravets.natalia@gmail.com*

DEVELOPMENT OF THE MIC FROM 2003 TO 2014 IN UKRAINIAN SOCIAL AND POLITICAL DISCOURSE

The article outlines the main stages of the development of the defense-industrial complex of Ukraine in the socio-political discourse of the state. The formation of a conceptual apparatus for studying the defense sector of the state is also outlined. In particular, the interpretation of the term military-industrial complex, its introduction in the English-speaking world and the military industry is presented. The specifics of the introduction of this concept in Ukraine are outlined. It

is argued that the interpretation of the concept of the defense-industrial complex is outlined in the “Military Doctrine of Ukraine.

In the context of outlining the state of development of the industry, the key problems of the military-industrial complex and the military-technical sphere in Ukrainian historiography are considered. The key principles of the functioning of executive bodies with a special status are also highlighted, in particular the “State Commission on the Defense-Industrial Complex” and its subsequent modifications, in particular within the framework of consultative and advisory bodies that operated under the President of Ukraine – the “State Commission on Reforming the Armed Forces of Ukraine, Other Military Formations and the Defense-Industrial Complex”, the “State Commission under the President of Ukraine on Reforming and Developing the Defense-Industrial Complex” or the Cabinet of Ministers of Ukraine – the “Interdepartmental Commission on Restructuring of Defense-Industrial Complex Enterprises”.

It was observed that the principles of functioning and key tasks of these commissions were similar and mainly focused on the development and implementation of state policy in the field of defense-industrial complex reform, expert assessment of draft laws related to the defense sector, as well as the development of specific proposals. It is noted that most of the developments in the legislative sphere that regulate the work of the defense industry, or its structural reforms, were essentially created in the context of specific military threats and large-scale aggression against the state, therefore a new stage of improving the defense industry and its practical implementation took place after the armed aggression of the Russian Federation in 2014.

Key words: military-industrial complex, defense-industrial complex of Ukraine, Armed Forces of Ukraine, «State Commission on the Defense-Industrial Complex»

Постановка проблеми Найважливішою частиною виробничого процесу у секторі оборонної економіки у державі є військово-промисловий комплекс. Сам термін “military-industrial complex” (МІС) вперше вжив президент США Дуайт Ейзенхауер 17 січня 1961 р. в своїй прощальній промові. Президент Ейзенхауер наголошував, що в контексті зростання військової промисловості велику роль відіграє військово-промисловий комплекс, окреслюючи «об’єднання військових, промислових та політичних груп інтересів» (Ritter, McLauchlan, 2008: 1266; Newlove-Eriksson, Eriksson, 2023: 561). Наголошуючи та попереджаючи, що вПК може призвести до «катастрофічного використання недоречної влади». Таким чином президент застерігав та водночас виступав за необхідність розвитку військової оборонної структури: «Наша зброя має бути потужною, готовою до миттєвих дій, щоб жоден потенційний агресор не міг спокуситися ризикнути власним знищенням» (Newlove-Eriksson, Eriksson, 2023: 563).

В Україні тлумачення поняття оборонного промислового комплексу окреслено у «Воєнній доктрині України». Відповідно до редакції «Воєнної доктрини України» від 2015 р. оборонно-промисловий комплекс трактується як «сукупність підприємств, установ і організацій промисловості та науки, що розробляють, виробляють, модернізують і утилізують продукцію військового призначення, виконують послуги в інтересах оборони для оснащення та матеріального забезпечення сил безпеки й оборони, а також здійснюють постачання товарів військового призначення та подвійного використання, надання послуг військового призначення під час виконання заходів військово-технічного співробітництва України з іноземними державами» (Момот, Аванесова, Віннік, 2015: 27).

Мета статті: дослідити тенденції розвитку ОПК у 2003–2014 рр. та їх відображення в українському суспільно-політичному дискурсі.

Аналіз досліджень: проблеми військово-промислового комплексу та військово-технічної сфери в українській історіографії головно вивчали В. Горбулін та Вю Шеховцов (Горбулін, Шеховцов, 2007: 31–38; Горбулін, Шеховцов, 2013: 27–31), В. Бегма, (Бегма, 2013). О. Сальнікова (Сальнікова, 2014), І. Звонко (Звонко, 2023: 58–63). Однак не було окремої цілісної розвідки тенденції розвитку ОПК в 2003–2014 рр., зокрема про діяльність «Державної комісії з питань оборонно-промислового комплексу» та її подальших видозмін, зокрема у межах консультативно-дорадчих органів, що діяли при Президентові України – «Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу», «Державну комісію при Президентові України з питань реформування та розвитку ОПК» чи Кабінеті Міністрів України – «Міжвідомчу комісію з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу».

Виклад основного матеріалу. Дослідження актуальних проблем у сфері оборонно-промислового комплексу передбачає комплексний аналіз усіх складових цієї системи. Існує прямий взаємозв’язок між станом розвитку економічного та військово-економічного потенціалу держави та її оборонно здатністю, відтак важливим є стала державна підтримка оборонних потужностей (Артеменко, 2017: 141). За підрахунками дослідників Геннадія Мерінкова та Анатолія Шевцова у момент розпаду Радянського Союзу частка українських ОПК в оборонній продукції СРСР становила 17%, водночас в Україні функціонувало

38% потужностей, що становило 19% щодо зайнятості працівників у цій галузі (Мерніков, Шевцов, 2007: 71). Із відновленням незалежності в Україні в структурі ОПК залишились три галузі, які відповідали світовими стандартам: стратегічні ракетні комплекси, кораблебудування, бронетанкові комплекси (Звонко, 2023: 58).

19 листопада 1990 р. Україна підписала «Про звичайні збройні сили в Європі». Відповідно до положень цього Договору Україна мала переглянути свій військовий потенціал, тобто його кількісний вимір. Надлишки озброєння та військової техніки, які відповідно до цих підрахунків склали 60% від загальної кількості українське керівництво вирішило продати. В результаті такої інтенсифікації експорту вітчизняного озброєння Україна посіла 10-те місце серед країн експортерів. Водночас значно посилюючи продаж озброєння відбувалось оновлення зразків (Балуєва, 2017: 76). Відповідно до підрахунків дослідниці І. Звонко «було продано 1162 танки, 1221 БМ (БРДМ, БМП, БТР), 529 артилерійських систем, 134 бойових літаків, 112 бойових вертольотів, а також значну кількість засобів протиповітряної оборони». Майже 80% виробництва опк (включно з авіаційною промисловістю, виробництвом бронетехніки, кораблебудуванням, радіолокацією) було спрямовані на продаж у країни Африки, Азійсько-Тихоокеанський регіон, держави Близького Сходу, РФ та найближчих сусідніх країн (Звонко, 2023: 60–61).

Згідно з даними військового експерта Олексій Воловича у кінці 1990-х років головно існувала проблема обмеженого фінансування Міністерства оборони та ОПК України в цілому, тому було припинено «виконання близько 90% науково-дослідних і дослідно-конструкторських робіт (НДДКР), кількість яких ще у 1995 році становила майже 600. Понад 50% загальної кількості підприємств ОПК, змінивши форму власності, стали приватними» (Волович, 2014). Ці структурні загрози для ефективного функціонування оборонної сфери у 1990-х роках були пов'язані із розбудовою та вдосконаленням державних інституцій, економічними проблемами (Головко, 2003) або на думку деяких експертних середовищ через соціальні та політичні причини (Кам'янецька, 2015: 144).

Зважаючи на масштаби економічної кризи, у якій опинились оборонні підприємства програма конверсії не принесла очікуваних результатів, водночас гостро стояло питання переорієнтації своїх зовнішніх ринків збуту, зокрема пошуки та налагодження партнерських відносин із державами поза межами соц блоку (Звонко, 2023: 60). Поступово ОПК все більше зазнавав стагнації,

втрачаючи свої передові позиції в економічному забезпеченні країни (Головко, 2003).

3 березня 2002 р. Президент України затвердив «Концепцію структурної перебудови оборонно-промислового комплексу України», яка по-суті став одним з перших державних актів, які окреслювали стратегічні засади оборонно-промислової політики (Бегма, 2013: 14). Наступними важливими кроком «щодо підвищення ефективності державного управління та забезпечення національних інтересів України у сфері функціонування та розвитку оборонно-промислового комплексу» стало утворення Державної комісії з питань оборонно-промислового комплексу України» відповідно до указу Президента України Леоніда Кучми від 14 липня 2000 р. Комісії отримала повноваження центрального органу виконавчої влади зі спеціальним статусом (Указ Президента України «Про Державну комісію з питань оборонно-промислового комплексу України» № 893/2000 від 14 липня 2000 р.). Було визначено основні завдання Державної комісії, які полягали у розробленні та реалізації державної політики у сфері діяльності та вдосконалення ОПК, відповідних воєнно-промислових та військово-технічних державних програм. Також до її компетенції належало узгодження діяльності центральних та місцевих органів виконавчої влади, підготовка пропозицій щодо покращення законодавчого забезпечення в оборонно-промисловій сфері, та рекомендацій для Державного бюджету. Окремо було передбачено, що Державна комісія має контролювати цільову використання держбюджетних та інших коштів, а також сприяти вдосконаленню міжнародного військово-технічного співробітництва (Указ Президента України «Про Державну комісію з питань оборонно-промислового комплексу України» № 893/2000 від 14 липня 2000 р.) Указ передбачав, що у рамках Державної комісії створюють колегію, яку очолював Голова Державної комісії, а до її складу входять «за посадою Міністр економіки України, Міністр оборони України, Міністр фінансів України, Голова Державного комітету промислової політики України, Голова Національного космічного агентства України, а також президент Національної академії наук України (за згодою) та інші особи. Персональний склад колегії Державної комісії затверджує Президент України» (Указ Президента України «Про Державну комісію з питань оборонно-промислового комплексу України» № 893/2000 від 14 липня 2000 р.). У грудні 2002 р. відповідно до пункту 15 статті 106 Конституції України (254к/96-ВР) Президент

України видав указ «Про ліквідацію Державної комісії з питань оборонно-промислового комплексу України» (Указ Президента України «Про ліквідацію Державної комісії з питань оборонно-промислового комплексу України» №1143/2002 від 11 грудня 2002 р.).

Протягом 2003–2004рр. відбувалось реформування національної системи оборонного планування до відповідних стандартів провідних країн, а також проведено оборонний огляд (згідно з консультаціями експертів Міжнародного секретаріату НАТО та країн-членів Альянсу) та у підсумку видано «Стратегічний оборонний бюлетень України» до 2015р. (Щорічник «Біла книга», 2006: 9). У грудні 2005 р. на засіданні Ради національної безпеки та оборони було обговорено, а згодом затверджено Президентом Віктором Ющенком «Державну програму розвитку Збройних сил» на 2006–2011 р. (Щорічник «Біла книга», 2006: 3). У цей же період в контексті реформування збройних сил України В. Ющенко указом від 2 грудня 2005 р. затвердив «Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» (Указ Президента України «Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» №1691/2005 від 2 грудня 2005 р.) Ця комісія виконувала роль консультативно-дорадчого органу та діяла при Президентіві України.

Нормативно правовим документом «Положення про Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» визначено її завдання: вироблення пропозицій щодо окреслення пріоритетів державної політики в оборонній сфері, розвитку ОПК; огляд та оцінка проектів законів, президентських актів, які стосуються проблематики оборони; напрацювання конкретних пропозицій («Положення про Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу»). Затверджено Указом Президента України №1691/2005 від 2 грудня 2005 р.).

Першочерговим для «Державної комісії з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» у 2006 р. стала підготовка проекту «Концепції розвитку Воєнної організації держави». У березні 2007 р. офіційно завершився комплексний огляд, але не було підготовлено належним чином нормативно-правове

оформлення (Герасимов, Шаталова, Куплевацька, 2011: 18). Відтак указом від 10 лютого 2009 р. Президент України Віктор Ющенко ліквідував «Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» (Указ Президента України «Про ліквідацію Державної комісії з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» №79/2009 від 10 лютого 2009 р.).

У 2007 році продовжилось виконання «Державної програми розвитку Збройних Сил України на 2006–2011рр.». Здійснювалось виконання завдань Державної програми із врахуванням низки нормативно-правових документів, зокрема «Стратегічного замислу застосування Збройних Сил України» (2006р.), «Указу Президента України “Про стратегію національної безпеки України” (2007р.)» та напрацювань із міжнародного військового співробітництва. Також варто відзначити, що підвищився рівень оснащення ОВТ, зокрема у 2007 р. фінансування збільшилось майже у три рази у порівнянні із попередніми роками (Щорічник «Біла книга», 2008: 9–12). Також Збройні Сили у 2007 р. все більше почали у сфері постачання матеріальних засобів переходити на «залучення комерційних структур», що дозволяло більш ефективно використовувати фінансові ресурси (Щорічник «Біла книга», 2008: 12). Проте експерти В. Горбулін та В. Шеховцов зауважували, що надалі актуальною залишається ринкова трансформація опк, під яким розуміли приватизацію оборонних підприємств та розширення мережі міжнародного військово-технічного співробітництва». Доцільність приватизації ОПК експерти обґрунтовували «протириччями між бюджетним фінансуванням ОПК за залишковим принципом і реальними потребами підтримки оборонних підприємств». Водночас наголошувалось, що приватизація сектору ОПК має відбуватись на таких засадах, що інвесторам мають бути наперед сформульовані «спеціальні додаткові вимоги щодо збереження і розвитку оборонних технологій та виробництва ОПК « та слід водночас підвищити регуляторну функцію держави (Горбулін, Шеховцов, 2007: 32, 35–36).

На думку авторів щорічника «Біла книга», 2008 р. став ключовим у виконанні «Державної програми розвитку Збройних Сил України на 2006 – 2011 рр.» У цей рік головно увага Генштабу та Міністерства оборони приділялася «раціональному використанню фінансових, матеріально-технічних, іншихресурсів для підвищення

ефективності військового управління і бойової підготовки, досягнення високого рівня готовності військових частин та підрозділів Об'єднаних сил швидкого реагування до виконання завдань за призначенням» (Щорічник «Біла книга», 2009: 9).

Критичні зауваги щодо проблемних питань у реалізації інвестиційно-інноваційної політики в оборонно-промисловому комплексі висловлював дослідник Роман Боднарчук. Згідно з його підрахунками обсяги державного оборонного бюджету України у «2006 році склали 8,7 млрд грн (1,62% ВВП), у 2007 році – 9,1 млрд грн (1,29% ВВП), у 2008 році – 15,9 млрд грн (1,71% ВВП), у 2009 році – 8,3 млрд грн (0,91% ВВП)». Також відповідно до його даних «заплановані витрати оборонного бюджету України на закупівлю і модернізацію ОВТ та проведення прикладних досліджень у сфері військової оборони держави склали: у 2006 році – 0,229 млрд грн (2,63% ДОБ), у 2007 році – 1,135 млрд грн (12,48% ДОБ), у 2008 році – 0,831 млрд грн (5,23% ДОБ), у 2009 році – 1,462 млрд грн (17,62% ДОБ), а фактично на ці цілі були виділені значно менші кошти» (Боднарчук, 2011: 104).

У 2008 р. урядом було затверджено «Стратегію розвитку оборонно-промислового комплексу», яка головним чином мала допомогти напрацювати механізм творення оборонного комплексу на базі «спеціалізованих інтегрованих структур, спроможних функціонувати в ринковому середовищі». Дослідниця Ольга Сальнікова відзначила, що реалізація окреслених новацій та змін в ОПК не відбулась через неможливість проведення кардинальних реформ в умовах зростання економічної кризи всередині країни. Тому не була до кінця реалізована «Державна програма розвитку озброєнь на період до 2009 р.» та «Державна програма реформування та розвитку ОПК на період до 2010 р.» (Сальнікова, 2014). Про уповільнення темпів виконання основних положень «Державної програми розвитку Збройних Сил України на 2006–2011 роки» звітувало й саме Міністерство оборони України у щорічнику «Біла книга». Відзначивши, що у 2009 р. реалізація Державної програми розвитку Збройних Сил України на 2006–2011 рр. здійснювалась в складних умовах фінансово-економічної кризи, зокрема «загальне недофінансування Державної програми розвитку Збройних Сил України у 2006–2009 рр. становить близько 11,5 млрд грн., або 15,6% з передбачених Програмою 73,4 млрд грн.» (Щорічник «Біла книга», 2010: 9, 20).

Протягом 2010–2012 рр. відбулась низка змін у нормативно-правій сфері щодо реформування ОПК. Відповідно до Закону України «Про засади

внутрішньої і зовнішньої політики» від 1 липня 2010 р. окреслено засади внутрішньої політики України у сферах розбудови державності, розвитку місцевого самоврядування та посиленій розбудові регіонів, засад громадянського суспільства. У цьому Законі постановлено, що України дотримується позаблокового статусу, зокрема у статті 6 пункті й окреслено, що головними засадами внутрішньої політики з поміж інших пунктів також є й реформування ЗСУ та інших військових формувань, забезпечення переходу ЗСУ на контрактну основу та «забезпечення оснащення ЗСУ новітніми видами ОВТ, відновлення спроможності ОПК щодо впровадження новітніх технологій і на основі кооперації з державами-партнерами, і впровадження власних замкнених циклів створення військової техніки та озброєнь» (Бегма, 2013: 15–16).

У 2012 р. відбулось налагодження подальшої нормативно-правової бази щодо вироблення засад державної політики у сфері національної безпеки та оборони, зокрема прийнято нову редакцію «Стратегії національної безпеки України», «Воєнну доктрину України» «Стратегічний оборонний бюлетень України», «Концепція реформування і розвитку Збройних Сил України на період до 2017 р.» (Щорічник «Біла книга», 2013: 8).

Віталій Бегма дослідник з питань державної безпеки України відзначав, що «протягом 2010–2012 рр. було прийнято низку нормативно-правових актів з удосконалення ВТП та ОПП, реструктуризації та управління ОПК». Серед них дослідник високо відзначив роботу у 2010–2011 рр. «Державної комісії при Президенті України з питань реформування та розвитку ОПК» (створена відповідним Указом Президента України № 734-19 від 29 червня 2010 р.), яка головним чином мала напрацювати пропозиції щодо змін у оборонно-промисловій політиці в контексті позаблокового статусу України (Бегма, 2013: 16).

На засіданні «Державної комісії при Президенті України з питань реформування та розвитку ОПК» 1 березня 2011 р. відбувся розгляд наступних кроків щодо реформування ОПК у розрізі майбутніх змін, які передбачені після підготовки «Нової редакції Стратегії національної безпеки України» (Указ Президента України Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 8 червня 2012 року «Про нову редакцію Воєнної доктрини України» № 390/2012 від 8 червня 2012 р.) та Воєнної доктрини, а також й проект Концепції розвитку ЗСУ та інші держпрограми щодо виробництва оборонно-військової техніки, адже здійснювалось їх концептуальне оновлення

відповідно до позаблокового формату розвитку держави (Бегма, 2013: 16).

Дослідники Василь Рижих та Павло Богуцький зауважували, що «відсутність єдиної, системно відпрацьованої стратегії та державної політики, технології прийняття управлінських рішень органами державної влади... негативно позначаються на воєнно-економічному та соціально-економічному розвитку країни» (Рижих, Богуцький, 2020: 12). Важливим кроком стало утворення Державного Концерну «Укроборонпром» відповідно до наказів Президента України № 1245/2010 від 28 грудня 2010 р. та № 1085/2010 від 6 грудня 2012 р. (Горбулін, Шеховцев, 2013: 27–28). Головною метою створення такого державного концерну полягала у створенні дієвої структури обороно-промислового комплексу, яка б об'єднувала діючі компанії, фірми та підприємства опк, «яким удалося певною мірою зберегти свій технологічний та оборонний потенціалі спроможність виробляти сучасні зразки військової техніки» (Горбулін, Шеховцев, 2013: 28). Однак навіть після утворення ДК «Укроборонпром», (вслід за даними О. Балуєва та В. Ляшенко) існувала неузгодженість щодо роботи низки підприємств, які не були передані під управління концерну. Варто зауважити також, що не поширювались дії Закону України № 3531-VI «Про особливості управління об'єктами державної власності в оборонно-промисловому комплексі» від 16 червня 2011 року «приватний сектор оборонної промисловості та низка підприємств інших галузей промисловості» (Закон України «Про особливості управління об'єктами державної власності в оборонно-промисловому комплексі» № 3531-VI від 16 червня 2011 р.).

У ході подальших реформ Збройних Сил України та ОПК Указом Президента України від 16 березня 2012 року № 202/2012 (відповідно до пункту 28 частини першої статті 106 Конституції України) утворено Комітет з реформування і розвитку Збройних Сил України та оборонно-промислового комплексу. Визначено, що основним завданням Комітету є підготовка пропозицій щодо пріоритетних напрямків державної політики у оборонній сфері та збільшення державного впливу на науково-технічне вдосконалення підприємств ОПК (Бегма, 2013: 18).

Також варто відзначити, що 15 жовтня 2012 р. під керівництвом Президента України відбулася нарада з питань розвитку ОПК України, де було розглянуто низку питань щодо діяльності, реформування та розвитку підприємств ОПК (Бегма, 2013: 18). На засіданні Ради регіонів в кінці грудня 2012 р. Президент України Віктор Яну-

кович окреслив основні завдання, які слід реалізувати аби провести глибоку модернізації опк, зокрема це розробка стратегій ключових галузей оп до 2025 р., удосконалення нормативно-правової бази, сприяння міжнародного співробітництва (Сальнікова, 2014).

Дослідник В. Бегма зауважував, що для інтенсифікації роботи ОПК були прийняті закони про списання заборгованості, а також затверджена «Державна цільова оборонна програма розвитку озброєння та військової техніки на 2012–2017 рр.» (Бегма, 2013: 18). Про певні позитивні напрацювання свідчить також й статистика щодо діяльності «Укроборонпром». До прикладу за підсумком 2012 (у порівнянні з попереднім роком) «підприємства ДК «Укроборонпром» показали приріст виробництва (на 13% – до 7 млрд грн.), приріст реалізації (на 5% – до 12,8 млрд грн.), приріст середньої заробітної плати (на 17% – до 3,3 тис. грн.), приріст прибутку (на 148% до 682 млн грн.), приріст перерахувань до бюджету (на 8% до 2,6 млрд грн.)» (Сальнікова, 2014).

За підсумками роботи за 9 місяців 2013 р. підприємства, які входять «Укроборонпром», продемонстрували зростання «об'єму виготовленої продукції (промислового виробництва) на 35% в порівнянні з аналогічним періодом 2012 р. Підприємствами концерну за 9 місяців 2013 р. випущено продукції на суму 9,5 млрд грн. Приріст досягнутий за рахунок росту виробництва продукції на експорт (ріст за 9 місяців склав 53%), причому виробництво на внутрішній ринок знизлося. Об'єм реалізованої продукції зріс за 9 місяців на 29% і склав 10,1 млрд грн. Ріст досягнуто за рахунок збільшення об'ємів продажів на експорт на 47% в порівнянні з аналогічним періодом минулого року.» (Сальнікова, 2014).

Однак з точки зору втілення системного підходу у розвитку ОПК Постановою Кабінету Міністрів України № 654 від 9 червня 2011 р. було утворено «Міжвідомчу комісію з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу». Ця Комісія відіграла роль «тимчасового консультативно-дорадчого органу при Кабінеті Міністрів України» (Постанова Кабінету Міністрів України «Про Міжвідомчу комісію з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу» № 654 від 9 червня 2011 р.). Місія цієї Комісії було «сприяння Кабінетові Міністрів у спрямуванні та координації роботи органів виконавчої влади з питань реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу, їх фінансовому оздоровленню, збільшенню обсягів випуску конкурентоспроможної продукції, підвищенню ефек-

тивності виробництва тощо» (Постанова Кабінету Міністрів України «Про Міжвідомчу комісію з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу» №654 від 9 червня 2011 р.).

У березні 2013р. Кабінет Міністрів України видав Постанову про ліквідацію низки дорадчих та консультативних органів, серед них також були й «Міжвідомча комісія з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу», «Міжвідомча комісія з питань комплектування Збройних Сил, інших військових формувань, правоохоронних органів спеціального призначення та Державної спеціальної служби транспорту військовослужбовцями, які проходять військову службу за контрактом»; «Міжвідомча комісія з питань проведення оборонного огляду» (Постанова Кабінету Міністрів України «Про ліквідацію деяких консультативних, дорадчих та інших допоміжних органів, утворених Кабінетом Міністрів України» № 180 від 13 березня 2013 р.).

Незважаючи на низку важливих кроків у розвитку ОПК, у період з 2011 по 2013 рр. оборонні програми, які стосувались розвитку галузі були профінансованими лише на третину від передбачених запланованих обсягів, які затверджували державні програми (Куцька, 2022: 33). Анатолій Шевцов, Володимир Шеховцов та Володимир Горбулін аналізуючи прорахунки у реформуванні оборонного будівництва наголошували, що загалом негативні тенденції у розвитку ОПК головню були через помилкові погляди керівництва країни у попередню каденцію, зокрема у «Воєнній доктрині України в редакції Указу Президента України від 08.06.2012 року №390/2012 було сформульовано статтю 13, яка у подальшому уповільнила оборонне будівництво в державі, у тому числі перебудову ОПК: «Ураховуючи тенденції та умови розвитку воєнно-політичної обстановки у світі, Україна вважає, що збройна агресія, в результаті якої може виникнути локальна або регіональна війна проти неї, в середньостроковій пер-

спективі є малоймовірною» (Горбулін, Шеховцов, Шевцов, 2016: 56).

Висновки. Підсумовуючи ключові тези у суспільно-політичному дискурсі до 2014 р. законодавча база щодо регулювання роботи опк напрацьовувалась в умовах, які не передбачали реальних загроз та масштабної збройної агресії». Тому події 2014 р. актуалізували значимість розвитку опк, сформувавши перед державою нові завдання щодо законодавчого процесу. (Руснак, 2025: 99). Світла Мусяка керівник відділу досліджень та політики незалежної громадської організації Незалежна антикорупційна комісія НАКО (раніше Незалежний антикорупційний комітет з питань оборони) зауважувала, що агресія РФ у 2014 році на сході України та в Криму «стала небажаним стимулом для прискорення реформ у секторі безпеки і оборони України. Євроатлантичні прагнення України, закладені в Конституції, визначили загальний курс реформ. Урядові зміни в поєднанні з міжнародною підтримкою та тиском громадянського суспільства створили вікно можливостей для широкого спектру реформ». (Мусяка, 2022).

Водночас експертні середовища застерігали, що державним органам слід чіткіше контролювати та регулювати виконання Державної військової доктрини України, формувати реальне державне замовлення, здійснювати належну державну підтримку та оптимізацію експорту озброєння (Кам'янецька, 2015: 147). Відтак державна політика у сфері ОПК має здійснюватися на основі впровадження системи стратегічного програмо-цільового призначення. Врахування напрацювань попередніх років, зокрема врахування досвіду роботи органів виконавчої влади зі спеціальним статусом, або ж консультативних-дорадчих органів, що діяли при Президентові України, Кабінетові Міністрів України вимагає більш конкретних систем стратегічного програмно-цільового управління, яка буде спиратись на не лише напрацювання, а й на реалізацію більш конкретних нормативно-правових актів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артеменко Л. Розвиток оборонних підприємств в умовах вимушеної ремілітаризації економіки України. *Стратегічні пріоритети*. 2017. № 3. С. 140–149.
2. Балуєва О., Ляшенко В. Стан та передумови відродження оборонно-промислового комплексу України. *Інвестиції: практика та досвід*. 2017. № 15. С. 74–81.
3. Бегма В. Військово-технічна та оборонно-промислова політика України в сучасних умовах: аналітична доповідь. Київ: НІСД, 2013. 112 с.
4. Боднарчук Р. Пріоритети інвестиційно-інноваційної політики в оборонно-промисловому комплексі України. *Стратегічні пріоритети*. 2011. Випуск 3 (20). С. 102–110.
5. Волович О. Український ОПК в умовах «гібридної війни» з Росією. Незалежний аналітичний центр геополітичних досліджень Борисфен Інтел, 2014. URL: <https://bintel.com.ua/uk/article/opk1/>
6. Герасимов А. Шаталова О., Куплевацька О., Криза оборонної реформи 2000-2010 років. Нові умови, рішення, результати. Аналітична доповідь. Дніпропетровськ: Регіональна філія Національного інституту стратегічних досліджень, 2011. 48 с.

7. Головка В. Воєнно-промисловий комплекс. Смолій, В. (Гол. ред.). Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В. Київ: Видавництво «Наукова думка», Інститут історії НАН України. 2003. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=DOP&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Voienno_promyslovyj_kompleks
8. Горбулін В., Шеховцов, В. Проблемні питання ринкової трансформації оборонно-промислового комплексу України. *Стратегічна панорама*, 2007. №3. С. 31–38.
9. Горбулін В., Шеховцов, В. Створення ДК «Укроборонпром» як початок дієвого ядра ОПК. *Наука і оборона*, 2013. №3. С. 27–31.
10. Горбулін В., Шеховцов В., Шевцов, А. ОПК України: кроки до стабілізації діяльності та розвитку в умовах гібридної війни. *Стратегічна панорама*, 2016. №2. С. 54–62.
11. Закон України «Про особливості управління об'єктами державної власності в оборонно-промисловому комплексі» № 3531-VI від 16 червня 2011 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3531-17#Text>
12. Звонко І. Особливості розвитку оборонно-промислового комплексу України після відновлення незалежності 1990-ті роки. *Культурологічний альманах*, 2023. Випуск 2. С. 58–63. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.8>
13. Кам'янецька О. Стан та перспективи розвитку оборонно-промислового комплексу України в системі формування національного суверенітету. *Вісник Донецького національного університету: Серія «Економіка і право»*. 2015. Випуск 1. С. 46–55.
14. Куцька О. Періодизація функціонування оборонно-промислового комплексу України у 1991–2021 роках. *Воєнно-історичний вісник*. 2022. Випуск 43(1), С. 25–42. DOI: 10.33099/2707-1383-2022-43-1-25-42.
15. Мерніков, Г., Шевцов, А. Україна в постіндустріальному світі. Реалії та перспективи Монографія. Дніпропетровськ, 2007. 138 с.
16. Момот Т., Аванесова Н., Віннік І. Оборонно-промисловий комплекс України: пріоритетні напрями реформування в умовах євроінтеграції. *Економіка і регіон*. 2015. № 5. С. 27.–33.
17. Мусіяка С. Наперекір усьому: процес оборонної реформи в Україні. NAKO. 2022. URL: <https://nako.org.ua/news/naperekir-usyomu-proces-oboronnoyi-reformi-v-ukrayini>
18. «Положення про Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу». Затверджено Указом Президента України №1691/2005 від 2 грудня 2005 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1691/2005#Text>
19. Постанова Кабінету Міністрів України «Про Міжвідомчу комісію з реструктуризації підприємств оборонно-промислового комплексу» №654 від 9 червня 2011 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/654-2011-%D0%BF#Text>
20. Постанова Кабінету Міністрів України «Про ліквідацію деяких консультативних, дорадчих та інших допоміжних органів, утворених Кабінетом Міністрів України» № 180 від 13 березня 2013 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/180-2013-%D0%BF#Text>
21. Рижих В., Богуцький М. Організаційно-правові засади реалізації державної політики у сфері оборонно-промислового комплексу. *Актуальні питання національної безпеки і оборони*, 2020. № 4. С. 12–19.
22. Руснак Ю. Історичний досвід нормативно-правового регулювання оборонно-промислового комплексу України в контексті російсько-української війни. *Культурологічний альманах*. 2024. Випуск 1. С. 99–117.
23. Сальнікова О. Роль оборонно-промислового комплексу в системі національної безпеки. *Державне управління: удосконалення та розвиток*, 2014. №4. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=Duur_2014_4_6
24. Указ Президента України «Про Державну комісію з питань оборонно-промислового комплексу України» № 893/2000 від 14 липня 2000 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/893/2000#Text>
25. Указ Президента України «Державну комісію з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» №1691/2005 від 2 грудня 2005 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1691/2005#Text>
26. Указ Президента України «Про Комітет з реформування і розвитку Збройних Сил України та оборонно-промислового комплексу» № 202/2012 від 16 березня 2012р. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/2022012-14179>
27. Указ Президента України «Про ліквідацію Державної комісії з питань оборонно-промислового комплексу України» №1143/2002 від 11 грудня 2002 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1143/2002#Text>
28. Указ Президента України «Про ліквідацію Державної комісії з питань реформування Збройних Сил України, інших військових формувань та оборонно-промислового комплексу» №79/2009 від 10 лютого 2009 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/79/2009#Text>
29. Указ Президента України Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 8 червня 2012 року «Про нову редакцію Воєнної доктрини України» № 390/2012 від 8 червня 2012 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/390/2012#Text>
30. Усаченко О. Державне регулювання процесів структурного реформування оборонної промисловості. «Електронне державне управління: удосконалення та розвитку». 2016. URL: http://www.dy.nauka.com.ua/pdf/5_2019/30.pdf
31. Щорічник «Біла книга 2008: оборонна політика України». Київ: Міністерство оборони України, Видавництво «Заповіт», 2009. 100 с.
32. Щорічник «Біла книга 2005: оборонна політика України». Київ: Міністерство оборони України, Видавництво «Заповіт», 2006. 135 с.
33. Щорічник «Біла книга 2007: оборонна політика України». Київ: Міністерство оборони України, Видавництво «Заповіт». 2008. 120 с.

34. Щорічник «Біла книга 2009: оборонна політика України» Київ: Міністерство оборони України, Видавництво «Заповіт». 2010. 85 с.
35. Щорічник «Біла книга 2012: збройні сили України». Київ Міністерство оборони України, 2013. 74 с.
36. Newlove-Eriksson L., Eriksson J. Conceptualizing the European military-civilian-industrial complex: the need for a helicopter perspective. *Defence Studies*, 2023, Volume 23. Issue 4. P. 561–588.
37. Ritter, D., McLauchlan G. Military–Industrial Complex, Contemporary Significance. Kurtz, L. (Ed.) *Encyclopedia of Violence, Peace, & Conflict (Second Edition)*. Academic Press. 2008. P. 1266–1278.

REFERENCES

1. Artemenko, L. (2017). Rozvytok oboronnykh pidpriemstv v umovakh vymushenoї remilitaryzatsii ekonomiky Ukrainy [Development of defense enterprises in the conditions of forced remilitarization of the economy of Ukraine.]. *Stratehichni priorityety*. № 3. S. 140–149. [in Ukrainian]
2. Baluieva, O., Liashenko, V. (2017). Stan ta peredumovy vidrodzhenia oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy [State and prerequisites for the revival of the defense-industrial complex of Ukraine]. *Investytsii: praktyka ta dosvid*. № 15. S. 74–81. [in Ukrainian]
3. Behma, V. (2013). Viiskovo-tekhnichna ta oboronno-promyslova polityka Ukrainy v suchasnykh umovakh: analitychna dopovid [Military-technical and defense-industrial policy of Ukraine in modern conditions: analytical report]. Kyiv: NISD. 112 p. [in Ukrainian]
4. Bodnarchuk, R. (2011). Priorityety investytsiino-innovatsiinoї polityky v oboronno-promyslovomu kompleksi Ukrainy [Priorities of investment and innovation policy in the defense-industrial complex of Ukraine]. *Stratehichni priorityety*. Vypusk 3 (20). S. 102–110. [in Ukrainian]
5. Volovych, O. (2014). Ukrainyskyi OPK v umovakh «hibrydnoi viiny» z Rosiieiu. Nezaleznyi analitychnyi tsentr heopolitychnykh doslidzhen Borysfen Intel [Ukrainian defense industry in the conditions of a “hybrid war” with Russia. Independent analytical center for geopolitical studies Borysfen Intel], URL: <https://bintel.com.ua/uk/article/opk1/> [in Ukrainian]
6. Herasymov, A. Shatalova, O., Kuplevatska, O. (2011). Kryza oboronnoi reformy 2000-2010 rokiv. Novi umovy, rishennia, rezultaty. Analitychna dopovid [The Crisis of Defense Reform 2000-2010. New Conditions, Decisions, Results. Analytical Report]. Dnipropetrovsk: Rehionalna filiiia Natsionalnoho instytutu stratehichnykh doslidzhen. 48 p. [in Ukrainian]
7. Holovko, V. (2003). Voienno-promyslovyi kompleks. Smolii, V. (Ed.). *Entsyklopediia istorii Ukrainy: T. 1: A-V* [Encyclopedia of the history of Ukraine: Vol. 1: A-V.]. Kyiv: Vydavnytstvo «Naukova dumka», Instytut istorii NAN Ukrainy. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=DOP&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Voienno_promyslovyj_kompleks [in Ukrainian]
8. Horbulin, V. & Shekhovtsov, V. (2007). Problemni pytannia rynkovoi transformatsii oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy [Problematic issues of market transformation of the defense-industrial complex of Ukraine.]. *Stratehichna panorama*. №3. S. 31–38. [in Ukrainian].
9. Horbulin, V., Shekhovtsov, V. (2013). Stvorennia DK «Ukroboronprom» yak pochatok diievoho yadra OPK [Creation of the State Corporation «Ukroboronprom» as the beginning of an effective core of the defense industry.]. *Nauka i oborona*. №3. S. 27–31. [in Ukrainian].
10. Horbulin, V., Shekhovtsov, V., Shevtsov, A. (2016). OPK Ukrainy: kroky do stabilizatsii diialnosti ta rozvytku v umovakh hibrydnoi viiny [The Ukrainian Defense Industry: Steps to Stabilizing Activities and Development in Hybrid War Conditions]. *Stratehichna panorama*. №2. S. 54–62. [in Ukrainian].
11. Zakon Ukrainy «Pro osoblyvosti upravlinnia ob'ektamy derzhavnoi vlasnosti v oboronno-promyslovomu kompleksi» [Law of Ukraine «On the Features of Management of State Property in the Defense-Industrial Complex»] № 3531-VI vid 16 chervnia 2011 r. (2011). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3531-17#Text> [in Ukrainian].
12. Zvonko, I. (2023). Osoblyvosti rozvytku oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy pislia vidnovlennia nezalezhnosti 1990-ti roky [Peculiarities of the development of the defense-industrial complex of Ukraine after the restoration of independence in the 1990s.]. *Kulturolohichniy almanakh*. Vypusk 2. S. 58–63. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.8> [in Ukrainian].
13. Kamianetska, O. (2015). Stan ta perspektyvy rozvytku oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy v systemi formuvannia natsionalnoho suverenitetu [State and prospects for the development of the defense-industrial complex of Ukraine in the system of forming national sovereignty]. *Visnyk Donetskooho natsionalnoho universytetu: Seriiia «Ekonomika i pravo»*. Vypusk 1. S. 46–55. [in Ukrainian].
14. Kutska, O. (2022). Periodyzatsiia funktsionuvannia oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy u 1991–2021 rokakh [Periodization of the functioning of the defense-industrial complex of Ukraine in 1991–2021]. *Voienno-istorychnyi visnyk*. Vypusk 43(1). S. 25–42. DOI: 10.33099/2707-1383-2022-43-1-25-42. [in Ukrainian].
15. Mernikov, H., Shevtsov, A. (2007). Ukraina v postindustrialnomu sviti. Realii ta perspektyvy Monohrafiia [kraine in the post-industrial world. Realities and prospects Monograph]. Dnipropetrovsk. 138 p. [in Ukrainian].
16. Momot, T., Avanesova, N., Vinnik, I. (2015). Oboronno-promyslovyi kompleks Ukrainy: priorityetni napriamy reformuvannia v umovakh yevrointehratsii [The Defense-Industrial Complex of Ukraine: Priority Areas of Reform in the Context of European Integration.]. *Ekonomika i rehion*. № 5. S. 27–33. [in Ukrainian].
17. Musiiaka, S. (2022). Naperekir usomu: protses oboronnoi reformy v Ukraini [Against All Odds: The Defense Reform Process in Ukraine]. NAKO. URL: <https://nako.org.ua/news/naperekir-usyomu-proces-oboronnoyi-reformi-v-ukrayini> [in Ukrainian].

18. «Polozhennia pro Derzhavnu komisiuu z pytan reformuvannia Zbroinykh Syl Ukrainy, inshykh viiskovykh formuvan ta oboronno-promyslovoho kompleksu» [«Regulations on the State Commission for Reforming the Armed Forces of Ukraine, Other Military Formations and the Defense-Industrial Complex»]. (2005). Zatverdzheno Ukazom Prezydenta Ukrainy №1691/2005 vid 2 hrudnia 2005 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1691/2005#Text> [in Ukrainian].
19. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy «Pro Mizhvidomchu komisiuu z restrukturyzatsii pidpriemstv oboronno-promyslovoho kompleksu» [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine “On the Interdepartmental Commission for the Restructuring of Enterprises of the Defense Industrial Complex”] №654 vid 9 chervnia 2011 r. (2011). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/654-2011-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].
20. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy Pro likvidatsiiu deiakykh konsultatyvnykh, doradchykh ta inshykh dopomizhnykh orhaniv, utvorenykh Kabinetom Ministriv Ukrainy» [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine «On the liquidation of certain consultative, advisory and other auxiliary bodies established by the Cabinet of Ministers of Ukraine»] № 180 vid 13 bereznia 2013 r. (2013). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/180-2013-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].
21. Ryzhykh, V., Bohutskyi, M. (2020). Orhanizatsiino-pravovi zasady realizatsii derzhavnoi polityky u sferi oboronno-promyslovoho kompleksu [Organizational and legal principles of implementing state policy in the field of the defense-industrial complex]. Aktualni pytannia natsionalnoi bezpeky i oborony. № 4. S. 12–19. [in Ukrainian].
22. Rusnak, Yu. (2024). Istorychni dosvid normatyvno-pravovoho rehuliuвання oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny. Kulturolohichnyi almanakh [Historical experience of regulatory and legal regulation of the defense-industrial complex of Ukraine in the context of the Russian-Ukrainian war]. Vypusk 1. S. 99–117. [in Ukrainian].
23. Salnikova, O. (2014). Rol oboronno-promyslovoho kompleksu v systemi natsionalnoi bezpeky [The role of the defense-industrial complex in the system of national security]. Derzhavne upravlinnia: udoskonalennia ta rozvytok. №4. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Duur_2014_4_6 [in Ukrainian].
24. Ukaz Prezydenta Ukrainy «Pro Derzhavnu komisiuu z pytan oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy» [Decree of the President of Ukraine “On the State Commission on the Defense-Industrial Complex of Ukraine”] № 893/2000 vid 14 lypnia 2000 r. (2000). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/893/2000#Text> [in Ukrainian].
25. Ukaz Prezydenta Ukrainy «Derzhavnu komisiuu z pytan reformuvannia Zbroinykh Syl Ukrainy, inshykh viiskovykh formuvan ta oboronno-promyslovoho kompleksu» [Decree of the President of Ukraine «State Commission on Reforming the Armed Forces of Ukraine, Other Military Formations and the Defense-Industrial Complex»] №1691/2005 vid 2 hrudnia 2005 r. (2005). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1691/2005#Text> [in Ukrainian].
26. Ukaz Prezydenta Ukrainy «Pro Komitet z reformuvannia i rozvytku Zbroinykh Syl Ukrainy ta oboronno-promyslovoho kompleksu» [Decree of the President of Ukraine «On the State Commission on Reforming the Armed Forces of Ukraine, Other Military Formations and the Defense-Industrial Complex»] № 202/2012 vid 16 bereznia 2012r. (2012). URL: <https://www.president.gov.ua/documents/2022012-14179> [in Ukrainian].
27. Ukaz Prezydenta Ukrainy «Pro likvidatsiiu Derzhavnoi komisii z pytan oboronno-promyslovoho kompleksu Ukrainy» [Decree of the President of Ukraine «On the Liquidation of the State Commission for the Defense-Industrial Complex of Ukraine»] №1143/2002 vid 11 hrudnia 2002 r. (2002). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1143/2002#Text> [in Ukrainian].
28. Ukaz Prezydenta Ukrainy «Pro likvidatsiiu Derzhavnoi komisii z pytan reformuvannia Zbroinykh Syl Ukrainy, inshykh viiskovykh formuvan ta oboronno-promyslovoho kompleksu» [Decree of the President of Ukraine “On the liquidation of the State Commission on the reform of the Armed Forces of Ukraine, other military formations and the defense-industrial complex”] №79/2009 vid 10 liutoho 2009 r. (2009). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/79/2009#Text> [in Ukrainian].
29. Ukaz Prezydenta Ukrainy Pro rishennia Rady natsionalnoi bezpeky i oborony Ukrainy vid 8 chervnia 2012 roku «Pro novu redaktsiiu Voiennoi doktryny Ukrainy» [Decree of the President of Ukraine on the decision of the National Security and Defense Council of Ukraine of June 8, 2012 “On the new edition of the Military Doctrine of Ukraine”] № 390/2012 vid 8 chervnia 2012 r. (2012). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/390/2012#Text> [in Ukrainian].
30. Usachenko O. (2016). Derzhavne rehuliuвання protsesiv strukturnoho reformuvannia oboronnoi promyslovosti [State regulation of the processes of structural reform of the defense industry]. «Elektronne derzhavne upravlinnia: udoskonalennia ta rozvytku». URL: http://www.dy.nayka.com.ua/pdf/5_2019/30.pdf [in Ukrainian].
31. Shchorichnyk «Bila knyha 2008: oboronna polityka Ukrainy». [Yearbook «White Book 2008: Defense Policy of Ukraine»] (2009). Kyiv: Ministerstvo oborony Ukrainy, Vydavnytstvo «Zapovit». 100 p. [in Ukrainian].
32. Shchorichnyk «Bila knyha 2005: oboronna polityka Ukrainy» Yearbook «White Book 2005: Defense Policy of Ukraine» [Yearbook «White Book 2005: Defense Policy of Ukraine.»] (2006). Kyiv: Ministerstvo oborony Ukrainy, Vydavnytstvo «Zapovit». 135 p. [in Ukrainian].
33. Shchorichnyk «Bila knyha 2007: oboronna polityka Ukrainy». [Yearbook «White Book 2007: Defense Policy of Ukraine»] (2008). Kyiv: Ministerstvo oborony Ukrainy, Vydavnytstvo «Zapovit». 120 p. [in Ukrainian].
34. Shchorichnyk «Bila knyha 2009: oboronna polityka Ukrainy». [Yearbook «White Book 2009: Defense Policy of Ukraine»] (2010). Kyiv: Ministerstvo oborony Ukrainy, Vydavnytstvo «Zapovit». 85 p. [in Ukrainian].
35. Shchorichnyk «Bila knyha 2012: zbroini syly Ukrainy» [Yearbook «White Book 2012: Armed Forces of Ukraine»]. (2013). Kyiv Ministerstvo oborony Ukrainy. 74 p. [in Ukrainian].
36. Newlove-Eriksson, L. & Eriksson, J. (2023). Conceptualizing the European military-civilian-industrial complex: the need for a helicopter perspective. *Defence Studies*, Volume 23. Issue 4. P. 561–588.
37. Ritter, D. & McLauchlan G. (2008). Military–Industrial Complex, Contemporary Significance. Kurtz, L. (Ed.) *Encyclopedia of Violence, Peace, & Conflict* (Second Edition). Academic Press. P. 1266–1278.

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Володимир МОРОЗЕНКО,

orcid.org/0009-0003-0011-3101

аспірант кафедри історії України

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

(Чернівці, Україна) morozenko.volodymyr@chnu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМИ ВІЙСЬКОВОГО БУДІВНИЦТВА ГЕТЬМАНАТУ ПАВЛА СКОРОПАДСЬКОГО

Стаття присвячена всебічному аналізу процесу військового будівництва Української Держави періоду Гетьманату Павла Скоропадського у 1918 р. У дослідженні розглядається інституційна розбудова Збройних Сил, що включала створення вищих органів військового управління, зокрема Військового міністерства та Генерального штабу, формування корпусної системи, відродження регулярних частин, організацію окремих родів військ – артилерії, кавалерії, інженерних підрозділів, флоту та військово-повітряних сил. Значну увагу приділено також реформуванню військової юстиції, впорядкуванню системи підготовки кадрів, спробам запровадження загальної військового обов'язку та створенню відповідної законодавчої бази.

Акцентується, що ключовою проблемою військового будівництва стала залежність Української Держави від Німеччини й Австро-Угорщини, які, переслідуючи власні інтереси, виступали проти формування потужної української армії. Вплив зовнішнього чинника ускладнювався низкою внутрішніх проблем: руйнівною спадщиною бездержавності та анархізації доби Центральної Ради, високими масштабами дезертирства, браком підготовлених офіцерських кадрів, а також активізацією повстанського руху й отаманищини, що підривали зусилля гетьманського уряду зі створення централізованих збройних сил.

Метою статті є комплексне узагальнення організаційно-правових, адміністративних та військово-технічних заходів, здійснених урядом Скоропадського, а також оцінка впливу зовнішніх і внутрішніх чинників на їх ефективність та практичні результати. Проведений аналіз демонструє, що попри обмежені можливості, Українська Держава досягла певного інституційного зміцнення: був розроблений план формування восьми армійських корпусів, впорядковано нормативну базу військової служби та судочинства, здійснювалися заходи з відновлення флоту та модернізації авіації.

Разом із тим дослідження засвідчує, що низька укомплектованість частин, політична неоднорідність офіцерського складу, брак технічних ресурсів і зірвані мобілізаційні плани не дозволили гетьманському уряду перейти від інституційних намірів до створення реально боєздатної регулярної армії. Таким чином, військове будівництво 1918 р. постало як процес зі значним потенціалом, але обмеженим у реалізації через комплекс несприятливих умов.

Ключові слова: Українська Держава, Гетьманат, Павло Скоропадський, військове будівництво, німецька окупація, Військове міністерство, 1918 рік.

Volodymyr MOROZENKO,

orcid.org/0009-0003-0011-3101

PhD student at the Department of History of Ukraine

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

(Chernivtsi, Ukraine) morozenko.volodymyr@chnu.edu.ua

FEATURES AND CHALLENGES OF MILITARY DEVELOPMENT IN PAVLO SKOROPADSKY'S HETMANATE

The article is devoted to a comprehensive analysis of the process of military building in the Ukrainian State during the Hetmanate of Pavlo Skoropadskyi in 1918. The study examines the institutional development of the Armed Forces, including the establishment of the highest military administrative bodies – the Ministry of War and the General Staff – the introduction of the corps system, the reorganization of regular units, and the formation of separate branches of service such as artillery, cavalry, engineering troops, the navy, and the air force. Considerable attention is paid to the reform of military justice, the system of officer training, attempts to introduce universal military conscription, and the creation of a solid legislative framework.

The research emphasizes that the key problem of military development was the dependence of the Ukrainian State on Germany and Austria-Hungary, which, pursuing their own geopolitical and military goals, opposed the creation of a strong Ukrainian army. This external obstacle was compounded by numerous internal challenges: the destabilizing legacy of the Central Rada period, widespread desertion, a severe shortage of trained officers, and the rise of the peasant insurgent movement and otamanshchyna, which undermined the centralization efforts of the Hetman government.

The aim of the article is to provide a comprehensive assessment of the organizational, legal, administrative, and military-technical measures implemented by Skoropadskyi's government, as well as to evaluate the influence of external and internal factors on their effectiveness and overall outcomes. The analysis demonstrates that despite unavoidable constraints, the Ukrainian State achieved a certain degree of institutional strengthening: a plan for forming eight army corps was drafted, the legal foundations of military service and justice were systematized, and measures were undertaken to rebuild the navy and modernize the air force.

At the same time, the study shows that low troop numbers, the political heterogeneity of the officer corps, insufficient technical resources, and unrealized mobilization plans prevented the Hetman government from transforming these institutional initiatives into a fully operational and combat-ready regular army. Thus, the military-building process of 1918 appears as one with significant potential, yet only partially realized due to a complex combination of adverse circumstances.

Key words: *Ukrainian State, Hetmanate, Pavlo Skoropadsky, military development, German occupation, 1918.*

Постановка проблеми. Дослідження військового будівництва Гетьманату 1918 року є важливою і цікавою тематикою з огляду на загальноєвропейський контекст державотворчих процесів після Першої світової війни. Вивчення спроб уряду гетьмана Павла Скоропадського створити регулярну, професійну армію, що ґрунтувалася на територіальному принципі та загальному військовому обов'язку, є важливим для порівняльного аналізу з досвідом формування збройних сил в інших новопосталих країнах Східної та Центральної Європи (таких як Польща, Румунія, Чехословаччина). Ретельний аналіз нормативно-правової бази, створення елітних частин (Сердюцька дивізія) та боротьби за Чорноморський флот дає змогу оцінити стратегічні пріоритети гетьманського уряду та виявити цінні історичні уроки з протидії зовнішнім (окупаційним) та внутрішнім (соціальна анархія) деструктивним чинникам.

Методологія дослідження. Методологія дослідження оперта на принципи історизму, об'єктивності та системності. Були використані історикохронологічний та історико-системний методи, застосовано комплексний підхід, який поєднує як теоретичні, так і емпіричні методи для аналізу подій та обґрунтованих висновків.

Аналіз досліджень. Сформована нами проблема була часткового відображена у працях таких знаних фахівців з історії Гетьманату та інших періодів Української революції 1917–1921 рр., як С. Кульчицького (Кульчицький, 1998), О. Реєнта (Реєнт, 2003), Ю. Терещенка (Терещенко, 2008) та інших. Водночас у їх працях не повністю було висвітлено особливості та виклики, з якими стикнувся режим П. Скоропадського у царині військового будівництва.

Тому **мета** нашої розвідки – характеристика особливостей та проблем формування регулярних збройних сил Гетьманату Павла Скоропадського у 1918 році.

Виклад основного матеріалу. З моменту приходу до влади П. Скоропадський, аналізуючи перебіг Першої світової війни, усвідомлював, що

поразка Центральних держав стає неминучою. З огляду на це, а також на тимчасовий характер перебування в Україні австро-німецьких військ, які фактично були єдиним щитом від зовнішніх загроз, Гетьман розумів: невдовзі потрібно буде спиратися виключно на власну силу. Як зазначав Д. Дорошенко, створення регулярної української армії на загальноєвропейських принципах, добре підготовленої й оснащеної відповідно до сучасного рівня військової техніки, а також формування потужного флоту на Чорному морі були серед головних завдань Гетьмана та його уряду. Сам П. Скоропадський не раз підкреслював важливість цього питання. В одному з інтерв'ю шведській пресі він прямо наголошував, що одним із ключових напрямів діяльності уряду є створення Української Армії (Драган, 1968: 23).

Проте ці плани наразилися на перешкоди з боку німецької військової адміністрації в Україні. Керівник окупаційних сил генерал В. Гренер під час особистої розмови намагався запевнити П. Скоропадського, що німецькі війська гарантують його владі повну безпеку – як внутрішню, так і зовнішню.

Насправді позиція німецького командування була продиктована бажанням зберегти контроль над економічними ресурсами України, необхідними для постачання продовольства до Німеччини й Австро-Угорщини. Тому їм було вигідніше, щоб гетьманський уряд утримував їхні війська, а не формував власні збройні сили, які могли б перешкодити безперешкодному вивезенню українських ресурсів (Кульчицький, 1998; 2).

У стислі терміни вищі військові структури були сформовані. Військовий міністр мав трьох заступників. До компетенції першого входили питання комплектування армії, підготовка офіцерського корпусу та реалізація мобілізаційних планів. Він координував роботу Головного штабу, Головної управи Генерального штабу, а також шкільної, юридичної та геодезичної управ. Другий заступник відповідав за матеріально-технічне забезпечення війська: продовольство, зброю, медичні

засоби тощо. Йому підпорядковувалися інтендантські, гарматні, інженерні, санітарні, ветеринарні та ремонтні установи, а також Головне військово-квартирне управління. Третій заступник виконував функції Морського міністра і відповідав за діяльність Головного морського штабу, Морського генерального штабу та низки морських технічних, юридичних, інтендантських і санітарних управ (Кравчук, 1998: 40).

У системі Військового міністерства значну роль відігравав Головний штаб. Його керівник займався кадровими питаннями: призначеннями, переведеннями, звільненнями, а також призначав матеріальну допомогу й пенсії. До структури штабу входили канцелярія, персональна, емеритальна та мобілізаційна управи, низка облікових і мобілізаційних відділів, комісії з проходження служби та з розробки проектів військових орденів.

Генеральний штаб мав певну автономію від Військового міністерства у військово-оперативних питаннях. До розпорядження начальника штабу входили два генерал-квартирмейстери та особистий помічник для особливих доручень. Його діяльність забезпечували канцелярія, управління головних інспекторів різних родів військ – піхоти, кінноти, артилерії, технічних та козацьких частин, а також повітряного флоту. Крім цього, у структурі діяли оперативний, розвідчий, закордонний, організаційно-мобілізаційний та військово-науковий відділи, Військово-вчений комітет і Військово-історична комісія (Кульчицький, 1998: 38-39).

Згодом наполегливість П. Скоропадського у переговорах із німецьким командуванням почала давати результати. У своїх мемуарах він пише, що наприкінці травня 1918 р. отримав дозвіл від німецького «Оберкомандо» на продовження формування восьми корпусів, створення яких почалося ще за Центральної Ради. Автор праці «Недавня Гетьманщина» (псевдонім Самовидець), спираючись на німецькі документи, уточнює, що домовленості щодо української армії були досягнуті 24 травня 1918 р. Отже, саме з цього часу можна вести відлік систематичної організаційної роботи над створенням українських Збройних Сил – уже за погодженням з німецькою військовою владою (Скоропадський, 1995: 179).

Збройні Сили Гетьманату передбачалося сформувати у складі восьми корпусів. До них планували включити 48 піших полків, 8 кавалерійських, 48 артилерійських полків важкої артилерії, 16 полків важких гармат, 8 авіаційних дивізіонів, 8 саперних куренів (батальйонів), 8 потягів-майстерень та 8 автопанцерних дивізіонів, кожен з яких отримував свій номер і назву відповідно до

корпусу, до якого його зараховували. Кількість корпусів відповідала числу українських губерній (за винятком найменшої Таврійської), які одночасно виконували функції військових округів. У майбутньому планували створити ще два корпуси. Загальна чисельність війська мала становити 175 генералів, 14 930 старшин, 2 975 військових урядовців і 291 121 підстаршину та козака. Для порівняння: у Польщі мирна армія налічувала 350 тис. осіб, у Румунії – 250 тис., у Чехословаччині – 150 тис. На утримання української армії уряд планував виділяти 600 млн карбованців на рік.

Проте при переході до практичної розбудови корпусів Військове міністерство та Генеральний штаб зіткнулися з кадровими труднощами. Бракувало офіцерів середньої та молодшої ланки, тоді як командирів вищого рівня навпаки було надлишок. Наприклад, на посаду командира 11-ї піхотної дивізії претендували 72 генерали. Через це виникла потреба масово залучати офіцерів українського походження (Гаврилюк, 2000: 39).

Кадрова політика військової влади Гетьманату також містила помилки. Оскільки при відборі до війська наголос робився передусім на бойовому досвіді, тривалості служби та старшинстві, значна кількість національно свідомих українських офіцерів фактично була усунена від можливості служити в новій армії. Натомість до лав війська прийшло багато офіцерів інших національностей. Їхні мотиви були різними: частина вирішувала власні матеріальні проблеми, інші сподівалися, що українська армія згодом може стати базою Добровольчої армії у боротьбі проти більшовиків. О. Реєнт поділяє офіцерів Українських Збройних Сил цього часу за політичною орієнтацією на три групи:

1. командири, віддані українській державній ідеї;
2. прихильники федеративного союзу з Росією без відновлення імперії;
3. промонархічні офіцери колишньої царської армії, які головним ворогом вважали більшовиків (Реєнт, 2003: 179).

Основою для створення Збройних Сил Української Держави мали стати частини, що за часів Центральної Ради були збережені як кадри майбутньої армії УНР. У формуванні гетьманського війська покладалися два підходи: територіальний принцип та загальна військова повинність. Тобто чоловіки відповідного віку, які проживали у межах певного військового округу, мали проходити службу після оголошення призову. Гетьманська влада намагалася також залучати добровольців – про набір повідомляли через місцеві оголошення. Наприклад, у зверненні від 28 червня 1918 р. до

служби у 3-го пішого полку 2-ї Харківської дивізії (м. Харків) запрошували бунчужних, інструкторів та козаків.

План мобілізації передбачав два етапи: перший – 15 листопада 1918 р. (85 тис. новобранців), другий – 1 березня 1919 р. (79 тис.). Однак реалізувати ці наміри завадила внутрішньополітична криза, особливо загострення ситуації на селі. Протистояння між великими землевласниками та малозаможними селянськими масами поглиблювалося – корені цього конфлікту сягають ще часів перед Гетьманатом. Великі землевласники, яких підтримали у встановленні влади П. Скоропадського, очікували швидких вигод і прагнули повернути майно, втрачене за доби Центральної Ради, часто вимагаючи компенсацій від селян. Для бідноти це виглядало як повернення старих дореволюційних порядків, що суперечило їхньому розумінню соціальної справедливості (Кульчицький, 2000: 29–30).

Проте гетьманський уряд зіткнувся з жорстким опором великого земельного капіталу, який категорично не підтримував жодних реформ. Їхні дії були спрямовані виключно на захист власних інтересів, і, зіштовхнувшись із селянським спротивом, вони все частіше зверталися по допомогу до частин окупаційної армії або до створених власним коштом каральних загонів. Ці загони найчастіше склалися з російських офіцерів, які після захоплення влади більшовиками в Росії знайшли притулок в Україні. Присутність у селах німецьких солдатів лише посилювала невдоволення селян не лише окупаційною владою, а й самим гетьманським режимом. На цьому тлі почав стрімко розгортатися повстанський рух.

Ситуацію ускладнювало те, що українські селяни, пройшовши військовий досвід Першої світової війни, добре розумілися на військовій справі й мали у руках значні запаси різноманітної зброї (Кульчицький, 2000: 30). Унаслідок цього сільська територія фактично перетворилася на зону бойових дій між двома протиборчими силами.

Від червня і до кінця серпня 1918 р. країну охопила широка мережа повстань. Одним із наймасштабніших стало Звенигородсько-Таращанське, рушійною силою якого виступали вільні козаки та колишні солдати Центральної Ради. Упродовж майже всього літа повстанські формування вели запеклі бої з гетьманськими та окупаційними військами. Зрештою, значна частина повстанців відійшла до так званої «нейтральної зони» – ділянки завширшки 10–40 км уздовж кордону Радянської Росії та Української Держави в межах північно-східної Чернігівщини та прилеглих повітів Кур-

ської, Орловської й Воронежської губерній. Тут вони влилися до більшовицьких військових частин. За підрахунками В. Щербатюка, у Першій радянській дивізії перебувало близько 27% українців (Щербатюк, 2002: 167).

Наростання повстанського руху викликало серйозне занепокоєння як у гетьманської влади, так і в окупаційного командування. Оскільки силові заходи не давали бажаного результату, влада вдалася до спроб обмежити військову активність селян шляхом вилучення зброї. Для цього було запроваджено „Карту на зброю”, яка підтверджувала законне право людини на її носіння. За відсутності такого документа особа вважалася власником зброї незаконно. У документі зазначалися особисті дані: прізвище, ім'я, по батькові, місце проживання, вік, зовнішні ознаки, а також технічні характеристики зброї: калібр, кількість набоїв. Право на носіння зброї мали українські військові, міліція, працівники пошти, телеграфу, залізниці та колишні військовослужбовці російської й румунської армій.

Але цього заходу виявилось недостатньо. Окупаційні сили почали застосовувати колективні покарання – накладали контрибуції на цілі села, підозрювані у приховуванні зброї. Частими були випадки побиття селян: постраждали були не лише чоловіки, а й жінки, діти та люди похилого віку. Також здійснювалися обстріли і підпали «неблагонадійних» сіл. У зв'язку з цим місцева українська адміністрація закликала селян не вступати в конфлікти з німецькими солдатами навіть у випадках самовільних реквізицій хліба, а повідомляти про такі інциденти органи влади.

Наростання невдоволення селян окупаційним і гетьманським режимом створило умови для поширення отаманщини (Мазепа, 2003: 62). Її суть полягала у створенні локальних збройних загонів жителів певних територій для боротьби з австро-німецькими частинами. Однією з найвідоміших постатей серед отаманів став Н. Махно, який із другої половини 1918 р. перетворився на один із впливових центрів сили на Катеринославщині. На початку він атакував окремі загони поміщицьких і окупаційних військ. Після перемоги над окупаційними підрозділами біля села Дібрівка восени 1918 р. селяни почали називати його Батьком. Саме тоді відбулася перша хвиля масового приєднання жителів Катеринославщини до його загону.

Соціальний конфлікт між заможними та малозаможними селянами неминуче впливав і на мобілізаційну політику П. Скоропадського. Оскільки більшість населення України становило селянство, розраховувати на добровільний і масовий вступ до війська було неможливо.

Неспокійною була ситуація й у містах. Робітники потерпали від безробіття, низької заробітної плати і постійного зростання цін на продукти. У результаті в низці міст почалася хвиля страйків, яку значною мірою підтримували підпільні більшовицькі організації. У Кременчуці страйкували робітники махоркових фабрик, в Одесі – шкіряних підприємств, у Херсоні – друкарень, у Луганську – заводів Гартмана. Понад місяць тривав страйк залізничників (Реєнт, 2003: 171).

У таких умовах на початковому етапі свого правління П. Скоропадський міг спиратися лише на обмежену частину заможного селянства, переважно з Чернігівщини та Полтавщини. За даними Генерального штабу, саме тут населення вірило, що створення національного війська стане запорукою подолання анархії в державі. Саме це породило ідею у гетьманському оточенні щодо формування Сердюцької дивізії, створення охоронних сотень при губернських і повітових комендантах та відродження козацтва.

П. Скоропадський виходив із припущення, що хліборобське населення, будучи переважно власниками землі, значно менше піддавалося більшовицькій соціалістичній агітації. Тому 5 липня 1918 р. було оголошено про набір рекрутів до Сердюцької дивізії чисельністю 5 тис. осіб. Саме формування цього підрозділу, згідно з наказом військового міністра О. Рогози по Військовій офіції № 198, слід датувати 7 травня 1918 р. Основу дивізії становили представники заможного селянства. На осінь 1918 р. вона включала 4 піхотні полки, кінний Лубенський полк, артилерійський та автопанцерний дивізіони, а також технічну сотню. 8 червня 1918 р. командиром дивізії було призначено полковника В. Клименка.

Паралельно розгортались заходи зі створення Окремого (Особливого) корпусу. Його формування передбачало добровільне вступлення офіцерів незалежно від їхньої національності. Корпус підпорядковувався безпосередньо Гетьману (Полонська-Василенко, 1991: 92), а його чисельність планували довести до 10 тис. військовослужбовців. Розміщення запланували у прикордонному районі між Путивлем і Сумами.

Опираючись на принципи формування Сердюцької дивізії з представників заможних селян, П. Скоропадський ініціював відродження козацтва, яке мало набути чітко вираженого військового характеру, на відміну від концепції, яку свого часу пропонувала Центральна Рада. Метою було створити надійну військову силу, не піддатливу більшовицькій агітації. Ідея отримала широку підтримку в Чернігівській, Полтавській та Київській губерніях

У серпні 1918 р. П. Скоропадський подав до Ради Міністрів законопроект про відновлення Українського козацтва, який набув чинності 16 жовтня 1918 р. До структури козацтва входила Велика Козацька рада на чолі з Гетьманом; загалом 33 особи, з яких 11 призначав він сам, а інші обиралися. Система формування козацьких підрозділів була такою: у волості створювали сотню, у повіті – полк, а в губернії – кіш. Загальний план передбачав утворення 8 кіш та 112 полків.

Попри те, що Німеччина формально погодилася на формування українських Збройних Сил, вона продовжувала перешкоджати реалізації військової програми гетьманату. Остаточо це питання вдалося зрушити під час поїздки Скоропадського до Берліна, де він зустрічався з кайзером Вільгельмом II та представниками німецького військового командування (Терещенко, 2008: 30).

Після прибуття до України німецькі війська зайняли більшість казарм, залишивши українській стороні лише кілька приміщень, непридатних для розквартирування майбутньої армії. Також відчувалася нестача продовольства для українських військових, оскільки німці перехоплювали вагони з харчами, що прямували до українських частин, про що свідчив П. Скоропадський. Вони взяли під контроль і значну частину складів колишнього Південно-Західного фронту, при цьому значну частину їхнього майна вивозили за межі України. Це суттєво ускладнювало забезпечення зброєю навіть сформованих підрозділів. Через нестачу запчастин більшість автопанцерників була фактично непридатною; частину бронемашин німці просто відібрали: один – у 1-му Волинському дивізіоні, чотири – у 6-му Полтавському.

Окупаційна влада вдавалася й до прямих погроз військовим частинам. Австрійський комендант в Ольгополі, наприклад, вимагав від коменданта повіту Садиківа ліквідувати охоронну сотню, інакше її особовий склад загрожували арештувати й відправити до Німеччини як військовополонених.

Німці також створювали значні перепони у формуванні військово-морських сил Гетьманату, тоді як Скоропадський надавав флоту ключового значення для зовнішньої політики України (Реєнт, 2003: 177).

У день проголошення влади гетьмана кораблі Чорноморського флоту підняли українські прапори, так демонструючи підтримку не тільки вже ліквідованої Центральної Ради, а й самої ідеї української державності. Це відбулося о 16-й годині за сигналом з лінкора «Георгій Победоносець». Водночас поширення інформації про зміну влади в Києві спричинило занепокоєння серед особового

складу. Додатковими чинниками стали швидкий наступ німців у Криму та більшовицька пропаганда. Увечері 29 квітня 1918 р. на зборах представників кораблів було вирішено не визнавати владу гетьмана й прямувати до Новоросійська. О 20-й годині Севастополь залишили два лінкори та 15 міноносців, загалом близько 3,5 тис. моряків. 1–2 травня вони прибули до Новоросійська, звідки частина вирушила до Сухумі. У Севастополі під керівництвом контр-адмірала М. Остроградського залишилися 7 лінкорів, крейсери «Кагул», «Пам'ять Меркурія», «Прут», а також кілька міноносців, усі підводні човни та спеціальні судна.

У цей час німецькі частини зайняли Севастопольський порт і замінили українські прапори на військових кораблях своїми.

21 травня 1918 р. представником Української Держави у Криму призначили М. Остроградського, однак уже 10 червня його замінив контр-адмірал В. Ключковський, начальник дивізії підводних човнів. Як зазначав С. Шрамченко, М. Остроградський «чимось образив німців», а в той час із німецькою владою слід було ретельно рахуватися. Політична ситуація у Криму загострювалась: Німеччина визнала «Краєвий уряд Криму» генерала С. Сулькевича та підтримала прагнення кримських татар до державності; аналогічно вчинила Туреччини. Тож питання формування нормальних стосунків з німецькою адміністрацією в Севастополі було надзвичайно актуальним, і саме для цього призначили В. Ключковського.

Дипломатична боротьба за повернення Криму тривала з 4 травня до 13 жовтня 1918 р. Дії України мали два напрями: економічний тиск на уряд С. Сулькевича шляхом блокади Криму та переговори з Німеччиною про передачу Чорноморського флоту під контроль Української Держави.

Економічна блокада вже в липні 1918 р. почала давати результати: «Крайовий уряд» погодився на переговори, що відповідало й настроям більшості населення півострова. 16 вересня 1918 р. Німеччина також погодилася на об'єднання Криму з Україною, що було зумовлено катастрофічним становищем німецької армії на фронті. Уряди Гетьманату та Криму уклали попередню угоду про входження півострова на правах автономії до складу України а 10 жовтня 1918 р. підписали політичну угоду про «федеративний зв'язок Криму з Україною».

Чорноморське військове майно почали повертати Україні після переговорів капітана Ю. Свірського з німецькими представниками в Берліні. Сторони узгодили передачу Україні дредноута «Воля», крейсера «Кагул», 11 міноносців, кількох

підводних човнів, лінійних кораблів, транспортів та судна-майстерні «Кронштадт». 11 листопада 1918 р. німці передали Чорноморський флот Україні, після чого було змінено командний склад: контр-адмірала В. Ключковського призначено тимчасовим комендантом морських сил, адмірала А. Покровського – міністром морських сил.

Гетьманський уряд вкладав значні кошти у розвиток флоту та військової інфраструктури. У червні 1918 р. на утримання офіцерів флоту, портові адміністрації та шпиталі було виділено мільйони карбованців; у листопаді – 24 млн крб. на ремонт кораблів, демобілізацію торговельних суден, утримання особового складу та протихолерні заходи. Окремо було профінансовано Севастопольський порт.

Попри труднощі, гетьманський уряд досяг важливих результатів у військовому будівництві. Генеральний штаб підготував низку наказів, що визначали засади організації війська. 15 травня 1918 р. було оприлюднено наказ про внутрішні відносини в армії, що регламентував дисципліну, моральні та професійні вимоги. Значну увагу П. Скоропадський приділяв дисципліні, субординації та військовому порядку (Реєнт, 2003: 142).

27 липня 1918 р. ухвалено закон про загальний військовий обов'язок: строк служби становив 2 роки в піхоті, 3 – у артилерії та кавалерії, 4 – на флоті. Після демобілізації військові до 38 років перебували в запасі, до 45 – в ополченні.

Щоби уникнути політичного впливу на армію, на початку серпня 1918 р. було заборонено військовослужбовцям належати до політичних організацій, брати участь у зборах та виборах. Разом із цим 20 липня було запроваджено військову присягу, що наголошувала на пріоритеті захисту інтересів держави. Уряд активно працював над питаннями уніформи, символіки, прапорів і військової освіти. 17 травня було затверджено проєкт кокарди для всіх військових частин.

Гетьман сприяв утвердженню української мови у військовому середовищі: для офіцерів організували мовні курси, перекладали російські статuti, формували українську військову термінологію. Була запроваджена нова система військових звань: від хорунжого й сотника до генерал-бунчужного (генерал-полковника). У липні визначено також звання для ВМФ – від гардемарина до адмірала.

Особлива увага приділялась військовій освіті. Створено Головну шкільну управу та Комісію з формування військових шкіл і академій під керівництвом генерала М. Юнаківа. Комісія працювала через спеціалізовані секції, що відповідали за різні рівні військових закладів. Вся система освіти

поділялась на 5 рівнів – від підготовки командирів взводів до курсів для генеральського складу.

Поширення дезертирства та грабежів серед особового складу війська наприкінці 1917 – на початку 1918 років негативно вплинуло на сприйняття військових серед мирного населення. Під час існування Гетьманату для протидії цим та іншим кримінальним проявам діяли військові судово-правові установи. Для підвищення ефективності їхньої роботи було ухвалено низку значущих нормативних актів (Реєнт, 2003: 154).

Зокрема, 30 травня 1918 року було оприлюднено закон «Про військову підсудність», відповідно до якого юрисдикції військового суду підлягали старшини, підстаршини, козаки та військові чиновники за порушення, визначені військовим статутом про покарання, а також за службові злочини згідно із загальнокримінальними законами. Цей же закон передбачав притягнення до відповідальності цивільних осіб у разі їхньої неявки за призовом на військову службу чи навчальні збори, а також коли вони брали участь у вчиненні військовослужбовцями службових злочинів. Для подальшого вдосконалення системи військового правосуддя 8 листопада 1918 року був прийнятий закон «Про порядок обрання виборних суддів у військових судах». У цілому функціонували Київський та Катеринославський вищі військові суди та 17 військових судів при штабах.

У жовтні 1918 року відбулося призначення очільників корпусів: I-го (Волинського) – генерал-хорунжий С. Дядюша; II-го (Подільського) – генерал-хорунжий П. Єрошевич; III-го (Херсонського) – генерал-значковий О. Березовський; IV-го (Київського) – генерал-хорунжий М. Волховський; V-го (Чернігівського) – генерал-хорунжий О. Дорошевич; VI-го (Полтавського) – генерал-бунчужний В. Слюсаренко; VII-го (Харківського) – генерал-значковий П. Вовкобой; VIII-го (Катеринославського) – генерал-хорунжий Г. Васильченко [66, с. 150; 302, с. 41]. Ще на початку липня 1918 року офіцерський склад у Волинському, Подільському та Київському корпусах був сформований майже повністю, тоді як в інших корпусах рівень комплектації становив від 16 до 38 відсотків.

Створення Збройних Сил Української Держави передбачало наявність у їхньому складі всіх актуальних на той час родів військ. Не були винятком і Військово-Повітряні сили (ВПС), які очолював полковник Горшков. Окремим куратором військової авіації був сотник О. Наконечний, а начальником повітроплавання – полковник Ванькович. З метою підготовки льотних кадрів

територія України була розподілена на Київсько-Полтавський, Чернігівсько-Волинський, Харківсько-Катеринославський, Одесько-Подільський навчально-кадрові повітроплавальні підрозділи. Під тиском окупаційних військ уся діяльність із забезпечення управління повітряним флотом обмежувалася виключно теоретичною підготовкою. Попри це, за час Гетьманату ВПС мали у своєму розпорядженні 450–500 літаків, придатних до використання. За даними сучасного дослідника Я. Тинченка, авіаційний парк налічував 336 одиниць, причому майже половина з них потребувала капітального ремонту (Тинченко, 2010: 23). Однак, навіть за таких умов, беручи до уваги період миру та допоміжну функцію, відведену авіації під час бойових дій, варто визнати, що ВПС Української Держави представляли собою досить потужний військовий ресурс.

Отже, вкрай складна внутрішньополітична ситуація в Україні та висока ймовірність зовнішньої військової агресії спонукали П. Скоропадського приділити значну увагу розбудові національних збройних формувань. Відтак, розв'язання цього завдання стало одним із пріоритетів у державотворчій діяльності гетьманського уряду.

Гетьман, зважаючи на те, що його державна діяльність, особливо у військовій сфері, перебувала у повній залежності від німецької військової адміністрації в Україні, встановив із її керівництвом контакт, щоб переконати їх у доцільності існування українського війська. Водночас відбувалося формування вищих військових органів – Військового міністерства та Генерального штабу. Саме після того, як П. Скоропадський отримав принципову згоду від окупаційної влади на розбудову української армії, ці органи взяли на себе відповідальність за реалізацію цього завдання.

Висновки. Підбиваючи підсумки, доцільно наголосити, що наявність на території України окупаційного військового контингенту, командування якого, виходячи зі своїх інтересів, вкрай негативно ставилося до ідеї створення Українських збройних сил, а отже, чинило кроки, що гальмували цей процес. З іншого боку, відсутність широкої соціальної підтримки гетьманського режиму та нестача належної кількості національно свідомих, справді відданих ідеї Української державності офіцерських кадрів на службі Гетьманату постійно перешкождала планомірному процесу створення української армії. Все ж таки, за часів Гетьманату П. Скоропадського, військове будівництво було більш поступальним порівняно з попереднім етапом національно-визвольних змагань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилюк Г. Людський фактор у військовій політиці Гетьманату П. Скоропадського (квітень-грудень 1918 р.). Київська старовина. 2000. № 4. С. 39-44.
2. Драган А. Історія 1918 року у «Свободі» Альманах Українського народного союзу на рік 1968. С. 17-34.
3. Кравчук М. Українська Держава та військове будівництво в період Гетьманату. Нова політика. 1998. № 1. С. 37-42.
4. Кульчицький С. Українська Держава П. Скоропадського. Історія України. 1998. № 18. С. 1-2.
5. Мазепа І. Україна в огні й бурі революції. Київ: Темпора, 2003. 608 с.
6. Полонська-Василенко Н. Історія України 1900-1923 рр. Київ, 1991. 136 с.
7. Реєнт О. Павло Скоропадський. Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 2003. 304 с.
8. Сергійчук В. Український Крим. Київ: Українська Видавнича Спілка, 2001. 304 с.
9. Скоропадський П. Спомини (кінець 1917 – грудень 1918). Київ – Філадельфія, 1995. 493 с.
10. Терещенко Ю. І. Гетьманат Павла Скоропадського як прояв консервативної революції. Український історичний журнал. 2008. № 4. С. 19-37.
11. Тинченко Я. Герої Українського неба: науково-популярне видання. Київ: Темпора, 2010. 200 с.
12. Щербатюк В. Історія регіонів України: Лисянщина. Київ: Логос, 2002. 428 с.

REFERENCES

1. Havryliuk H. (2000) Liudskiy faktor u viiskovii politytsi Hetmanatu P. Skoropadskoho (kviten–hruden 1918 r.). [The human factor in the military policy of the Hetmanate of P. Skoropadsky (April–December 1918)] Kyivska starovyna, 4, 39–44. [in Ukrainian].
2. Drahana A. (1968) Istoriia 1918 roku u «Svobodi». [The history of 1918 in «Svoboda»]. Almanakh Ukrainkoho narodnoho soiuзу na rik 1968, 17–34. [in Ukrainian].
3. Kravchuk M. (1998) Ukrainska Derzhava ta viiskove budivnytstvo v period Hetmanatu. [The Ukrainian State and military construction during the Hetmanate] Nova polityka, 1, 37–42. [in Ukrainian].
4. Kulchytskyi S. (1998) Ukrainska Derzhava P. Skoropadskoho. [The Ukrainian State of P. Skoropadsky]. Istoriia Ukrainy, 18, 1–2. [in Ukrainian].
5. Mazepa I. (2003) Ukraina v ohni y buri revoliutsii. [Ukraine in the fire and storm of the revolution]. Kyiv: Tempora. 608 p. [in Ukrainian].
6. Polonska-Vasylenko N. (1991) Istoriia Ukrainy 1900–1923 rr. [History of Ukraine, 1900–1923]. Kyiv. 136 p. [in Ukrainian].
7. Reient O. (2003) Pavlo Skoropadskiy. [Pavlo Skoropadsky]. Kyiv: Vydavnychiy dim «Alternatyvy». 304 p. [in Ukrainian].
8. Serhiichuk V. (2001) Ukrainskyi Krym. [Ukrainian Crimea] Kyiv: Ukrainska Vydavnycha Spilka. 304 p. [in Ukrainian].
9. Skoropadskiy P. (1995) Spomyny (kinets 1917 – hruden 1918). [Memoirs (late 1917 – December 1918)]. Kyiv – Filadelfia. 493 p. [in Ukrainian].
10. Tereshchenko Yu. I. (2008) Hetmanat Pavla Skoropadskoho yak proiav konservatyvnoi revoliutsii. [The Hetmanate of Pavlo Skoropadsky as a manifestation of a conservative revolution]. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal, 4, 19–37. [in Ukrainian].
11. Tynchenko Ya. (2010) Heroi Ukrainkoho neba: naukovu-populiarne vydannia. [Heroes of the Ukrainian Sky: a popular-science edition] Kyiv: Tempora. 200 p. [in Ukrainian].
12. Shcherbatiuk V. (2002) Istoriia rehioniv Ukrainy: Lysiashchyna. [History of the regions of Ukraine: Lysiashchyna]. Kyiv: Lohos. 428 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 355.48(477)(470:477)“2014/2022”:070.48(430)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-6>

В'ячеслав ОНИЩАК,
orcid.org/0009-0003-2191-117X
аспірант кафедри історії України та правознавства,
молодший науковий співробітник науково-дослідного сектору
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) vonuschak@ukr.net

АНЕКСІЯ КРИМУ ТА ВІЙНА НА ДОНБАСІ У СВІТЛІ НІМЕЦЬКОЇ ПРЕСИ: МЕДІА-АНАЛІЗ МАТЕРІАЛІВ DIE ZEIT (2014–2015 РР.)

У статті аналізується висвітлення анексії Криму та початку війни на Донбасі у німецькій пресі на прикладі видання *Die Zeit* за 2014–2015 роки. Дослідження фокусується на тому, як німецькі журналісти трактували політичні, безпекові та гуманітарні аспекти конфлікту, а також як формувалося уявлення про росію, Україну та європейську політику реагування. Особлива увага приділяється аналізу тональності публікацій, акцентів на міжнародній дипломатії, санкціях проти РФ та ролі Німеччини в Європейському Союзі. Результати показують, що медіадискурс *Die Zeit* поєднував критичну оцінку дій Росії з висвітленням внутрішніх суперечностей європейської політики, що відображало поступове усвідомлення стратегічних ризиків для безпеки ЄС та України. **Методологічно** робота поєднує елементи контент-аналізу та дискурсивного підходу, що дозволяє простежити еволюцію журналістських оцінок і аргументацій у динамічному контексті початку російсько-українського конфлікту. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному медіа-аналізі висвітлення анексії Криму та війни на Донбасі в німецькій пресі на прикладі *Die Zeit* у 2014–2015 роках. Дослідження вперше систематизує підходи німецьких журналістів до подій в Україні, виявляє домінуючі наративи, тональність публікацій та їхній вплив на формування європейського розуміння кризи. **Висновки.** Висвітлення анексії Криму та війни на Донбасі у *Die Zeit* підкреслювало загрози для європейської безпеки та порушення міжнародного права росією. Матеріали висвітлювали політичні, економічні та гуманітарні аспекти конфлікту, формуючи комплексне розуміння подій і демонструючи важливість підтримки України для стабільності регіону. Загалом, німецька преса виступала важливим інструментом формування громадської думки та політичних позицій щодо міжнародної кризи. У висновках зазначено, що медіадискурс *Die Zeit* 2014–2015 років формує образ України як важливого тесту для європейської солідарності та спроможності Заходу захищати засадничі принципи міжнародного порядку.

Ключові слова: анексія, російсько-українська війна, німецька преса, *Die Zeit*, медіанаратив, дипломатичний вимір.

Vyacheslav ONYSCHAK,
orcid.org/0009-0003-2191-117X
Postgraduate Student at the Department of Ukraine's History and Law,
Junior Research Fellow at the Research Sector
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) vonuschak@ukr.net

THE ANNEXATION OF CRIMEA AND THE WAR IN DONBAS IN THE LIGHT OF THE GERMAN PRESS: MEDIA ANALYSIS OF DIE ZEIT MATERIALS (2014–2015)

The article analyzes the coverage of the annexation of Crimea and the beginning of the war in Donbas in the German press using the example of the publication *Die Zeit* for 2014–2015. The study focuses on how German journalists interpreted the political, security and humanitarian aspects of the conflict, as well as how perceptions of Russia, Ukraine and the European policy response were formed. Particular attention is paid to the analysis of the tone of the publications, the emphasis on international diplomacy, sanctions against the Russian Federation, and the role of Germany in the European Union. The results show that *Die Zeit's* media discourse combined a critical assessment of Russia's actions with coverage of the internal contradictions of European politics, which reflected a gradual awareness of strategic risks to the security of the EU and Ukraine. The methodological robot supports elements of content analysis of the discursive approach that allows us to trace the evolution of journalistic assessments and argumentative and dynamic Context of the Russian-Ukrainian conflict. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive media analysis of the coverage of the annexation of Crimea and the war in Donbas in the German press using the example of *Die Zeit* in 2014–2015. The study, for the first time, systematizes the approaches of German journalists to events in Ukraine, reveals the dominant narratives, the tone of publications and their influence on the formation of the European understanding of the crisis. **Conclusions.** *Die Zeit's* coverage of the annexation of Crimea and the war in Donbas highlighted threats to European security and Russia's violations of international law. The materials covered the political, economic, and humanitarian aspects of the conflict, forming a comprehensive understanding

of the events and demonstrating the importance of supporting Ukraine for the stability of the region. Overall, the German press served as an important tool in shaping public opinion and political positions regarding the international crisis. The records show that the period 2014–2015 is a rock form Use the liquid test for the solidarity of the people West's ability to defend the rear principle of the multi-purpose chain.

Key words: annexation, Russian-Ukrainian war, German press, Die Zeit, media narrative, diplomatic dimension.

Постановка проблеми. Анексія Криму та початок війни на Донбасі у 2014–2015 роках стали ключовими викликами для європейської безпеки та міжнародного права. Німецькі медіа, зокрема Die Zeit, відіграли важливу роль у формуванні громадської думки та політичного дискурсу щодо цих подій. Однак недостатньо досліджено, яким чином висвітлення конфлікту у німецькій пресі впливало на сприйняття України, росії та реакцію європейських інституцій, а також які наративи і тональність домінували у медіадискурсі в перші роки конфлікту.

Мета дослідження. Проаналізувати матеріали німецької преси (Die Zeit) 2014–2015 років щодо анексії Криму та війни на Донбасі з метою виявлення ключових наративів, тональності висвітлення та взаємозв'язку медіадискурсу з формуванням європейської політики щодо України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Російсько-українська війна уже стала явищем, яке активно вивчають історики, політологи, соціологи, журналісти, економісти, юристи, військовики тощо. Звичайно, що роботи у цьому плані вистарчить не одному поколінню. Зокрема впершу чергу зупинимось на різних аспектах, які знайшли своє відображення у працях істориків. Так, впершу чергу відзначимо узагальнюючі праці В. Смоля, С. Кульчицького, Л. Якубової (Смолій, Кульчицький, Якубова, 2016; Якубова, 2018). Характер і періодизацію російсько-української війни визначено у працях В. Ільницького, М. Галіва, В. Старки, О. Куцької, О. Карпенко (Ільницький, Старка, Галів, 2022; Галів, Ільницький, 2023; Ільницький, Куцька, 2023; Галів, Ільницький, Карпенко, 2024). Бачення польських і британських оглядачів вивчали Василь Ільницький, Віталій Тельвак та Юлія Талалай (Ільницький, Тельвак, Талалай, 2024; Pnytskyi, Telvak, 2024; Telvak, Pnytskyi, 2023). Формування політики пам'яті про російсько-українську війну розглядали Василь Ільницький та Роман Царик (Ільницький & Царик 2024a; Ільницький & Царик 2024b; Ільницький, 2025). Важливе методологічне значення має дослідження Юрія Офіцинського (Офіцинський, 2018; Офіцинський, 2022). Проте окремі праці у яких би аналізувалося німецьке видання відсутні. Цим і зумовлюється актуальність та необхідність нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Анексія Криму та збройний конфлікт на Донбасі стали не лише геополітичними подіями, а й потужними дискурсивними конструктами в європейському медіапросторі. У цьому контексті публікації німецького тижневика Die Zeit 2014–2015 рр. становлять важливий емпіричний матеріал для дослідження механізмів формування політичних смислів, інтерпретацій міжнародних конфліктів та медіа-репрезентацій «іншого». Аналіз матеріалів Die Zeit дозволяє виокремити кілька провідних тематичних блоків:

По-перше, інтерпретація анексії Криму як порушення міжнародного права та європейського безпекового порядку. Цей підхід чітко простежується у працях Й. Йоффе («Der Regelbruch»), М. Туманна («Russlands Verletzung»), а також у колективних аналітичних статтях («Test the West»). Автори наголошують на безпрецедентності дій Росії після завершення «холодної війни» та підкреслюють кризу існуючої системи міжнародних правил.

По-друге, значна увага приділяється особистості Володимира Путіна та логіці російської зовнішньої політики. У статтях М. Туманна («Was will er?», «Der Atem in Putins Nacken») і Т. Гільдебрандта («Skrupellos und kühn») російський лідер постає як ключовий актор, що діє з позицій ревізіонізму, імперської традиції та прагнення відновити статус великої держави.

По-третє, публікації репортажного характеру (А. Бота, В. Бауер) фокусуються на людському вимірі конфлікту – трансформації ідентичностей, повсякденному житті населення Донбасу та Криму, досвіді війни й насильства. Зокрема, стаття «Dann ist man plötzlich russisch» (Aden M., Bittner J. Dann ist man plötzlich russisch. *Die Zeit*. Nr. 13. 2014) демонструє, як анексія змінює правовий і соціальний статус мешканців півострова.

Аналіз публікацій Die Zeit 2014–2015 рр. свідчить, що анексія Криму та війна на Донбасі інтерпретуються в німецькому медіа-дискурсі не лише як регіональний конфлікт, а як симптом глибокої трансформації міжнародного порядку. Теоретично ці матеріали репрезентують поєднання ліберально-нормативного та конструктивістського підходів, у яких медіа відіграють ключову роль у формуванні політичної реальності.

Події Революції гідності, усунення президента Віктора Януковича та подальша анексія Криму російською Федерацією стали для німецьких медіа одним із найсерйозніших викликів у висвітленні міжнародної політики після холодної війни. Газета *Die Zeit* у перші місяці 2014 р. опублікувала низку аналітичних матеріалів, у яких простежується перехід від емоційної підтримки протестного руху до комплексного осмислення наслідків української кризи для всієї Європи.

У статті А. Боти «Unser Pfand in Kiew» (Bota A. Unser Pfand in Kiew. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014) аналізується ситуація в Україні після повалення режиму Януковича. Авторка підкреслює, що зміна влади не розв'язала ключових проблем держави: корупції, впливу олігархів і слабкості інституцій. Водночас Україна перебувала у складному економічному становищі та потребувала значної зовнішньої допомоги. Окрему увагу приділено геополітичному виміру кризи – можливості використання росією політичного вакууму для посилення свого впливу. Бота наголошує, що події в Києві мають стратегічне значення для Європи, оскільки йдеться про зіткнення різних моделей міжнародної політики (Bota A. Unser Pfand in Kiew. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014).

Тему внутрішніх і зовнішніх викликів продовжує Йохен Біттнер у статті «Nach der Revolte, vor dem Kampf» (Bittner J. Nach der Revolte, vor dem Kampf. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014). Автор зазначає, що перемога Майдану не означала завершення трансформаційних процесів. Новий уряд зіткнувся з ослабленими державними інституціями, тиском з боку Росії та відсутністю єдиної позиції ЄС щодо підтримки України. Німеччина, за спостереженням Біттнера, намагалася балансувати між підтримкою Києва та збереженням діалогу з Москвою, що засвідчує внутрішню дилему європейської політики.

Мотивацію російських дій аналізує Майкл Туманн у статті «Russlands Verletzung» (Thumann M. Russlands Verletzung. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014). Він розглядає події в Києві як символічну поразку Кремля та загрозу концепції «русского мира». Демократичний протест в Україні сприймався російською владою як виклик власній легітимності, що зумовлювало готовність Москви вдатися до демонстрації сили, зокрема через військову присутність у Криму. Публікація, написана до формального початку анексії, свідчить про високий рівень аналітичного прогнозування та усвідомлення потенційних ризиків для європейської безпеки.

Ціннісний вимір подій 2014 р. представлений в інтерв'ю Елізабет фон Тадден «Hoffnung heißt

hier: Demokratie» (von Thadden E. Hoffnung heißt hier: Demokratie. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014), у якому київський соціолог Дмитро Хуткий пояснює, що сучасна українська ідентичність ґрунтується на демократичних і громадянських цінностях. Він характеризує «референдум» у Криму як нелегітимний і наголошує на його проведенні в умовах військового контролю. Хуткий також заперечує уявлення про глибокий регіональний поділ України, посилаючись на соціологічні дані, які засвідчують стабільну підтримку незалежності та європейського курсу серед більшості населення.

У підсумку матеріали *Die Zeit* 2014 року формують образ України як суспільства, для якого демократичний вибір є ключовим елементом національної ідентичності, а українська криза постає не лише регіональною проблемою, а й викликом для європейської системи безпеки та цінностей.

У березні 2014 року *Die Zeit* остаточно переорієнтовує інтерпретацію подій в Україні з внутрішньополітичної кризи на системний виклик європейському порядку безпеки. Анексія Криму розглядається як насильницька зміна кордонів та переломний момент у післявоєнній історії Європи.

У колонці Йозефа Йоффе «Russlandverstehet» (Joffe J. Russlandverstehet. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014) політика В. Путіна визначається як політика сили та «гри з нульовою сумою», несумісна з принципами післяхолодновоєнного порядку. Нерішучість Заходу, за автором, створює умови для подальшої експансії Росії, тоді як демократичний розвиток України сприймається Кремлем як загроза власній легітимності.

Ці висновки систематизовано у статті Т. Гільдебрандт, М. Туманна та Б. Ульріха «Test the West» (Hildebrandt T., Thumann M., Ulrich B. Test the West. *Die Zeit*. Nr. 11, 06.03.2014), де дії Росії інтерпретуються як свідоме використання інституційної повільності демократичних держав. Окупація Криму постає як контрольована військово-політична операція, замаскована під «народне повстання», що ґрунтується на запереченні української державності. Вирішальна роль у формуванні західної відповіді відводиться Німеччині та канцлеру А. Меркель.

Політичну позицію німецької еліти фіксує інтерв'ю з Н. Реттеном «Skrupellos und kühn» (Hildebrandt T. «Skrupellos und kühn». *Die Zeit*. Nr. 11, aktualisiert 07.03.2014), у якому дії Росії однозначно кваліфікуються як агресія та порушення міжнародного права. Наголошується на необхідності єдиної реакції ЄС і НАТО, включно з економічними санкціями.

Економічний аспект кризи окреслено в публікації «Wem tut es mehr weh?» (Brost M., Schieritz

М., Vorholz F. Wem tut es mehr weh?. *Die Zeit*. Nr. 11, 06.03.2014), де сформульовано дилему ефективності санкційного тиску без значних втрат для Заходу.

Загалом публікації *Die Zeit* фіксують перехід німецького дискурсу від емпатійного опису українських подій до концептуалізації анексії Криму як фундаментального виклику європейській безпеці, міжнародному праву та політичній єдності Заходу.

Публікації *Die Zeit* навесні 2014 року фіксують формування санкційного дискурсу як альтернативи військовій ескалації та водночас як індикатора внутрішніх суперечностей західної політики. Символом цієї амбівалентності стає паралельність дипломатичних траєкторій Німеччини: участь А. Меркель у кризових самітах ЄС і одночасні переговори віцеканцлера З. Габріеля в Москві, що відображає напруження між нормативною відповідальністю та економічним прагматизмом.

Стаття «Wem tut es mehr weh?» (Brost M., Schieritz M., Vorholz F. Wem tut es mehr weh?. *Die Zeit*. Nr. 11, 06.03.2014) закладає рамку санкцій як інструмента економічного стримування з двостороннім ефектом. Автори констатують, що ініціатива санкцій походить переважно від США, які пропонують «іранський сценарій» фінансової ізоляції, однак наголошують на обмеженій застосовності цієї моделі до Росії через її іншу економічну вагу та глибоку інтегрованість у європейські ринки. Попри значні валютні резерви РФ, *Die Zeit* вказує на її структурну вразливість: залежність від енергоекспорту, технологічну відсталість, корупцію та відтік капіталу.

Ключовим елементом аналізу стає енергетична взаємозалежність: ЄС істотно залежить від російських нафти й газу, тоді як Росія критично залежить від європейського ринку збуту. Цей «ланцюг взаємної вразливості» робить санкції політично необхідними, але економічно ризикованими, насамперед для Німеччини. Звідси виникає ідея адресних санкцій проти еліт як компромісу між тиском і самозбереженням.

Атлантичний вимір кризи представлено в інтерв'ю з Джеймсом Л. Джонсом (Klingst M. «Sprich sanft, und trage einen Knüppel». *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014), яке віддзеркалює ранню недооцінку ескалаційного потенціалу Кремля. Джонс визнає незаконність анексії Криму, але інтерпретує дії Путіна через призму історичної травми та логіки імперського реваншу, підтримуючи поєднання санкцій, стриманої дипломатії та посилення обороноздатності НАТО. Центральною стає метафора «говорити тихо, але тримати палицю», що

резонує з редакційною лінією *Die Zeit* – балансом між пацифістською традицією та необхідністю сили.

Колонка Йозефа Йоффе «Der Regelbruch» (Joffe J. Der Regelbruch. *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014) концептуалізує анексію Криму як злам післявоєнного європейського порядку: вперше з 1945 року кордони в Європі змінені силою. Йоффе відкидає аргументи «превентивної оборони» та історичної легітимації, трактуючи російські дії як неоімперіалізм, несумісний із нормами нової Європи. Порушення правил постає не лише як правова, а як цивілізаційна загроза європейському співіснуванню.

Енергетичний аспект доповнює Ф. Форгольц (Vorholz F. Unangenehm verflochten. *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014), який показує, що короткострокової фізичної нестачі енергії ЄС не зазнає, однак структурна інфраструктурна залежність від Росії створює довготривалу стратегічну слабкість.

Інтелектуальну провокацію становить гостьова стаття Й. Баберовського «Zwischen den Imperien» (Baberowski J. Zwischen den Imperien. *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014), де агресія Росії пояснюється імперською спадковістю та нерозв'язаними історичними травмами. Автор не виправдовує війну, але критикує Захід за нерозуміння історичної суб'єктності України та постімперської логіки Кремля, що формує один із пояснювальних шаблонів німецького дискурсу 2014–2015 років.

Подальші матеріали («Helfen Sanktionen gegen Russland?» *Die Zeit*, Nr. 13, 20.03.2014) фіксують коливання між санкціями як «альтернативою війні» та страхом торговельної ескалації. *Die Zeit* показує, що санкційна політика є повільною, дорогою і вимагає готовності Заходу прийняти власні втрати. Водночас вона стає ключовим інструментом нової «фінансової холодної війни», де замість танків використовуються ринки капіталу та регуляторні механізми.

У статті «Stolz, Europäer zu sein» (Krupa M., Thumann M. Stolz, Europäer zu sein. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014) кримська криза інтерпретується як каталізатор європейської суб'єктності: ЄС постає як «м'яка наддержава», здатна діяти єдино через право, санкції та нормативну привабливість. Конфронтація з Росією парадоксально зміцнює європейську ідентичність і формує новий наратив Європи як простору свободи та правової визначеності.

Узагальнюючи, публікації *Die Zeit* весни 2014 року фіксують перехід від політичного коментування до структурного аналізу війни: санкції осмислюються як центральний інструмент стримув

мування, що водночас оголює економічні ризики, злам європейського порядку та межі післявоєнної моделі співіснування з Росією.

Статті німецького видання *Die Zeit* у 2014 році аналізували події в Україні через релігійну, економічну та геополітичну призму. Вольфганг Тільманн у статті «Kiew ist das russische Rom» показує, що для Путіна Київ і Крим мають сакральне значення, а релігійна риторика переплітається з політичними амбіціями Кремля (Thielmann W. Kiew ist das russische Rom. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014). Московський патріарх Кирило використовує кризу в Україні для посилення впливу Російської православної церкви, а суперечка між православними юрисдикціями відображає політичне протистояння Москви та Києва.

Економічний вимір кризи розкриває Марк Ширіц, описуючи міжнародну допомогу Україні через МВФ, ЄС, США та Світовий банк. Вона мала стримати фінансовий колапс і символізувати підтримку Заходу, проте критично висвітлювалася системна корупція, неефективне управління та соціальна напруга. Репортаж Вольфганга Бауера «Твій останній прапор» (Bauer, W. Ihre letzte Flagge. *Die Zeit*. Nr. 14, 27.03.2014) показує людський вимір анексії Криму на прикладі українських морських піхотинців, змушених обирати між честю та життям, тоді як багато хто з особового складу перейшов на бік окупантів.

Політичні та стратегічні аспекти висвітлювалися у статтях про нову європейську політику стримування Росії, роль НАТО та ЄС, а також внутрішньонімецькі реакції. Дональд Туск та журналісти *Die Zeit* наголошували на енергетичній незалежності, колективній обороні та солідарності Заходу як ключах протидії російській агресії. Німецькі автори, зокрема Бернд Ульріх та Йорг Лау, відзначали внутрішній розкол суспільства та кризу довіри до Заходу, що полегшувало Кремлю маніпуляції, і підкреслювали необхідність санкцій та зміни парадигми «східної політики» Німеччини – від інтеграції та діалогу до стримування і реалістичної оцінки імперських амбіцій Москви.

Журналіст Бернд Ульріх критикує байдужість європейської політичної еліти під час російської агресії проти України, наголошуючи, що Захід не готовий використати свою економічну та військову перевагу. Він описує метод Путіна як подвійно асиметричну війну: військова перевага над слабшим противником на чужій території поєднується з інформаційною війною проти Заходу, де його аргументи збігаються з антиамериканськими та антиглобалістськими настроями. Нездатність ЄС мислити категоріями сили та відірваність від гео-

політичних реалій перетворює його на ослаблену структуру, тоді як російський авторитарний проєкт ґрунтується на домінуванні. Ульріх підкреслює, що гуманізм, відкритість і солідарність ЄС – це його справжня сила, а вибори 25 травня мають стати референдумом за здатність Європи протистояти авторитарним викликам.

Майкл Туманн досліджує ідеологічну основу політики Путіна, яка поєднує етнонаціоналізм і неоімперський євразійський проєкт, утворюючи «симфонію влади»: православ'я, націоналізм, радянська ностальгія та військова гордість зміцнюють державу і персональну владу Путіна. Однак подвійність ідеології створює ризик: націоналістична експансія суперечить євразійській концепції, послаблюючи довіру союзників (Казахстан, Білорусь). Агресія проти України підтримує контроль Кремля над настроями, які він сам розбудив, і може перетворити обмежені операції на некерований процес національної ейфорії та агресії (Thumann M. Was will er?. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014).

Навесні 2014 року Україна опинилася на межі війни через ескалацію сепаратистських рухів на сході та російське втручання. Журналісти Майкл Туманн і Аліса Бота у серії репортажів *Die Zeit* документують дипломатичні спроби уникнути конфлікту, створення паралельних збройних формувань, хаос у Маріуполі та Слов'янську, а також загрозу розпаду державності. За посередництва ОБСЄ та німецьких і американських політиків проводилися переговори, намагалися забезпечити вибори й контроль за кордоном, але вирішальний вплив мала Москва, без конструктивної позиції якої дипломатія була обмеженою.

Президентські вибори 2014 року ознаменували прагнення українців до незалежності та європейського курсу. Обрання Петра Порошенка символізувало легітимізацію державності, проте країна залишалася розділеною: на сході діяв сепаратизм, в умовах хаосу влада покладалася на олігархів і добровільчі батальйони. Захід запровадив м'які економічні санкції проти Росії, які лише частково стримували агресора, тоді як Київ, підтриманий Німеччиною, намагався поєднати дипломатію, реформування та стабілізацію безпеки, усвідомлюючи, що мир і розвиток можливі лише за умови зупинки війни та конструктивної взаємодії з Московією.

У статті «Фатальна невдача» Schneider M. Tödliches Versagen. *Die Zeit*. Nr. 31, aktualisiert 07.08.2014) німецький літературознавець і медіатеоретик Манфред Шнайдер розмірковує над трагедією збитого малайзійського рейсу MH17,

поєднуючи публіцистичний аналіз із філософсько-історичною рефлексією. Він виходить із припущення, що літак був уражений російською зенітною ракетою «Бук-М1», запущеною проросійськими бойовиками, і називає це фатальною помилкою, що мала водночас технічний і політичний вимір.

М. Шнайдер звертає увагу на моральний парадокс: люду важко усвідомити, що така катастрофа могла статися через звичайний збій або непорозуміння. Війна, на його думку, не визнає випадковостей: суспільство завжди шукає навмисний злочин і конкретного винуватця, уособлення зла. Потреба персоналізувати трагедію, покласти відповідальність на «велику фігуру» – політика чи диктатора – стає психологічним механізмом, який часто визначає політичні реакції.

Автор проводить історичні паралелі: люду не змогло усвідомити випадковість вбивства ерцгерцога Франца Фердинанда у 1914 році, що спричинило Першу світову війну. Серія дрібних помилок і безглузких рішень призвела до катастрофи, яку політики інтерпретували як зумисний акт змови. Шнайдер стверджує, що історія частіше підкоряється випадковості й абсурду, аніж раціональному порядку, і наводить приклади від погодних умов під Ватерлоо до невдалого замаху на Гітлера, що змінювали хід історії. Водночас, визнаючи роль випадку, він підкреслює необхідність політичної відповідальності тих, хто створює умови для трагедій.

Стаття «На полі трупів» (Schneider M. Tödliches Versagen. *Die Zeit*. Nr. 31, aktualisiert 07.08.2014) описує, як після катастрофи МН17 на сході України розгорнулася багаторівнева криза. Проросійські сепаратисти порушували базові міжнародні правила роботи зі зломками й тілами, тоді як у медіапросторі точилася пропагандистська війна. Сцени мародерства стали символом морального падіння сторони, що контролювала територію, і асоціювалися з іменем Володимира Путіна.

Міжнародна реакція була різною: США заявляли про «величезний масив доказів» російського постачання зброї, Нідерланди переживали загальнонаціональну жалобу, а Росія будувала власну версію подій, покладаючи провину на Україну. ЄС виявився розділеним, від жорстких позицій Варшави та Балтії до обережності Берліна й Парижа. Головний висновок авторів: катастрофа МН17 стала моральним лакмусом для Європи, підкресливши необхідність єдності та системної реакції на російську агресію.

Бернд Ульріх у статті «Світ збожеволів – і що нам робити?» (Ulrich B. Die Welt ist verrückt –

und was machen wir? *Die Zeit*. Nr. 36, 02.09.2014) стверджує, що кризи 2014 року оголили стратегічну розгубленість Заходу. Провали втручання й невтручання, ослаблення інструментів зовнішньої політики, посилення авторитарних режимів та націоналізмів, а також зміцнення позицій Китаю – усе це створює нові виклики для Європи та США. Ульріх закликає відновити стратегічну спроможність і переоцінити принципи зовнішньої політики, поєднавши інтереси та ідеали.

Ще один автор Вольфганг Бауер у статті «З лопатами проти танків» (Bauer W. Mit Spaten gegen Panzer. *Die Zeit*. Nr. 37, 18.09.2014) описує життя Маріуполя під час війни, де страх поєднується з непохитністю місцевих мешканців. Гордяни готуються до оборони власними силами, беручи участь у будівництві укріплень, символічно демонструючи опір і збереження гідності.

Аліса Бота у статті «З усією енергією» (Bota A. Mit aller Energie. *Die Zeit*. Nr. 38, 25.09.2014) наголошує, що навіть у разі припинення вогню заморожений конфлікт створює довгострокову загрозу для України та Європи. Вона пропонує підвищувати ціну російського імперіалізму через фінансові та енергетичні санкції і нагадує про урок недовіри до Москви, підкреслюючи, що відмова України від ядерної зброї зробила її кордони вразливими.

Таким чином, аналіз німецьких журналістів і мислителів показує, що трагедія МН17 стала не лише актом війни, а й дзеркалом європейської свідомості. Вона виявила моральні дилеми, політичну розгубленість Заходу, а також важливість солідарності, системного реагування і моральної стійкості у світі, де випадковість і наслідки трагічних помилок можуть визначати хід історії.

Окрім цього Аліса Бота в низці статей аналізує ситуацію на Донбасі восени 2014 р., показуючи розрив між офіційним перемир'ям і реальною війною. Перемир'я не забезпечує безпеки, а сепаратистські утворення, підтримувані Росією, проводять нелегітимні вибори, посилюючи ізоляцію регіону від України. Населення виснажене війною, а спроби Києва утримати контроль обмежені слабкою військовою та економічною спроможністю держави. Донбас дедалі більше перетворюється на «заморожений конфлікт», де формальна належність до України не гарантує фактичної інтеграції.

В контексті енергетичної залежності Йозеф Йоффе (Joffe J. «Einkreisung»? *Die Zeit*. Nr. 14, 27.03.2014; Joffe J. Russlandverstehet. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014) розглядає російську агресію. Він показує, що анексія Криму й контроль частини Донбасу – символічні перемоги, а реальна потуга

Росії обмежена ресурсною економікою, демографічною кризою та відсутністю конкурентних інститутів. Справжня сила держави у XXI столітті вимірюється економічною стійкістю, інноваціями та верховенством права, а не військовими демонстраціями.

Підсумовуючи, дослідники наголошують: припинення вогню – шанс для стабілізації, але воно не може перетворитися на політику ілюзій. Європа має діяти рішуче та координовано, поєднуючи стримування агресії з готовністю до

діалогу, а Україна – балансувати між боротьбою за територіальну цілісність і прагненням миру. Реальна стабілізація можлива лише за наявності політичної волі, економічних засобів і дотримання міжнародного права.

Перспективним напрямом подальшого дослідження є поглиблений аналіз впливу німецьких та європейських медіа на формування сприйняття українського конфлікту, зокрема ролі журналістських нарративів у конструюванні образу росії та України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галів М., Ільницький В. Характер сучасної російсько-української війни (2014–2023): вітчизняний історіографічний дискурс. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія: Історія*. 2023. Вип. 13/55. С. 47–73.
2. Галів М., Ільницький В., Карпенко О. Проблематика геноциду Росії щодо українців в українських засобах масової інформації (2022–2024). *Новітня доба*. 2024. Вип. 12. С. 75–96.
3. Ільницький В. Організаційні, нормативні та концептуальні засади політики пам'яті України щодо сучасної російсько-української війни. *Вісь Європи / [головний редактор Л. Лазурко]*. Львів-Дрогобич: П'єр-Світ, 2025. Випуск 6. С. 197–214.
4. Ільницький В., Царик Р. Матеріально-культурні аспекти увічнення пам'яті українських захисників і захисниць під час російсько-української війни (2014–2024). *Вісник Черкаського університету. Серія історичні науки*. 2024. Вип. 2. С. 105–116.
5. Ільницький В., Царик Р. Пізнавально-інформаційні та виховні заходи щодо ушанування пам'яті учасників і жертв російсько-української війни (2014–2024). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81 (2). С. 4–13.
6. Ільницький В., Царик Р. Формування історико-меморіального нарративу сучасної російсько-української війни. *Українські історичні студії*. 2025. Вип. 17(59). С. 213–224.
7. Ільницький В., Куцька О. Періодизація російсько-української війни (2014–2022) в українському науковому дискурсі. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2023. Вип. 13/55. С. 162–177.
8. Ільницький В., Старка В., Галів М. Російська пропаганда як елемент підготовки до збройної агресії проти України. *Український історичний журнал*. 2022. Вип. 5. С. 43–55. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.05.043>
9. Ільницький В., Тельвак В., Талалай Ю. Сучасна російсько-українська війна на шпальтах «The British Army Review» (2022–2024). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2024. Спецвипуск. С. 130–146.
10. Офіцинський Ю. Сучасна російсько-українська війна (за матеріалами газети «The New York Times» 2013–2017 років). Ужгород: РІК-У, 2018. 312 с.
11. Офіцинський Ю.Р. Російсько-українська війна 2014–2018 рр. (за матеріалами газети The New York Times). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 «Історія та археологія» (03 – Гуманітарні науки). Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет», Міністерство освіти і науки України, Ужгород, 2022. 240 с.
12. Смолій В., Кульчицький С., Якубова Л. Донбас і Крим в економічному, суспільно-політичному та етнокультурному просторі України: історичний досвід, модерні виклики, перспективи (Аналітична доповідь). Київ: Ін-т історії України НАН України, 2016. 616 с.
13. Якубова Л. «Русский мир» в Україні: на краю прірви. Київ: Кліо, 2018. 384 с.
14. Aden M., Bittner J. Dann ist man plötzlich russisch. *Die Zeit*. Nr. 13. 2014.
15. Baberowski J. Zwischen den Imperien. *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014.
16. Bauer W. Mit Spaten gegen Panzer. *Die Zeit*. Nr. 37, 18.09.2014.
17. Bauer, W. Ihre letzte Flagge. *Die Zeit*. Nr. 14, 27.03.2014.
18. Bittner J. Nach der Revolte, vor dem Kampf. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014.
19. Bota A. «Schaut, was sie getan haben». *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
20. Bota A. Mit aller Energie. *Die Zeit*. Nr. 38, 25.09.2014.
21. Bota A. Unser Pfand in Kiew. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014.
22. Brost M., Schieritz M., Vorholz F. Wem tut es mehr weh?. *Die Zeit*. Nr. 11, 06.03.2014.
23. Hildebrandt T., Thumann M., Ulrich B. Test the West. *Die Zeit*. Nr. 11, 06.03.2014.
24. Hildebrandt T. «Skrupellos und kühn». *Die Zeit*. Nr. 11, aktualisiert 07.03.2014.
25. Hildebrandt T. Was kann sie?. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
26. Ilnytskyi V., Telvak V. Ukraine Under the Conditions of the Second Year of Existential War in Analysts' Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *Skhidnoievropejskyi Istorychnyi Visnyk East European Historical Bulletin*. 2024. Issue 31. Pp. 218–237. DOI: 10.24919/2519-058X.31.306344

27. Joffe J. «Einkreisung»? *Die Zeit*. Nr. 14, 27.03.2014.
28. Joffe J. Russlandverstehet. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014.
29. Joffe J. Der Regelbruch. *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014.
30. Krupa M., Thumann M. Stolz, Europäer zu sein. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014.
31. Klingst M. «Sprich sanft, und trage einen Knüppel». *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014.
32. Lau J., Heuser U. J. Helfen Sanktionen gegen Russland?. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014.
33. (o. A.) Feuer des Nationalismus. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
34. Ruge E. Der Krieg gegen Russland. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
35. Schneider M. Tödliches Versagen. *Die Zeit*. Nr. 31, aktualisiert 07.08.2014.
36. Telvak V., Ilnytskyi V. A Year of Existential War in Analytical Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *Skhidnoieuropeiskyi Istorychnyi Visnyk – East European Historical Bulletin*. 2023. Issue 27. Pp. 249–258. DOI: 10.24919/2519-058X.27.281552
37. Thielmann W. Kiew ist das russische Rom. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014.
38. Thumann M. Russlands Verletzung. *Die Zeit*. Nr. 10, 27.02.2014.
39. Thumann M. Was will er?. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
40. Thumann M. Der Atem in Putins Nacken. *Die Zeit*. Nr. 31, aktualisiert 24.07.2014.
41. Ulrich B. Die Welt ist verrückt – und was machen wir?. *Die Zeit*. Nr. 36, 02.09.2014.
42. Ulrich B. Wir Dekadenten. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
43. van Middelaar L. Mehr als Geld und gute Worte. *Die Zeit*. Nr. 20, 08.05.2014.
44. Vorholz F. Unangenehm verflochten. *Die Zeit*. Nr. 12, 13.03.2014.
45. von Thadden E. Hoffnung heißt hier: Demokratie. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014.

REFERENCES

- Haliv, M., Ilnytskyi, V. (2023). Kharakter suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2023): vitchyzniani istoriohra fichnyi diskurs [The Nature of the Modern Russian-Ukrainian War (2014–2023): Domestic Historiographical Discourse]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Serii: Istorii, 13/55*, 47–73. [in Ukrainian].
- Haliv, M., Ilnytskyi, V., Karpenko, O. (2024). Problematyka henotsydu Rosii shchodo ukrainsiv v ukrainskykh zasobakh masovoi informatsii (2022 – 2024) [The issue of the genocide of Russia against Ukrainians in the Ukrainian mass media (2022–2024)]. *Novitnia doba, 12*, 75–96. [in Ukrainian].
- Ilnytskyi, V. (2025). Orhanizatsiini, normatyvni ta kontseptualni zasady polityky pamiaty ukrainy shchodo suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny [Organizational, normative, and conceptual foundations of Ukraine’s memory policy regarding the ongoing russian-ukrainian war]. *Axis Europae, 6*, 197–213. doi: 10.69550/3041-1467.6.326258 [in Ukrainian].
- Ilnytskyi, V., Tsaryk, R. (2024). Materialno-kulturni aspekty uvichnennia pamiaty ukrainskykh zakhysnykiv i zakhysnyts pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2024) [Material-cultural aspects of commemorating the memory of the Ukrainian defenders during the russo-ukrainian war (2014–2024)]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Serii: Istorychni nauky, 2*, 105–116.
- Ilnytskyi, V., Tsaryk, R. (2024). Piznavalno-informatsiini ta vykhovni zakhody shchodo ushanuvannia pamiaty uchasnykiv i zhertv rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2024) [Cognitive, informational and educational measures to honor the memory of participants and victims of the Russian-Ukrainian war (2014–2024)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 81 (2)*, 4–13.
- Ilnytskyi, V., & Tsaryk, R. (2025). Formuvannia istoryko-memorialnoho naratyvu suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny [Formation of the historical-memorial narrative of the modern russian-ukrainian war]. *Ukrainski Istorychni studii – Ukrainian Historical Studies, 17(59)*, 213–224. [in Ukrainian].
- Ilnytskyi, V., & Kutska, O. (2023). Periodyzatsiia rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2022) v ukrainskomu naukovomu diskursi [Periodization of the Russian-Ukrainian war (2014–2022) in Ukrainian scientific discourse]. *Problemy humanitarnykh nauk. Serii: Istorii – Problems of the humanities. Series: History, 13/55*, 162–177. [in Ukrainian].
- Ilnytskyi, V., Starka, V., Haliv, M. (2022). Rosiiska propaganda yak element pidhotovky do zbroinoi agresii proty Ukrainy [Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine]. *Ukrainskyi Istorychnyi zhurnal, 5*, 43–55. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.05.043> [in Ukrainian].
- Ilnytskyi, V., Telvak, V., Talalai, Yu. (2024). Suchasna rosiisko-ukrainska viina na shpaltakh «The British Army Review» (2022 – 2024) [The Modern Russian-Ukrainian War in the Columns of “The British Army Review” (2022 – 2024)]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Serii: Istorii, Spetsvyypusk*, 130–146. [in Ukrainian].
- Ofitsynskyi, Yu. (2018). *Suchasna rosiisko-ukrainska viina (za materialamy hazety «The New York Times» 2013–2017 rokiv) [Modern Russian-Ukrainian War (based on materials from the newspaper "The New York Times" 2013–2017)]*. Uzhhorod: RIK-U. 312 s. [in Ukrainian].
- Ofitsynskyi, Yu.R. (2022). *Rosiisko-ukrainska viina 2014–2018 rr. (za materialamy hazety The New York Times) [Russian-Ukrainian War 2014–2018 (based on materials from the newspaper The New York Times)]*. Kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 032 «Istorii ta arkeholohiia» (03– Humanitarni nauky). Derzhavnyi vyshchyi navchalnyi zaklad «Uzhhorodskiy natsionalnyi universytet», Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Uzhhorod. 240 s. [in Ukrainian].
- Smolii, V., Kulchytskyi, S. i Yakubova L. (2016). Donbas i Krym v ekonomichnomu, suspilno-politychnomu ta etnokulturnomu prostori Ukrainy: Istorychnyi dosvid, moderni vyklyky, perspektyvy (Analychna dopovid) [Donbas and

Crimea in the Economic, Socio-Political and Ethnocultural Space of Ukraine: Historical Experience, Modern Challenges, Prospects (Analytical Report)]. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy. 616 p. [in Ukrainian].

13. Yakubova, L. (2018). «Russkyi myr» v Ukraini: na kraiu prirvy [“Russian World” in Ukraine: on the Edge of the Precipice]. Kyiv: Klio. 384 p. [in Ukrainian].

14. Aden, M., Bittner, J. (2014). Dann ist man plötzlich russisch [Then suddenly you're Russian]. *Die Zeit – The time*. Nr. 13. [in German]

15. Baberowski, J. (2014). Zwischen den Imperien [Between the empires]. *Die Zeit – The time*. Nr. 12, 13.03.2014. [in German]

16. Bauer, W. (2014). Mit Spaten gegen Panzer [Using shovels against tanks]. *Die Zeit – The time*. Nr. 37, 18.09.2014. [in German]

17. Bauer, W. (2014). Ihre letzte Flagge [Your last flag]. *Die Zeit – The time*. Nr. 14, 27.03.2014. [in German]

18. Bittner, J. (2014). Nach der Revolte, vor dem Kampf [After the revolt, before the fight]. *Die Zeit – The time*. Nr. 10, 27.02.2014. [in German]

19. Bota, A. (2014). «Schaut, was sie getan haben» [«Look what they've done»]. *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

20. Bota, A. (2014). Mit aller Energie [With all your energy]. *Die Zeit – The time*. Nr. 38, 25.09.2014. [in German]

21. Bota, A. (2014). Unser Pfand in Kiew [Our pledge in Kyiv]. *Die Zeit – The time*. Nr. 10, 27.02.2014. [in German]

22. Brost, M., Schieritz, M., Vorholz, F. (2014). Wem tut es mehr weh? [Who does it hurt more?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 11, 06.03.2014. [in German]

23. Hildebrandt, T., Thumann, M., Ulrich, B. (2014). Test the West. *Die Zeit – The time*. Nr. 11, 06.03.2014. [in German]

24. Hildebrandt, T. (2014). «Skrupellos und kühn» [«Ruthless and bold»]. *Die Zeit – The time*. Nr. 11, aktualisiert 07.03.2014. [in German]

25. Hildebrandt, T. (2014). Was kann sie? [What can she do?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

26. Ilnytskyi, V., Telvak, V. (2024). Ukraine Under the Conditions of the Second Year of Existential War in Analysts' Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *Skhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk East European Historical Bulletin*, 31, 218–237. DOI: 10.24919/2519-058X.31.306344 [in English]

27. Joffe, J. (2014). «Einkreisung»? [«Encirclement»?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 14, 27.03.2014. [in German]

28. Joffe, J. (2014). Russlandverstehere [Russia understander]. *Die Zeit – The time*. Nr. 13, 20.03.2014. [in German]

29. Joffe, J. (2014). Der Regelbruch [The breaking of the rules]. *Die Zeit – The time*. Nr. 12, 13.03.2014. [in German]

30. Krupa, M., Thumann, M. (2014). Stolz, Europäer zu sein [The breaking of the rules]. *Die Zeit – The time*. Nr. 13, 20.03.2014. [in German]

31. Klingst, M. (2014). «Sprich sanft, und trage einen Knüppel» [«Speak softly, and carry a club»]. *Die Zeit – The time*. Nr. 12, 13.03.2014. [in German]

32. Lau, J., Heuser, U. J. (2014). Helfen Sanktionen gegen Russland? [Do sanctions against Russia help?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 13, 20.03.2014. [in German]

33. (o. A.) Feuer des Nationalismus [Fire of nationalism] (2014). *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

34. Ruge, E. (2014). Der Krieg gegen Russland [The war against Russia]. *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

35. Schneider, M. (2014). Tödliches Versagen [Fatal failure]. *Die Zeit – The time*. Nr. 31, aktualisiert 07.08.2014. [in German]

36. Telvak, V., Ilnytskyi, V. (2023). A Year of Existential War in Analytical Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *Skhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk – East European Historical Bulletin*, 27, 249–258. DOI: 10.24919/2519-058X.27.281552 [in English]

37. Thielmann, W. (2014). Kiew ist das russische Rom [Kyiv is the Russian Rome]. *Die Zeit – The time*. Nr. 13, 20.03.2014. [in German]

38. Thumann, M. (2014). Russlands Verletzung [Russia's violation]. *Die Zeit – The time*. Nr. 10, 27.02.2014. [in German]

39. Thumann, M. (2014). Was will er? [The breath on Putin's neck]. *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

40. Thumann, M. (2014). Der Atem in Putins Nacken [The breath on Putin's neck]. *Die Zeit – The time*. Nr. 31, aktualisiert 24.07.2014. [in German]

41. Ulrich, B. (2014). Die Welt ist verrückt – und was machen wir? [The world is crazy – and what do we do?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 36, 02.09.2014. [in German]

42. Ulrich, B. (2014). Wir Dekadenten [We decadents]. *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

43. van Middelaar, L. (2014). Mehr als Geld und gute Worte [More than money and kind words]. *Die Zeit – The time*. Nr. 20, 08.05.2014. [in German]

44. Vorholz, F. (2014). Unangenehm verflochten [Uncomfortably intertwined]. *Die Zeit – The time*. Nr. 12, 13.03.2014. [in German]

45. von Thadden, E. (2014). Hoffnung heißt hier: Demokratie [Here, hope means: democracy]. *Die Zeit – The time*. *Die Zeit*. Nr. 13, 20.03.2014. [in German]

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.01:316.77

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-7>

Валерія БЗЕНКО,

orcid.org/0000-0002-3439-7590

доктор філософії,

старший викладач кафедри режисури естради і шоу

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) *bouko31197@gmail.com*

Костянтин ВІНОВИЙ,

orcid.org/0009-0001-3601-4987

заслужений артист України,

доцент кафедри хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) *k.vinovoi@kubg.edu.ua*

Ірина КРАСИЛЬНИКОВА,

orcid.org/0000-0002-3057-4000

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій і безпеки життєдіяльності

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

(Вінниця, Україна) *ivs1327@gmail.com*

ІНТЕРАКТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРОСТІР ДЛЯ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ ТА СОЦІАЛЬНОГО ЗАЛУЧЕННЯ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ ТА КУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

У сучасному світі, де технології та глобалізаційні процеси стрімко змінюють характер спілкування, інтерактивне мистецтво є важливим інструментом створення нових форматів культурної взаємодії. Актуальність цього виду мистецтва обумовлена його здатністю не лише споглядати художній твір, а й активно взаємодіяти з ним, перетворюючи глядача на повноцінного співтворця. Одним із важливих напрямів розвитку інтерактивного мистецтва є хореографічна освіта, де тілесна взаємодія стає засобом комунікації. У практиках класичного танцю, сценічно-хореографічного практикуму та пуант-техніках тіло виступає не лише об'єктом естетичного споглядання, а й активним медіатором емоційного та культурного досвіду. Така взаємодія сприяє розвитку міжкультурного діалогу, розумінню різноманітності культурних ідентичностей та формуванню толерантності у суспільстві, де соціальні, етнічні та культурні відмінності часто спричиняють відчуження. Інтерактивні художні практики долають ці перешкоди, створюючи простір для рівноправного обміну досвідом, емоціями та цінностями.

Метою дослідження є визначення ролі інтерактивного мистецтва у формуванні соціально орієнтованого та культурно чутливого середовища, аналіз його потенціалу у розвитку міжкультурного спілкування. Методологічна основа роботи поєднує культурологічну, театрознавчу, соціокомунікативну й мистецтвознавчу практики, що дає змогу розглядати інтерактивне мистецтво як міждисциплінарний феномен. Для досягнення мети дослідження використано методи порівняльного та структурно-функціонального аналізу, кейс-аналізу сучасних інтерактивних практик у сфері театру, медіаарту, освітніх і соціальних проєктів.

У результаті дослідження з'ясовано, що інтерактивне мистецтво є потужним засобом соціальної комунікації, здатним забезпечити глибше розуміння іншого культурного досвіду. Воно сприяє подоланню стереотипів, стимулює емпатію та створює умови для рівноправного діалогу. Імерсивні вистави, VR/AR-проєкти, цифрові інсталяції та партисипативні перформанси як форми інтерактивного мистецтва виявляють його здатність бути осередком не лише для естетичного переживання, а й для соціальної взаємодії та співтворчості. Інтерактивність стимулює креативне мислення, розвиває соціальні компетенції та підтримує інклюзивність культурного простору.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування інтерактивних художніх методів у сфері освіти, культурного менеджменту, театру, музейної справи, зокрема у соціальних і терапевтичних програмах, спрямованих на інтеграцію різних суспільних груп. Використання інтерактивного мистецтва у міжкультурному контексті сприяє вихованню відкритості, поваги до інших культур і формує нову модель культурної комунікації, що ґрунтується на співучасті та спільному творенні смислів.

Ключові слова: імерсивність, партисипація, культурна комунікація, класичний танець, хореографічна освіта, художня взаємодія, емпатія, соціальна інклюзія.

Valeriia BZENKO,

orcid.org/0000-0002-3439-7590

PhD,

*Senior Lecturer at the Department of Stage and Show Directing
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) boyko31197@gmail.com*

Kostyantyn VINOVOY,

orcid.org/0009-0001-3601-4987

Honored Artist of Ukraine,

*Associate Professor at the Department of Choreography
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) k.vinovoi@kubg.edu.ua*

Iryna KRASYLNYKOVA,

orcid.org/0000-0002-3057-4000

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

*Associate professor at the Department of Fine, Decorative Arts, Technologies and Life Safety
Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsyubynskyi
(Vinnytsia, Ukraine) ivs1327@gmail.com*

INTERACTIVE ART AS A SPACE FOR INTERCULTURAL DIALOGUE AND SOCIAL ENGAGEMENT IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION AND CULTURAL COMMUNICATION

In the modern world, where technological and globalisation processes are rapidly changing the nature of communication, interactive art is becoming an increasingly important tool for the formation of new cultural interaction formats. Its relevance lies in the fact that it allows not only contemplation of a work of art, but also active interaction with it, turning the viewer into a full-fledged co-creator. One of the key areas of development in interactive art is choreographic education, where bodily interaction serves as a means of communication. In the practices of classical dance, stage choreography workshops, and pointe techniques, the body is not only an object of aesthetic contemplation but also an active mediator of emotional and cultural experiences. It contributes to the development of intercultural dialogue, fostering an understanding of the diversity of cultural identities and promoting tolerance in a society where social, ethnic, and cultural differences often lead to alienation. Interactive artistic practices overcome these barriers, creating a space for an equal exchange of experience, emotions and values.

This study aims to investigate the role of interactive art in fostering a socially inclusive and culturally sensitive environment, while also examining its potential in promoting intercultural communication. The methodological basis of this work combines cultural, theatrical, socio-communicative, and art historical approaches, allowing us to consider interactive art as an interdisciplinary phenomenon. To achieve this goal, methods of comparative analysis, the structural-functional approach, and case analysis of modern interactive practices in the fields of theatre, media art, education, and social projects were employed.

As a result of the study, it was found that interactive art is a powerful means of social communication, capable of providing a deeper understanding of other cultural experiences. It helps to overcome stereotypes, stimulates empathy and creates conditions for dialogue on equal terms. Forms such as immersive performances, VR/AR projects, digital installations, and participatory performances demonstrate the art's ability to serve as a platform not only for aesthetic experiences but also for social interaction and co-creation. Interactivity stimulates creative thinking, develops social competencies and supports the inclusiveness of the cultural space.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying interactive artistic methods in various fields, including education, cultural management, theatre, museum work, as well as social and therapeutic programs aimed at integrating different social groups. The use of interactive art in an intercultural context fosters the development of openness and respect for other cultures, and it forms a new model of cultural communication based on participation and the joint creation of meanings.

Key words: *immersion, participation, cultural communication, classical dance, choreographic education, artistic interaction, empathy, social inclusion.*

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво перебуває у стані глибокої трансформації, що зумовлено як технологічним прогресом, так і соціокультурними змінами у глобалізованому світі. Одним

з найвиразніших проявів цих процесів є розвиток інтерактивних форм мистецтва, у яких глядач припиняє бути пасивним спостерігачем, а є активним учасником творчого процесу. Така взаємодія не

лише змінює структуру мистецького твору, а й формує нові способи комунікації між людьми різних культур, соціальних груп та поколінь.

В умовах стрімкого поширення цифрових технологій, віртуальної та доповненої реальності інтерактивне мистецтво набуває значущості як засіб міжкультурного діалогу. Воно створює простір, де відбувається безпосереднє спілкування на рівні емоцій, символів і дії – поза межами мовних бар'єрів і національних відмінностей. Медіаінсталяції, імерсивні театральні постановки, інтерактивні перформанси та соціальні артпроекти є не лише формою естетичного вираження, а й інструментом комунікації, освіти та суспільної інтеграції.

Особливої актуальності тема інтерактивного мистецтва набуває у сучасному українському культурному просторі, що активно інтегрується у світовий контекст та проходить процеси відновлення, переосмислення і самоідентифікації. В умовах воєнних і соціальних викликів культура є важливим засобом порозуміння, єднання та підтримки, а інтерактивні мистецькі практики – способом залучення громад до творчого діалогу і спільного переживання досвіду. Саме через взаємодію, спільну участь та емпатію інтерактивне мистецтво сприяє подоланню ізоляції, соціальних перешкод і культурних упереджень.

Таким чином, дослідження інтерактивного мистецтва як простору для міжкультурного діалогу та соціальної інтеграції є надзвичайно актуальним у контексті сучасних глобальних і національних процесів. Воно дає можливість по-новому осмислити роль митця у суспільстві, переосмислити функції культурних інституцій і визначити потенціал мистецтва як дієвого інструменту побудови відкритого, інклюзивного та толерантного світу.

Аналіз досліджень. Проблематика інтерактивного мистецтва як інструменту соціальної взаємодії та міжкультурного діалогу набуває все більшої актуальності в умовах цифровізації культури. Сучасні наукові дослідження спрямовані на вивчення як технологічних аспектів інтерактивних практик, так і їхнього соціокультурного впливу.

Дослідники Є. Маловічко та В. Харченко (2023) розглядають інтерактивне мистецтво через цифрові інтерфейси, що забезпечують безпосередню взаємодію між глядачем і твором. Доведено, що використання AR-технологій дає змогу створити емоційно адаптивне мистецьке середовище, здатне підсилювати комунікативний складник культурного процесу. Автори К. Кострікова та О. Костріков (2025) зосереджують увагу на терапевтичному потенціалі мистецьких практик. Наголошено на ролі художньої взаємодії у відновленні психоемо-

ційного стану особистості, що є важливим аспектом соціальної інклюзії. Вчена О. Ігнатова (2023) аналізує методи налагодження міжкультурного діалогу в освітніх та культурних інституціях ЄС. Вона акцентує, що інтерактивні форми навчання і мистецьких проєктів сприяють формуванню відкритості до різних культурних контекстів. Науковці М. Потапенко, О. Демиденко та Г. Потапенко (Потапенко та ін., 2023) вивчають освітній потенціал інтерактивних технологій, що формують нову педагогічну парадигму – навчання через творчу участь та взаємодію. Дослідниця І. Чмелик (2023) розглядає практичні аспекти соціальної інклюзії через мистецькі ініціативи. Виявлено, як місцеві культурні проєкти створюють умови для участі людей з особливими потребами у творчому процесі, розвиваючи громадянську активність і відчуття приналежності до культурного простору.

В українській педагогічній практиці питання інтерактивності у хореографічній освіті розглядає О. Таранцева (2022), яка запропонувала дидактичну модель викладання класичного танцю на засадах активної взаємодії між викладачем і студентом. Вона наголошує, що класичний танець є не лише технічним навчальним курсом, а простором комунікації через рух і співпереживання. Аналогічно у дослідженні «Інноваційні методики викладання сучасного хореографічного мистецтва» (Терешенко та ін., 2023) підкреслено, що інтерактивні технології й спільні творчі практики формують нову педагогічну культуру співтворчості у хореографії.

Питанням розвитку інтерактивного мистецтва присвячено численні закордонні праці. Так, вчений М. Віталі зі співавторами (Vitali et al., 2021) аналізують практики застосування доповненої реальності (AR) та ШІ у збереженні культурної спадщини, створенні музейних експозицій і прототипів та підкреслюють роль інтерактивності у сучасній культурній комунікації. Автор Д. Бернашчина (Bernaschina, 2023) розглядає «ігрофікацію мистецтва» як форму цифрової інклюзії у контексті метавсесвіту, акцентуючи на розширенні доступу до мистецьких практик для людей з особливими освітніми потребами. Науковці О. Чубрей, В. Яворська та М.-А. Чубрей (Чубрей та ін., 2024) обґрунтовують важливість інклюзивності музейних просторів, що через інтерактивні технології відкривають нові можливості для осіб з інвалідністю. Дослідник М. Коморовський зі співавторами (Komorowski et al., 2023) визначає вплив креативних хабів на розвиток міжкультурного діалогу. Доведено, що мистецькі платформи, що поєднують технологічні та соціальні інновації,

є важливими чинниками сталого розвитку. Автори М. Хухмарніємі та М. Хілтунен (Huhmarniemi, Hiltunen, 2023) досліджують значення артосвіти для соціальної інклюзії та розвитку різноманітних спільнот, а вчені Дж. Парк та Г. С. Кім (Park, Kim, 2025) розглядають художню взаємодію як форму комунікації «через інше», що розкриває нові можливості естетичного досвіду. Вчені Ф. Пенг та К. Пенг (Peng, Peng, 2024) вивчають цифрові форми публічного мистецтва, що змінюють характер взаємодії громад з мистецьким простором, тоді як науковець К. С. Шпелер зі співавторами (Spieler, et al., 2025) досліджують використання цифрових платформ для діалогу з корінними народами у міжкультурному контексті.

Узагальнюючи, ці дослідження засвідчують міждисциплінарний характер інтерактивного мистецтва, що поєднує художню творчість, технологічні інновації та соціальну взаємодію. Доведено, що інтерактивні формати є дієвим інструментом для розбудови інклюзивного суспільства та поглиблення міжкультурного розуміння.

Мета статті – визначити роль та потенціал інтерактивного мистецтва у формуванні міжкультурного діалогу та забезпеченні соціальної адаптації різних груп населення.

Для досягнення мети дослідження сформульовано такі завдання:

1. Розкрити сутність поняття «інтерактивне мистецтво» та окреслити його місце у сучасній культурі.

2. Проаналізувати еволюцію інтерактивних форм мистецької творчості та їхній вплив на сприйняття глядача.

3. Визначити механізми та художні засоби інтерактивного мистецтва, що сприяють міжкультурній комунікації.

Виклад основного матеріалу. Поняття інтерактивного мистецтва є багатогранним і охоплює широкий спектр форм художньої діяльності, у яких значущою є взаємодія між твором, митцем і глядачем. З погляду культурології інтерактивне мистецтво розглядається як феномен, що формує новий тип культурної комунікації: від одностороннього сприйняття до діалогу та співучасті. Воно долає межу між митцем і аудиторією, перетворюючи процес сприйняття на спільну творчість. Таким чином, твір припиняє бути статичним об'єктом та є динамічним середовищем, що реагує на дії, емоції чи рішення учасників.

У театрознавчому вимірі інтерактивне мистецтво охоплює такі форми: імерсивний театр, театр участі, перформативні інсталяції та експериментальні медіапроекти, у яких глядач є співтворцем сценічної дії.

Принципи інтерактивності природно реалізуються у хореографічному мистецтві, де тілесність є головним інструментом комунікації. Як зазначається (Butterworth, Wildschut, 2018), хореографія – це не лише побудова руху, а створення простору взаємодії, у якому виконавець і глядач обмінюються енергією та смислами.

У межах навчальних дисциплін «Класичний танець», «Сценічно-хореографічний практикум» та «Пуант-техніки» інтерактивність виявляється у партнерській роботі, імпровізації та рефлексії руху. Під час виконання варіацій або етюдів студент не лише відтворює технічну форму, а вступає у «діалог» із простором, музикою й аудиторією. Такий формат відповідає концепції перформативної взаємодії (Foster, 2010), де тіло стає носієм емпатійного досвіду та художнього змісту.

Сценічно-хореографічний практикум розвиває навички невербальної комунікації, формуючи здатність до міжкультурного діалогу через рух – без потреби мовного посередництва. Саме це відповідає загальній ідеї інтерактивного мистецтва як простору спільного творення смислів.

Ці форми перегукуються з ідеями авангардного театру ХХ століття, зокрема з концепціями А. Арто («Театр жорстокості»), Є. Гроговського («Бідний театр»), О. Боала («Театр пригноблених»), які прагнули зруйнувати відстань між актором і глядачем. У ХХІ столітті ці принципи розвиваються у поєднанні з цифровими технологіями – інтерактивні вистави, VR- та AR-перформанси, візуально-звукові інсталяції створюють ефект занурення та залучення глядача до процесу створення змісту.

Психологічні та соціальні аспекти інтерактивного мистецтва полягають у зміні ролі глядача. Відбувається перехід від пасивного споглядання до активної участі, що формує почуття причетності та відповідальності за зміст мистецького процесу. З погляду соціальної психології інтерактивне мистецтво створює умови для емпатії, колективного досвіду, спільного переживання, а отже, сприяє подоланню соціальної ізоляції, міжкультурних перепон та стереотипів. Через безпосередній досвід взаємодії учасники вчаться сприймати іншу культуру не як «іншу», а як частину спільного людського простору.

Сучасний світ характеризується високим рівнем глобалізації, мобільності та культурного різноманіття. У цих умовах особливого значення набуває міжкультурний діалог як процес обміну досвідом, цінностями, традиціями та способами мислення між представниками різних культурних спільнот. Мистецтво, зокрема інтерактивне, є

одним з найефективніших засобів такого діалогу, оскільки створює простір безпосередньої взаємодії, емоційного залучення і спільного творення сенсів. Порівняльний аналіз традиційного та інтерактивного мистецтва дає змогу простежити суттєві зміни у структурі художньої комунікації та сприйнятті мистецького твору. Основні їхні відмінності наведено у таблиці 1.

У контексті хореографічних дисциплін можна простежити аналогічні тенденції переходу від традиційної до інтерактивної моделі. Якщо раніше викладання класичного танцю базувалося на демонстрації та копіюванні рухів, то сучасна дидактика орієнтується на залучення студентів до рефлексивного аналізу, експерименту та творчого пошуку, що відповідає принципам інтерактивного мистецтва (Таранцева, 2022).

Отже, інтерактивне мистецтво суттєво трансформує традиційні уявлення про функції та структуру художнього процесу. Воно долає межу між митцем і аудиторією, відкриваючи можливість спільного творення смислів. Якщо традиційне мистецтво акцентує на естетичній автономії твору, то інтерактивне – на комунікативній взаємодії, де головним результатом є не об'єкт, а досвід участі. Такий метод не лише оновлює художні практики, але й формує умови для соціальної інклюзії та міжкультурного діалогу, що робить інтерактивне мистецтво важливим чинником сучасної культурної динаміки.

Інтерактивне мистецтво долає межі традиційної комунікації, адже звертається не лише до інтелекту, а й до тілесного, сенсорного та емоційного досвіду. Глядач у ньому не просто спостерігач, а співтворець, який впливає на структуру та зміст твору. У цьому процесі відбувається фор-

мування нового типу культурного діалогу – не вербального, а перформативного, заснованого на дії, участі та співпереживанні. Саме така форма комунікації дає змогу долати мовні та культурні бар'єри, перетворюючи мистецтво на універсальну мову людського взаєморозуміння. Відповідно до сучасних тенденцій розвитку мистецтва взаємодії українські медіамитці використовують інтерактивні технології для налагодження діалогу між культурами. Зокрема, мультимедійні інсталяції у межах програми фестивалів Gogolfest та Porto Franko залучають аудиторію до спільного творення художнього простору, де поєднуються українські наративи з європейськими естетичними тенденціями. У таких проєктах інтерактивність виконує функцію мосту між локальним і глобальним, поєднуючи традиційні форми мистецтва з цифровими інноваціями (Кострікова, Костріков, 2025: 362).

Практичний потенціал інтерактивного мистецтва проявляється у хореографічній освіті. Під час вивчення класичного танцю та пуант-технік інтерактивні підходи дозволяють розвивати у студентів усвідомлене відчуття тіла, простору та партнерської взаємодії. Сценічно-хореографічний практикум, заснований на принципах співтворчості, створює умови для моделювання імерсивного навчального середовища, де педагог і студенти виступають як рівноправні учасники художнього процесу (Терешенко та ін., 2023).

Важливо, що інтерактивне мистецтво не лише демонструє культурне різноманіття, але й створює умови для співучасті, спільного осмислення соціальних тем – ідентичності, пам'яті, екології, війни, прав людини. Така співучасть формує простір, де мистецтво є медіатором порозуміння, а

Таблиця 1

Порівняльна характеристика традиційного та інтерактивного мистецтв

Критерій порівняння	Традиційне мистецтво	Інтерактивне мистецтво
Роль глядача	Пасивний спостерігач, який сприймає готовий твір	Активний учасник, співтворець художнього процесу
Комунікаційна модель	Одностороння передача смислів від митця до глядача	Двостороння або багатостороння взаємодія між митцем, глядачем і середовищем
Мета творчості	Передавання авторського задуму, естетичний вплив	Створення досвіду, емоційної залученості та соціальної взаємодії
Художні засоби	Традиційні форми: живопис, скульптура, театр, кіно, танець	Цифрові технології, мультимедійні платформи, VR/AR, перформанс
Простір сприйняття	Статичний – галереї, сцени, музеї	Динамічний – віртуальні середовища, інтерактивні зали, публічний простір
Соціальний ефект	Естетичне задоволення, духовне збагачення	Соціальна інтеграція, міжкультурний діалог, інклюзія
Характер взаємодії	Контемплативний (споглядальний)	Діалогічний, співтворчий, експериментальний

Джерело: створено авторами.

глядач – учасником процесу побудови нових міжкультурних зв'язків.

У сучасному світі мистецтво дедалі частіше виходить за межі естетичної сфери, перетворюючись на засіб соціальної взаємодії, комунікації та трансформації суспільства. Особливої актуальності набуває його роль у процесах соціального залучення (інклюзії). Ідея соціальної інтеграції через мистецтво ґрунтується на переконанні, що кожна людина має право бути не лише глядачем, але й учасником культурного процесу. Одним з яскравих прикладів є діяльність «Theater of the Oppressed» («Театр пригноблених»), заснованого бразильським режисером О. Боалом. Його концепція інтерактивного театру передбачає залучення глядачів до дії для спільного пошуку розв'язання соціальних проблем: дискримінації, насильства, нерівності.

Зокрема, в українському контексті інтерактивні мистецькі практики активно використовуються для соціальної інтеграції. Так, проект «Inclusive Art Space», організований Українським культурним фондом та низкою громадських організацій, спрямований на створення артпросторів, доступних для людей з інвалідністю. У межах цього проекту проводилися майстер-класи, вистави та перформанси, у яких учасники з різними можливостями спільно творили мистецький продукт, долаючи соціальні стереотипи.

Водночас значущими у формуванні інклюзивного культурного середовища є цифрові технології. Онлайн-інсталяції, VR-перформанси та мультимедійні платформи роблять мистецтво доступним для людей з обмеженими можливостями пересування або з різних регіонів. Крім того, під час пандемії COVID-19 з'явилися десятки інтерактивних онлайн-проектів, що об'єднали митців і аудиторії з різних країн у спільному цифровому просторі: українські ініціативи «Live From Home» та «Арттерапія онлайн», спрямовані на підтримку психологічного здоров'я через участь у творчих практиках (Потапенко та ін., 2023: 85).

Отже, інтерактивне мистецтво створює підґрунтя для культурної взаємодії через художні експерименти, що поєднують елементи традиційних форм з цифровими технологіями. Міжнародні виставки, перформанси, VR-проекти та артінсталяції дають можливість глядачам різних національностей ідентифікувати себе в спільному культурному просторі, обмінюючись символами, смислами та емоціями. Зокрема, практики «The Participatory Museum» Н. Саймона чи глобальні інтерактивні ініціативи (Art+Tech Lab, Google Arts & Culture, The Wrong Biennale) демонструють, як

цифрове середовище може сприяти створенню нової форми культурного зв'язку (Malovichko, Kharchenko, 2023: 125).

В українському контексті інтерактивне мистецтво відіграватиме значущу роль у післявоєнному та трансформаційному періоді, оскільки проекти, що реалізуються митцями у сфері соціального мистецтва, сприяють взаєморозумінню між регіонами, етнічними та мовними спільнотами, створюючи нові можливості для самоідентифікації та культурної солідарності.

Ідея соціальної інтеграції в культурі пов'язана з визнанням рівних можливостей участі всіх членів суспільства у творчому процесі, незалежно від їхнього соціального статусу, віку, фізичних чи когнітивних особливостей. У цьому контексті інтерактивне мистецтво є не лише інноваційним форматом художньої комунікації, але й потужним інструментом інклюзії, що сприяє залученню до культурного життя маргіналізованих або вразливих груп населення.

Ще одним важливим компонентом інтерактивного мистецтва є його потенціал до емпатійної взаємодії. Залучаючи людину до процесу співтворення, воно стимулює не лише естетичне сприйняття, а й емоційний обмін, формуючи почуття довіри, прийняття й солідарності. Саме через взаємодію виникає нова форма соціальної реальності – мистецький простір, що не лише відображає суспільство, а й змінює його зсередини.

Таким чином, інтерактивне мистецтво можна розглядати як інструмент культурної демократії, що відкриває шлях до більш справедливого, відкритого та інклюзивного суспільства. Воно сприяє подоланню соціальної ізоляції, створює простір для самовираження і зміцнює горизонтальні зв'язки між людьми через спільний досвід участі у творчості.

Висновки. Отже, інтерактивне мистецтво у сучасному культурному просторі набуває значення не лише як художній феномен, а і як інструмент соціальної комунікації, діалогу та інклюзії. Його поява є закономірним результатом еволюції мистецьких практик ХХ–ХХІ століть, що дедалі частіше орієнтуються на участь, взаємодію та міждисциплінарність.

Узагальнюючи результати дослідження, доведено, що інтерактивне мистецтво створює нову модель взаємин між митцем і глядачем, засновану на принципах співтворчості, емпатії та культурного обміну. У процесі інтерактивної взаємодії відбувається не лише естетичне, а й ціннісне порозуміння між представниками різних культур, що сприяє подоланню стереотипів і формуванню

відкритого глобального простору. Через інтеграцію новітніх технологій – віртуальної та доповненої реальності, цифрових медіа, сенсорних інтерфейсів – мистецтво є універсальним інструментом, доступним незалежно від національних, мовних чи соціальних відмінностей.

Отже, інтерактивні підходи у хореографічній освіті, зокрема у викладанні класичного танцю, сценічно-хореографічного практикуму та пуант-технік, розширюють поняття художньої взаємодії, наближаючи її до моделі «емпатійного діалогу» між виконавцем і глядачем. Така методика сприяє розвитку емоційного інтелекту, тілесної свідомості й міжкультурної чутливості студентів. Використання інтерактивних стратегій у хореографії підтверджує актуальність мистецтва руху як інструменту соціальної комунікації в освітньому середовищі XXI століття.

Водночас інтерактивне мистецтво має значний практичний потенціал у різних сферах культурної діяльності. У сфері освіти інтерактивні формати стимулюють творче мислення, критичне сприйняття інформації та розвиток емоційного інтелекту студентів, особливо у галузях театрального, візуального, хореографічного й музичного мистецтва. У театральній практиці інтерактивність відкриває нові можливості для глядацької участі, створюючи імерсивні вистави, де публіка є співучасником дії. У соціальних ініціативах інтерактивне мистецтво використовується як засіб інте-

грації людей з особливими потребами, біженців, внутрішньо переміщених осіб та інших уразливих груп, сприяючи їхній соціальній адаптації та культурній самореалізації.

Крім того, інтерактивне мистецтво формує нову етику присутності, де мистецький процес є середовищем емпатії, діалогу та взаємоповаги. Завдяки здатності залучати аудиторію до спільного переживання воно сприяє розвитку громадянської свідомості, формує культуру участі та взаєморозуміння в суспільстві.

Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому вивченні цифрових форм інтерактивності, зокрема імерсивного театру, віртуальних артрезиденцій, інтерактивного кіно та онлайн-перформансів, цифрового хореографічного контенту у VR-просторі та освітніх метауніверситетах. Ці напрями мають потенціал трансформувати традиційні уявлення про мистецтво як окремий вид діяльності, перетворюючи його на простір спільного досвіду та комунікації у глобальному цифровому середовищі.

Отже, інтерактивне мистецтво у XXI столітті постає не лише естетичною категорією, а й соціальною практикою, що поєднує творчість, технології та гуманістичні цінності. Воно здатне формувати нову культуру взаєморозуміння між людьми та народами, перетворюючись на важливий чинник розвитку інклюзивного, відкритого й діалогічного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ігнатова О. Європейський досвід міжкультурної комунікації в освіті і культурі. *Modern information technologies and innovation methodologies of education in professional training methodology theory experience problems*. 2023. Т. 68. С. 60–67. DOI: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2023-68-60-67>.
2. Кострікова К., Костріков О. Декоративний штукатурний і барельєфний живопис як елементи нейрофітнесу у психоемоційній реабілітації. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. 2025. № 3К(188). С. 361–365. DOI: [https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k\(188\).87](https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k(188).87).
3. Маловічко Є., Харченко В. Інтерактивне мистецтво: мультисценарні AR-технології на підставі аналізу емоційного стану. *Системи управління, навігації та зв'язку*. 2023. Т. 2, № 72. С. 125–130. DOI: <https://doi.org/10.26906/sunz.2023.2.125>.
4. Потапенко М. В., Демиденко О. І., Потапенко Г. М. Використання цифрових інтерактивних технологій в освітньому середовищі спеціальності 022 дизайн. *Ukrainian art discourse*. 2023. № 3. С. 85–90. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.11>.
5. Таранцева О. Дидактична модель викладання класичного танцю у фаховій підготовці майбутніх учителів хореографії. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. № 80. С. 76–80. DOI: <https://doi.org/10.33989/2524-2474.2022.80.278221>.
6. Терешенко Н., Левченко М., Рехліцька А. Інноваційні методики викладання сучасного хореографічного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 48–55 DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-7>.
7. Чмелик І. В. Доступне мистецтво: інклюзивні творчі ініціативи у м. Івано-Франківську. *Ukrainian art discourse*. 2023. № 6. С. 115–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.14>.
8. Чубрей О. С., Яворська В. В., Чубрей М.-А. Ю. Інклюзивність музейних просторів як можливість розвитку екскурсійної діяльності для осіб з обмеженими можливостями. *Конструктивна географія та раціональне використання природних ресурсів*. 2024. № 4. Р. 29–37. DOI: <https://doi.org/10.17721/2786-4561.2024.4.special-4/19>.
9. Bernaschina D. Art gamification (and digital/media arts) for special school: new thinking shifts for inclusive metaverse's engineering. *Metaverse*. 2023. Vol. 4, № 2. DOI: <https://doi.org/10.54517/m.v4i2.2274>.
10. Butterworth J., Wildschut L. *Contemporary choreography: A critical reader*. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge. 2018. 480 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203124918>.

11. Foster S. L. *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. London: Routledge. 2010. 296 p.
12. Huhmarniemi M., Hiltunen M. Art education for social inclusion and diverse communities. *Research in arts and education*. 2023. Vol. 2023, № 3. DOI: <https://doi.org/10.54916/rae.141433>.
13. Komorowski M., Fodor M. M., Pepper S., Lewis J. Creative hubs and intercultural dialogue—towards a new socio-economic narrative. *Sustainability*. 2023. Vol. 15, № 10. 8282. DOI: <https://doi.org/10.3390/su15108282>.
14. Park J. H., Kim H. S. Exploring relational aesthetics through alterity and interactive experience -focusing on the art works of philippe parreno's «voice» exhibition— *Journal of basic design & art*. 2025. Vol. 26, № 1. P. 113–124. DOI: <https://doi.org/10.47294/ksbda.26.1.9>.
15. Peng F., Peng X. New forms of public art in the digital age and their impact on community interaction patterns. *Applied mathematics and nonlinear sciences*. 2024. Vol. 9, № 1. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-3293>.
16. Spieler K. S., Olsen A. K. V., Engtrø R. Intercultural dialogue on indigenous perspectives: a digital learning experience. *Education sciences*. 2025. Vol. 15, № 5. 615. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci15050615>.
17. Stern N. *Interactive art and embodiment: the implicit body*. Gylphi Limited, 2013. 304p. URL: https://www.academia.edu/680079/The_Implicit_Body_as_Performance_Analyzing_Interactive_Art (дата звернення: 26.10.2025).
18. Vitali M., Bertola G., Natta F., Ronco F. AI+AR: cultural heritage, museum institutions, plastic models and prototyping. A state of art. Representation challenges. augmented reality and artificial intelligence in cultural heritage and innovative design domain. 2021. DOI: <https://doi.org/10.3280/oa-686.9>.
19. Wang Y., Wang Y., Wang Y. The innovative teaching practice of cultural and creative product design in classroom supported by AIGC – taking folk art as an example. 2024 International Conference On Artificial Intelligence, Digital Media Technology And Interaction Design. Tianjin, China; New York, NY, USA, 2024. P. 251–261. DOI: <https://doi.org/10.1145/3726010.3726049>.

REFERENCES

1. Ihnatova O. (2023) Yevropeyskyi dosvid mizhkulturnoi komunikatsii v osviti i kulturi. [European experience of intercultural communication in education and culture] *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training: Methodology, Theory, Experience, Problems*. 68. 60–67. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2023-68-60-67>. [in Ukrainian].
2. Kostrikova K., Kostrikov O. (2025) Dekorativnyi shtukaturnyi i bareliefnyi zhyvopys yak elementy neurofitnesu u psykhoemotsiinii rehabilitatsii. [Decorative plaster and bas-relief painting as elements of neurofitness in psycho-emotional rehabilitation] *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova*. 3K(188). 361–365. [https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k\(188\).87](https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k(188).87). [in Ukrainian].
3. Malovichko Ye., Kharchenko V. (2023) Interaktyvne mystetstvo: multystennarni AR-tekhnologii na pidstavi analizu emotsiinoho stanu. [Interactive art: Multi-scenario AR technologies based on emotional state analysis] *Systemy upravlinnia, navihatsii ta zviazku*. 2(72). 125–130. <https://doi.org/10.26906/sunz.2023.2.125>. [in Ukrainian].
4. Potapenko M. V., Demydenko O. I., Potapenko H. M. (2023) Vykorystannia tsyfrovnykh interaktyvnykh tekhnologii v osvithomu seredovyskhi spetsialnosti 022 dyzain. [Use of digital interactive technologies in the educational environment of specialty 022 «Design»]. *Ukrainian Art Discourse*. 3. 85–90. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.11>. [in Ukrainian].
5. Tarantseva O. (2022) Dydaktychna model vykladannia klasychnoho tantsiu u fakhovii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv khoreohrafii. [Didactic model of teaching classical dance in professional training of future teachers of choreography] *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*. (80). 76–80. DOI: <https://doi.org/10.33989/2524-2474.2022.80.278221>. [in Ukrainian].
6. Tereshenko N., Levchenko M., Rekhlytska A. (2023) Innovatsiyni metodyky vykladannia suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva. [Innovative methods of teaching modern choreographic art] *Fine Art and Culture Studies*. 1. 48–55. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-7>. [in Ukrainian].
7. Chmelyk I. V. (2023) Dostupne mystetstvo: inkluzyvni tvorchi initsiatyvy u m. Ivano-Frankivsku. [Accessible art: Inclusive creative initiatives in Ivano-Frankivsk] *Ukrainian Art Discourse*. 6. 115–121. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.14>. [in Ukrainian].
8. Chubrei O. S., Yavorska V. V., Chubrei M.-A. Yu. (2024) Inkluzyvni muzeinykh prostoriv yak mozhlyvist rozvytku ekskursiinoi diialnosti dlia osib z obmezhenyi mozhlyvostiamy. [Inclusivity of museum spaces as an opportunity to develop excursion activities for people with disabilities] *Konstruktyvna heohrafiia ta ratsionalne vykorystannia pryrodnykh resursiv*. 4. 29–37. <https://doi.org/10.17721/2786-4561.2024.4.special-4/19>. [in Ukrainian].
9. Bernaschina D. (2023) Art gamification (and digital/media arts) for special school: New thinking shifts for inclusive metaverse's engineering. *Metaverse*. 4(2). <https://doi.org/10.54517/m.v4i2.2274>.
10. Butterworth J., Wildschut L. (Eds.). (2018) *Contemporary choreography: A critical reader*. NY: Routledge. 480. <https://doi.org/10.4324/9780203124918>.
11. Foster S. L. (2010) *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. London: Routledge. 296.
12. Huhmarniemi M., Hiltunen M. (2023) Art education for social inclusion and diverse communities. *Research in Arts and Education*. 2023(3). <https://doi.org/10.54916/rae.141433>.
13. Komorowski M., Fodor M. M., Pepper S., Lewis J. (2023) Creative hubs and intercultural dialogue – towards a new socio-economic narrative. *Sustainability*. 15(10). 8282. <https://doi.org/10.3390/su15108282>.
14. Park J. H., Kim H. S. (2025) Exploring relational aesthetics through alterity and interactive experience – focusing on the artworks of Philippe Parreno's «Voice» exhibition. *Journal of Basic Design & Art*. 26(1). 113–124. <https://doi.org/10.47294/ksbda.26.1.9>.

15. Peng F., Peng X. (2024) New forms of public art in the digital age and their impact on community interaction patterns. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 9(1). <https://doi.org/10.2478/amns-2024-3293>.
16. Spieler K. S., Olsen A. K. V., Engtrø R. (2025) Intercultural dialogue on indigenous perspectives: A digital learning experience. *Education Sciences*. 15(5). 615. <https://doi.org/10.3390/educsci15050615>.
17. Stern N. (2013) *Interactive art and embodiment: The implicit body*. Gylphi Limited. 304.
18. Vitali M., Bertola G., Natta F., Ronco F. (2021) AI+AR: cultural heritage, museum institutions, plastic models and prototyping. A state of art. In: *Representation challenges. Augmented reality and artificial intelligence in cultural heritage and innovative design domain*. <https://doi.org/10.3280/oa-686.9>.
19. Wang Y., Wang Y., Wang Y. (2024) The innovative teaching practice of cultural and creative product design in classroom supported by AIGC – taking folk art as an example. In: *Proceedings of ICADI 2024: International Conference on Artificial Intelligence, Digital Media Technology and Interaction Design*. New York, NY, USA. 251–261. <https://doi.org/10.1145/3726010.3726049>.

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

Тетяна БІЛАН,

orcid.org/0000-0002-7816-4481

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії, соціології та політології імені професора Валерія Скотного

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська обл., Україна) bilangaluk@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХОРЕОГРАФІЧНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ

У статті встановлено, що теоретичні основи хореографічно-мистецького проєкту охоплюють комплекс мистецтвознавчих, педагогічних, психологічних та організаційних засад, необхідних для створення цілісного й художньо виразного танцювального твору. Констатовано, що теоретичні аспекти хореографічно-мистецьких проєктів включають мистецтвознавчі теоретичні знання для розв'язання практичних завдань у хореографії, розуміння естетичних, пізнавальних, комунікаційних функцій мистецтва. Наголошено, що реалізація проєктів включає розуміння хореографії як мистецтва постановки танцю, тлумачення його різновидів, педагогічні аспекти роботи між учасниками проєкту. Метою статті є розкриття теоретичних засад організації хореографічно-мистецьких проєктів. Доведено, що теоретичні основи хореографічно-мистецьких проєктів включають художньо-образну концепцію, структуру проєкту, теоретичний аналіз хореографічного мистецтва, організаційні аспекти, комунікаційне та інформативне забезпечення хореографічно-мистецьких проєктів. Констатовано, що художньо-образна концепція як теоретична складова хореографічно-мистецького проєкту включає в себе розуміння поняття «художній образ». Наголошено, що формування емоційної сфери входить до мети і завдань методологічної складової підготовки та організації хореографічно-мистецьких проєктів. Констатовано, що важливо застосовувати при організації хореографічно-мистецьких проєктів психолого-педагогічні прийоми та методи навчання для підготовки учасників проєкту, враховувати психоемоційні характеристики виконавців для досягнення максимальної виразності та передачі емоцій глядачеві, обґрунтовувати педагогічні умови для формування та розвитку творчого потенціалу учасників проєкту. Наголошено, що менеджмент хореографічно-мистецьких проєктів вимагає поєднання креативності, стратегічного мислення та практичних управлінських навичок для перетворення ідеї на успішний реалізований проєкт.

Ключові слова: перформативні мистецтва, хореографія, проєктна діяльність, хореографічно-мистецький проєкт, проєктний менеджмент.

Tetiana BILAN,

orcid.org/0000-0002-7816-4481

Candidate of Philosophical Sciences,

Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Political Science

named after Professor Valery Skotny

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) bilangaluk@gmail.com

THEORETICAL PRINCIPLES OF CHOREOGRAPHIC AND ARTISTIC PROJECTS

The article establishes that the theoretical foundations of a choreographic and artistic project encompass a complex of art historical, pedagogical, psychological, and organizational principles necessary for the creation of a holistic and artistically expressive dance work. It has been established that the theoretical aspects of choreographic and artistic projects include art history theoretical knowledge for solving practical problems in choreography, understanding the aesthetic, cognitive, and communication functions of art. It was emphasized that the implementation of projects includes understanding choreography as the art of dance performance, interpreting its varieties, and pedagogical aspects of work between project participants. The purpose of the article is to reveal the theoretical foundations of the organization of choreographic and artistic projects. It has been proven that the theoretical foundations of choreographic and artistic projects include the artistic and figurative concept, the structure of the project, the theoretical analysis of choreographic art, organizational aspects, and the communication and information support of choreographic and artistic projects. It is stated that the artistic-figurative concept as a theoretical component of a choreographic-artistic project includes an understanding of the concept of "artistic image". It is emphasized that the formation of the emotional sphere is part of the goals and objectives of the methodological component of the preparation and organization of choreographic-artistic projects. It was found that it is important to apply psychological and pedagogical techniques and teaching methods when organizing choreographic and artistic projects to prepare project participants, to take into account the psycho-emotional characteristics of performers to achieve maximum expressiveness and transfer of emotions to the viewer, and

to substantiate pedagogical conditions for the formation and development of the creative potential of project participants. It is emphasized that the management of choreographic and artistic projects requires a combination of creativity, strategic thinking, and practical management skills to transform an idea into a successful implemented project.

Key words: *performing arts, choreography, project activities, choreographic and artistic project, project management.*

Постановка проблеми. Теоретичні засади хореографічно-мистецьких проєктів включають аналіз та узагальнення, використання теоретичних знань для розв'язання практичних завдань у хореографії, критичне опрацювання джерел, власних спостережень в галузі хореографічного мистецтва та розуміння естетичної, пізнавальної, комунікативної функцій мистецтва в цілому. Хореографічно-мистецький проєкт має прагматичну спрямованість на створення певного результату – концерт, хореографічна постановка, майстер-клас, – який може мати практичне та теоретичне значення.

Аналіз дослідження. Комар В. дає характеристику сучасних тенденцій управління мистецькими проєктами в галузі культури та мистецтва, зокрема особливості мистецького проєкту (Комар, 2021). Лимаренко Л. розкриває здатність до продуктивного розв'язання завдань, практичних проблем з організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисури (Лимаренко, 2024). Ткаченко М. висвітлює особливості формування компетентностей, що тісно пов'язані з самостійним формуванням завдань та їх реалізації, самопізнання, самоосвіти, саморозвитку під час реалізації проєкту (Ткаченко, 2022).

Мета дослідження – розкриття теоретичних засад організації хореографічно-мистецьких проєктів.

Виклад основного матеріалу. Висвітлюючи основні теоретичні засади хореографічно-мистецьких проєктів, наголошуємо, що реалізація проєктів включає розуміння хореографії як мистецтва постановки танцю, тлумачення його різновидів, педагогічні аспекти роботи з виконавцями. Теоретичні засади мистецьких проєктів включають комплексне планування хореографічно-мистецького проєкту, а саме продумування структури танцювальних номерів, підбір музичного супроводу, розробку композиції проєкту, підбір костюмів, декорацій. Важливо наголосити, що у сучасних хореографічних постановках та хореографічно-мистецьких проєктах костюм «відіграє дедалі важливішу та багатограннішу роль, костюм завжди присутній у хореографічному дійстві як власне знак дійової особи в танці та її перевтілення в створенні художнього образу танцю» (Білан, 2024: 70).

Теоретичні основи хореографічно-мистецьких проєктів охоплюють:

– *художньо-образну концепцію* (визначення мети, ідеї та змісту проєкту, створення художнього образу крізь призму руху), таким чином, художньо-образні основи проєктної діяльності включають розуміння ідеї та концепції, зокрема визначення основного задуму, теми, що стане основою проєкту, при створенні художнього образу важливим є використання пластичних рухів для передачі емоцій, характеру дійових осіб, осмислення виражальних засобів, що допомагають розкрити художньо-образний зміст хореографічної дії;

– *структуру проєкту* (підготовча, основна та заключна частини, що аналогічні до структури уроку), важливо зазначити, що проєкт може мати класичну структуру уроку, що включає підготовку до основної роботи, розробку та виконання основних хореографічних елементів та композицій, завершення проєкту, осмислення його результатів;

– *теоретичний аналіз хореографії* (тлумачення та розуміння видової структури танців, стилів хореографічного мистецтва, виражальних засобів та форм), важливим є розуміння емоційної складової, адже танець відображає емоційно-образний зміст музичних творів, розкриває емоційну чуйність, розуміння різних видів хореографії є ключовим для проєкту, принагідно наголошуємо, що класичний танець є основою багатьох хореографічних технік, мистецтво на основі народних мотивів, збагачене виражальними засобами, сучасні напрями хореографії є основою для багатьох сучасних проєктів;

– *організаційні аспекти* (планування, створення хореографічної постановки, робота з танцювальним колективом).

Наприклад, для галузі знань культура, мистецтво та гуманітарні науки, спеціальності В6 Перформативні мистецтва, укладено робочу програму навчальної дисципліни «Організація хореографічно-мистецьких проєктів», складовою програмних результатів навчання є визначення місця та ролі хореографічної складової в контексті різножанрового художнього проєкту як одного із засобів реалізації творчої ідеї, використовуючи традиційні та альтернативні хореографічні техніки, комплексні прийоми, залучаючи суміжні види мистецтва.

Згідно з вимогами освітньої програми здобувачі вищої освіти повинні знати: теоретичні та практичні засади реалізації хореографічно-мистецьких проєктів; сучасні тенденції управління, організації хореографічно-мистецьких проєктів; комунікаційне та інформативне забезпечення хореографічно-мистецьких проєктів. Вміти організувати колективну діяльність задля реалізації планів, проєктів; реалізувати практичний аспект створення та реалізації хореографічно-мистецького проєкту; адаптуватися та діяти в новій ситуації, пов'язаній з роботою за фахом, генерувати нові ідеї задля вирішення проблемних ситуацій.

Тематичний блок робочої програми навчальної дисципліни «Організація хореографічно-мистецьких проєктів» включає:

– *Теоретичні засади реалізації хореографічно-мистецьких проєктів* (Сутність проєктної діяльності: поняття, основні характеристики, класифікація проєктів. Метод проєктів. Проєктна діяльність. Сутність терміну «хореографічно-мистецький проєкт». Мета, процеси та функції в управлінні хореографічно-мистецькими проєктами. Характеристика моделі управління хореографічно-мистецькими проєктами. Здобутки української хореографічної культури при реалізації проєктів).

– *Сучасні тенденції управління та організації хореографічно-мистецьких проєктів* (Проєктування як конструктивно-креативна мистецька діяльність. Специфічні особливості хореографічно-мистецьких проєктів. Особливості управління мистецькими проєктами в системі хореографічної культури України. Пластичність мети проєкту. Персоналіфікація творів хореографічного мистецтва. Умови реалізації проєкту. Вимоги до учасників проєкту. Відеоконтентний формат хореографічно-мистецьких проєктів).

– *Організаційна структура управління хореографічно-мистецькими проєктами* (Ціннісно-орієнтоване управління проєктами. Різновиди хореографічних проєктів та їх стисла характеристика. Розробка концепції проєкту. Базові засади створення організаційної структури хореографічно-мистецького проєкту. Структура проєктного аналізу. Обґрунтування проєкту. Оцінка ефективності проєкту. Інноваційність художніх форм проєкту. Ресурсне забезпечення виконання проєкту. Кадрове забезпечення виконання проєкту. Управління конфліктами в проєктах).

– *Комунікаційне та інформативне забезпечення хореографічно-мистецького проєкту* (Процеси управління комунікаціями при вико-

нанні проєкту. Інформаційна система управління проєктами. Програмно-технічні засоби. Моніторинг виконання робіт хореографічно-мистецького проєкту. Аналіз і моніторинг проєктних ризиків. Забезпечення якості хореографічно-мистецького проєкту).

– *Створення хореографічно-мистецького проєкту: практичний аспект* (Специфіка створення хореографічно-мистецького проєкту. Система планування проєкту. Розробка плану управління хореографічно-мистецьким проєктом. Змістове наповнення проєкту. Сутність і функції проєкту. Напрями структуризації хореографічно-мистецького проєкту).

– *Реалізація хореографічно-мистецького проєкту: практичний аспект* (Стислий опис проєкту. Мета проєкту. Основні етапи проєкту. Діяльність організатора проєкту. Зміст ідеї. Етапи реалізації хореографічно-мистецького проєкту. Сінопсис (короткий опис) проєкту. Портфоліо).

– *Методичні рекомендації щодо управління хореографічно-мистецькими проєктами* (Підсистеми управління проєктами: організація, інформативність, контролювання, моніторинг. Підготовка презентаційних матеріалів проєкту. Особливості хореографічно-мистецьких проєктів в умовах війни. Технології підбору тематики проєктів).

– *Режисура організації хореографічно-мистецьких проєктів* (Акторська майстерність при організації хореографічно-мистецьких проєктів. Адміністрування та створення навчально-методичних хореографічних проєктів. Інноваційні хореографічні проєкти. Соціо-культурні хореографічні проєкти. Система ресурсного забезпечення: фінансових, матеріально-технічних ресурсів).

– *Розробка хореографічно-мистецького проєкту* (Визначення сутності основних понять. Побудова технічної та соціокультурної підсистеми в хореографічно-мистецькому проєкті. Розробка проєкту-презентації хореографічного твору (танець, вистава тощо). Гастрольне проєктування. Специфіка організації майстер-класів з хореографії. Танець, вистава, перформанс як хореографічно-мистецький проєкт. Особливості розробки соціальних хореографічних проєктів. Реклама хореографічно-мистецького проєкту).

Художньо-образна концепція як теоретична складова хореографічно-мистецького проєкту включає в себе розуміння поняття «художній образ», що є «гносеологічною і естетичною категорією», він не тільки відображає факти життя, а й несе у собі «специфічні узагаль-

нення життєвих явищ, проникає в їх сутність, розкриває їх внутрішній зміст за допомогою художніх засобів, є єдністю об'єктивного (взятого з дійсності) та суб'єктивного (створеного творчою думкою митця)» (Бойко, 2020: 35–36). Важливо розкрити сутність проєктної діяльності: поняття, основні характеристики, класифікація проєктів, сутність терміну «хореографічно-мистецький проєкт», розкрити мету, процеси та функції в управлінні хореографічно-мистецькими проєктами; подати характеристику моделі управління хореографічно-мистецькими проєктами; висвітлити здобутки української хореографічної культури при реалізації проєктів. Термін «хореографічно-мистецький проєкт» можна трактувати «як складний, багатоаспектний, різноманітний процес за своєю природою і особливою формою активної творчої міжособистісної взаємодії, спрямованої на досягнення певної мети, що обмежена місцем, часом і ресурсами» (Лимаренко, 2024: 7–14). Хореографічно-мистецький проєкт – це цілісний процес створення та реалізації танцювальної постановки, який включає в себе задум, підготовку та презентацію, що має різні цілі: від розвитку творчих здібностей до створення масштабного видовища для публіки.

Як ми зазначали вище, важливим є розуміння емоційної складової хореографічного мистецтва, і тут принагідно зазначаємо, що формування емоційної сфери входить до мети і завдань методологічної складової підготовки та організації хореографічно-мистецьких проєктів, знання уміння і навички емоційної сфери всіх учасників проєкту орієнтовані на самопізнання, саморегуляцію, мотивацію, емпатію і соціальні навички власного «Я» організатора проєкту, так й інших учасників, формування емоційної сфери базується на методологічних засадах гуманістичної, особистісно орієнтованої психології, філософії, педагогіки. Реалізація проєктної діяльності як «форми організації навчального мистецького процесу сприяє створенню умов для самопізнання, самореалізації та рефлексії, надання можливості знайти себе, стати на шлях самостійної продуктивної дії, яка дозволяє підвищити якість самоосвіти крізь призму формування здатності студентів до конструювання проєктів саморозвитку, активізацію механізмів формування творчого мислення, збагачення емпатійно-чуттєвої сфери студента, самостійності студентів у вирішенні творчих завдань, інтелектуалізацію навчального мистецького процесу» (Ткаченко, 2022: 104).

Важливість і вагомість ролі емоцій у різних сферах людської діяльності вказує на тісний взаємозв'язок когнітивної та емоційної сфери в структурі особистості, що в науковому слововжитку конкретизовано поняттями «емоційний інтелект», емпатія», «емоційна сфера». У визначенні Гоулмана, емоційний інтелект є сукупністю життєво необхідних здібностей, основними з яких є спроможність стримати емоційний імпульс, розгледіти сокровенні почуття іншої людини, а володіння людиною емоційною сферою, розвиненість емоційного інтелекту допомагає людині усвідомити та зрозуміти власні емоції та емоції оточуючих, керувати своєю емоційною сферою, адаптативно вибудовувати власну поведінку у соціумі, легше досягати своїх цілей у взаємодії з оточуючими (Гоулман, 2018: 30).

Основними аспектами менеджменту хореографічно-мистецьких проєктів є створення детального плану, мети, продумування термінів, забезпечення ефективної комунікації між членами команди, усунення перешкод, контроль за якістю, регулярний моніторинг виконання проєкту. Важливим аспектом реалізації хореографічно-мистецького проєкту є управління ним від його початку до завершення: розробка плану, управління, ризику та комунікація для досягнення поставленої мети, також, «управління мистецькими та культурними проєктами передбачає врахування універсальних та специфічних методів організації виробничих процесів, використання передових інструментів менеджменту проєктої діяльності» (Комар, 2021: 56). Ключовими етапами менеджменту організації хореографічно-мистецьких проєктів є *продумування ідеї та концепції* (визначення унікальної мистецької концепції, мети та завдань проєкту, дослідження цільової аудиторії, потенційних партнерів, визначення цінності проєкту та його відповідності потребам зацікавлених сторін); *підготовка та планування проєкту* (розробка детального плану, пошук джерел фінансування, добір виконавців, фахівців, розподіл ролей та обов'язків, комунікаційна стратегія); *реалізація та виконання* (керування командою, забезпечення ефективної комунікації, вирішення поточних питань, відстеження прогресу виконання проєкту, управління ризиками, безпосередня робота над створенням мистецького продукту, наприклад, хореографічна постановка, концерт, майстер-клас); *організація фінального заходу* (представлення та аналіз досягнутих результатів, оцінка успішності проєкту відповідно

до початкових цілей, збереження документації, фото- та відеоматеріалів). Таким чином, проєктний менеджмент включає теоретичні основи управління хореографічно-мистецькими проєктами, зокрема планування, моніторинг та оцінку результатів.

Висновки. Теоретичні основи хореографічного проєкту охоплюють комплекс мистецтвознавчих, педагогічних, психологічних та організаційних засад, необхідних для створення цілісного й художньо виразного танцювального твору. Мистецтвознавчими та естетичними основами хореографічно-мистецького проєкту є розуміння теорії хореографічного мистецтва, розуміння принципів побудови танцювального номеру в контексті проєкту, застосування законів драматургії для створення змістовного та емоційно насиченого сюжету або концепції проєкту; використання системи рухів, жестів, поз, що є основою хореографічного твору та допомага-

ють розкрити його художньо-образний зміст, теоретичні засади втілення хореографічного образу засобами різних танцювальних технік.

Важливо застосовувати при організації хореографічно-мистецьких проєктів психолого-педагогічні прийоми та методи навчання для підготовки учасників проєкту, враховувати психоемоційні характеристики виконавців для досягнення максимальної виразності та передачі емоцій глядачеві, обґрунтовувати педагогічні умови для формування та розвитку творчого потенціалу учасників проєкту.

Менеджмент хореографічно-мистецьких проєктів вимагає поєднання креативності, стратегічного мислення та практичних управлінських навичок для перетворення ідеї на успішний реалізований проєкт.

Подальші наукові розвідки планується продовжити у напрямі аналізу комунікаційного та інформативного забезпечення хореографічно-мистецького проєкту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білан Тетяна, Петрів Оксана. Роль народного костюма у створенні хореографічного образу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка*. 2024. Вип. 73. Том 1. С. 69–73. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-10>
2. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. 204 с.
3. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Харків: Віват, 2018. 512 с.
4. Комар В.О. Особливості управління мистецькими проєктами в системі культурно-креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2021. № 3. С. 53–60.
5. Лимаренко Л.І. Результативність упровадження сертифікатної програми «організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» під час війни. *Вісник Маріупольського державного університету*, 2024. Вип. 27. С. 7–11. DOI 10.34079/2226-2830-2024-14-27-7-14
6. Ткаченко М. Педагогічні умови формування готовності майбутніх хореографів до застосування проєктних технологій у професійній діяльності. *Педагогічні науки*, 2022, № 79. С. 101–105.

REFERENCES

1. Bilan T.O., Petriv O. (2024) Rol narodnoho kostiuma u stvorenni khoreohrafichnoho obrazu [The role of folk costume in creating a choreographic image]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh DDPU imeni Ivana Franka*. Drohobych. Vydavnychi dim «Helvetyka», Vyp. 73. Tom 1. 282 s. S. 69–73. [in Ukrainian].
2. Boiko O.S. (2020). *Khudozhnii obraz v ukrainському narodno-stsenichnomu tantsi: monohrafiia* [Artistic image in Ukrainian folk-stage dance: monograph]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. 204 s. [in Ukrainian].
3. Goulman D. (2018) *Emotsiinyi intelekt* [Emotional Intelligence]. Kharkiv: Vivat, 2018. 512 s. [in Ukrainian].
4. Komar V.O. (2021) *Osoblyvosti upravlinnia mystetskykh proiektamy v systemi kulturno-kreatyvnykh industrii Ukrainy* [Art Projects Management Specifics in the System of Cultural and Creative Industries in Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. № 3. S. 53–60. [in Ukrainian].
5. Lymarenko L.I. (2024) *Rezultatyvnist uprovadzhennia sertyfikatsiinoi prohramy «orhanizatsiia ta rehysura kulturno-mystetskykh proiektiv» pid chas viiny* [The effectiveness of the implementation of the certificate program «Organization and direction of cultural and artistic projects» during the war]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Vyp. 27. S. 7–11. [in Ukrainian].
6. Tkachenko M. (2022) *Pedahohichni umovy formuvannia hotovnosti maibutnykh khoreohrafiv do zastosuvannia proektnykh tekhnologii u profesiinii diialnosti* [Pedagogical conditions for forming the readiness of future choreographers to apply design technologies in professional activities]. *Pedahohichni nauky*, № 79. S. 101–105. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

UDC 7.05:796.332(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-9>**Artur BILYI,**orcid.org/0009-0008-8695-4943PhD student at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) whiteartur1997@gmail.com

COLOR SYMBOLISM IN FOOTBALL: PSYCHOLOGICAL IMPACT AND TRADITIONS

Purpose of the study. The article aims to provide a comprehensive examination of the role of color symbolism in shaping the visual identity of football clubs, to analyze its psychological impact on players, supporters, and opponents, and to investigate the historical and cultural traditions that determine the choice of club colors within both European and Ukrainian football contexts. Furthermore, the study seeks to clarify how color fulfills communicative, identificational, and emotional–motivational functions in sports branding. **Research methodology.** The theoretical and methodological foundation is based on interdisciplinary approaches from sports psychology, color science, marketing, cultural studies, and visual communications. The research employs methods of content analysis, semiotic analysis of club identity, comparative–historical approach, and interpretative analysis of symbolism. The source base includes scholarly publications, empirical studies on the influence of color on the human psychophysiological state, as well as visual identity examples of leading European and Ukrainian football clubs. **Scientific novelty.** For the first time, the psychological, cultural, and communicative functions of club colors in football are systematized within a single analytical model that integrates semiotic, historical–cultural, and psychophysiological aspects. The study proposes an original interpretation of club color as an integrated element of sports identity – a carrier of symbolic capital, a tool for regulating emotional dynamics, and a means of maintaining collective identity. The research deepens the understanding of the relationship between color and the motivational mechanisms of fans and players, including cross-cultural differences and local identities. **Conclusions.** Color symbolism in football serves as a key marker of visual identification, combining aesthetic, semiotic, psychological, and cultural functions. Club colors not only ensure brand recognizability but also influence the emotional state of players and supporters, fostering a sense of belonging, enhancing motivation, and strengthening team spirit. Historical and cultural analysis demonstrates that the choice of colors is often determined by regional traditions, political, and social contexts, while the preservation of a consistent palette ensures continuity and anchors the club's legend in collective memory. The psychophysiological influence of colors – particularly red (activation, aggression, dominance) and blue (stability, concentration, self-control) – can be strategically applied in sports management and branding. The findings confirm that color in football identity is a multidimensional phenomenon that combines commercial, communicative, and cultural dimensions, and its optimization can become an effective tool for improving both the athletic and marketing performance of a club.

Key words: football identity, club branding, visual elements, verbal elements, color symbolism, sports marketing, local identity, digital communications, historical and cultural context, traditional symbolism, evolution of club identity, fan culture, cultural heritage, regional characteristics.

Артур БІЛИЙ,orcid.org/0009-0008-8695-4943аспірант кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) whiteartur1997@gmail.com

КОЛІРНА СИМВОЛІКА У ФУТБОЛІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ ТА ТРАДИЦІЇ

Мета дослідження. Метою статті є комплексне вивчення ролі колірної символіки у формуванні візуальної ідентичності футбольних клубів, аналіз її психологічного впливу на гравців, уболівальників та опонентів, а також дослідження історико-культурних традицій, що визначають вибір клубних кольорів у європейському та українському футбольному контексті. Додатково робота спрямована на з'ясування того, як колір виконує комунікативні, ідентифікаційні та емоційно-мотиваційні функції у спортивному брендингу. **Методологія дослідження.** Теоретико-методологічною основою слугували міждисциплінарні підходи з психології спорту, кольорознавства, маркетингу, культурології та візуальних комунікацій. Використано методи контент-аналізу, семіотичного аналізу клубної ідентичності, порівняльно-історичного підходу та інтерпретаційного аналізу символіки. Джерельну базу становили наукові публікації, емпіричні дослідження впливу кольору на психофізіологічний стан людини, а також приклади візуальних ідентичностей провідних європейських та українських клубів. **Наукова новизна.** Уперше систематизовано психологічні, культурні та комунікативні функції клубних кольорів у футболі в єдиній аналітичній

моделі, яка поєднує семіотичний, історико-культурний та психофізіологічний аспекти. Запропоновано авторське трактування клубного кольору як інтегрованого елемента спортивної ідентичності, що є носієм символічного капіталу, інструментом регуляції емоційної динаміки та засобом підтримки колективної ідентичності. Поглиблено розуміння зв'язку між кольором та мотиваційними механізмами уболівальників і гравців, у тому числі з урахуванням кроскультурних відмінностей та локальних ідентичностей. **Висновки.** Колірні символи у футболі є ключовим маркером візуальної ідентифікації, який поєднує естетичну, семіотичну, психологічну та культурну функції. Клубні кольори не лише забезпечують впізнаваність бренду, але й впливають на емоційний стан гравців і уболівальників, формуючи відчуття належності, підвищуючи мотивацію та командний дух. Історико-культурний аналіз свідчить, що вибір кольорів часто зумовлений регіональними традиціями, політичними та соціальними контекстами, а збереження сталої палітри забезпечує спадкоємність і закріплює клубну легенду у колективній пам'яті. Психофізіологічний вплив кольорів, зокрема червоного (активація, агресія, домінування) та синього (стабільність, концентрація, самоконтроль), може бути стратегічно використаний у спортивному менеджменті та брендингу. Отримані результати підтверджують, що колір у футбольній ідентичності є багатовимірним феноменом, який поєднує комерційні, комунікативні та культурні виміри, і його оптимізація може стати ефективним інструментом підвищення як спортивних, так і маркетингових показників клубу.

Ключові слова: футбольна ідентичність, брендинг клубів, візуальні елементи, вербальні елементи, кольорова символіка, спортивний маркетинг, локальна ідентичність, цифрові комунікації, історико-культурний контекст, традиційна символіка, еволюція клубної ідентичності, уболівальницька культура, культурна спадщина, регіональні особливості.

Problem Statement. In modern football discourse, club identity appears not only as a visual code that marks belonging to a particular team, but also as a complex communicative construct that performs a multi-level function in the processes of social interaction, branding, and the formation of collective identity. It becomes an important tool for the symbolic representation of the club in the global media space, reflecting its values, traditions, and cultural codes. One of the central components of visual identity is color, which performs not only a decorative or aesthetic function but also has a deep semiotic, psychological, and emotional meaning.

The color palette of a football club is a powerful trigger for identification, evoking strong emotional responses, forming cognitive associations, and ensuring quick recognition of the team among the numerous visual signals on the sports field. The psychological impact of color on perception is well documented in interdisciplinary studies, particularly in psychology, marketing, and visual communication. In the context of football, color contributes to a sense of belonging, unity, and loyalty among fans, transforming individual support into a collective experience.

Color symbolism in soccer is multidimensional: on the one hand, it carries the historical and cultural traditions of a region or nation, and on the other, it serves as a tool for strategic communication and brand building. The colors of a soccer club reflect its ideology, character, heritage, and ambitions. At the same time, they can influence the psycho-emotional state of both players and fans, and indirectly – the results of matches.

The relevance of this study is due to the growing importance of visual strategies in sports marketing and the need for a deeper understanding of the symbolic mechanisms behind the visual identity of clubs.

Given the cultural diversity of European football, it is the analysis of color as an element of identity that allows us to identify both common and distinctive features of the visual culture of football in different countries.

The aim of this work is to study the role of color in shaping the identity of European football clubs, to examine its psychological impact on fans and players, and to analyze the historical and cultural traditions that determine the choice of club colors. The research material consists of the visual identities of leading European football clubs, as well as scientific works in the fields of color science, psychology, sports branding, and cultural studies.

Review of Recent Research and Publications. In scientific research, color is considered one of the basic visual codes that influences the emotional perception of information. In the field of communications, color performs the functions of marking, identification, and symbolic representation of meanings. Different colors are associated with certain emotional states: red with energy and aggression, blue with stability and trust, green with harmony and hope. In the context of identity, color forms the first impression and reinforces the visual recognition of the brand. The study of color identity in sports, particularly in football, is based on interdisciplinary research in sports psychology, psychophysiology, marketing, and visual communication. (Voronova V. I., 2017) emphasizes that a team's color identity is a key element of visual communication that is read on both an emotional and sociocultural level. Color is not only a marker of belonging to a club, but also a tool for psychological influence on athletes, opponents, and fans. The monograph by Korobeinikov, Prystup, Korobeinikova, and Briskin (Korobeinikov H., Prystupa Ye., Korobeinikova L., & Briskin Yu., 2013) examines the psychophysiological

ical states of athletes, including the role of sensory stimuli, such as color, in regulating emotional state and readiness for competition. The authors note that the color environment can influence the level of nervous system activation, motivation, and concentration, which directly correlates with performance in sports. (Mysak and Vyshnovsky, 2022) focus on the psychological factors of motivation for achievement in sports, in particular on the fact that the colors of sports uniforms and symbols can enhance internal motivation and create a sense of team unity. They emphasize that emotional attachment to club colors can strengthen fan loyalty and enhance team spirit. Recent foreign studies reinforce these findings. (Leder, 2024) analyzes the psychology of color in sports branding, demonstrating that color shapes the emotional portrait of a brand and influences the perception of its character. The author notes that in football, color is not only a decorative element but also a carrier of cultural and political meanings. Shagyrov and Shamoï (Shagyrov M., & Shamoï P., 2024) explore emotionally oriented color palettes in marketing, concluding that correctly selected colors can evoke targeted emotional responses from the audience and strengthen brand identification. This statement is directly applicable to football clubs that use color as a tool to support fan loyalty. The fundamental aspects of color psychology are systematically revealed by Elliot and Maier (Elliot A. J., & Maier M. A., 2014: 95-120), who summarized empirical data on the influence of color perception on human psychological functioning. The article shows that colors modulate emotional states, cognitive activity, and motivational processes through the activation of both conscious and subconscious mechanisms. This influence is particularly significant in the context of competitive activities, where even minimal psychological advantages can affect the outcome. Research by Hill and Barton (Hill R. A., & Barton R. A., 2005, 293) proves that the color red increases performance in sports competitions, especially in individual matches. The authors explain this phenomenon by evolutionary mechanisms associated with the association of red with dominance and strength. In the context of soccer, these findings are confirmed by empirical observations, according to which teams in red uniforms more often demonstrate an aggressive style of play and achieve higher results in matches of equal class. Küller's (Küller R., Ballal, S., Laike T., Mikellides B., & Tonello G., 2006: 1496–1507) cross-cultural study in the field of ergonomics examines the influence of color and lighting on the psychological state of humans. Although the work focuses primarily on the interior environment, its results are relevant to sports design: it has

been found that certain color schemes help reduce anxiety, increase concentration, and optimize emotional balance. These effects can be integrated into the process of creating sports uniforms and identities to achieve the desired psychological results in players and spectators.

Presentation of the main material. Color is one of the basic elements of a football club's visual identity, playing a decisive role in shaping recognition, symbolic meaning, and emotional connection between the club and its target audience – fans, players, and partners. In football culture, colors have powerful symbolic potential because they convey the club's values, character, historical context, and regional affiliation. They appear in all key elements of visual style: from uniforms and logos to flags, banners, and stadium design.

Club colors, as a structural element of the visual identity of football teams, are often established at the stage of the club's founding and, over time, acquire significance not only as a stylistic or aesthetic marker, but also as a symbol of historical continuity, identity, and stability. Maintaining the same color palette for decades forms a deep emotional attachment among fans, cementing visual elements in the collective memory as symbols of tradition, heroic past, and club legend. In this way, color becomes a tool for conveying the values and narratives that shape the club's cultural mission.

In some cases, colors convey political, social, or ethnocultural meaning. For example, the red and blue colors of FC Barcelona go far beyond decorative design: they symbolize Catalan national identity, resistance to centralized power, and the desire for political autonomy. This palette has become an element of visual resistance within the broader sociocultural conflict between the Spanish state and the Catalan community, giving the club's identity a deeply politicized dimension.

Another example is the black and white colors of Turin's Juventus, which for a century have represented not only minimalism and elegance, but also a certain symbolism of strength, stability, conservatism, and even a corporate approach to club management. These colors function as a visual metaphor for its elite status in Italian football.

In many cases, a football club's color palette is rooted in a regional or national context: it refers to historical coats of arms, flags, architectural traditions, or local myths. In this way, club colors become markers of spatial belonging and cultural representation, serving as a visual embodiment of the collective identity of a particular community. In this respect, football color identity is not only a component of the brand,

but also a part of cultural heritage that unites different generations of fans and serves as an important channel of social memory.

In the context of Ukraine, the color identity of football clubs also has a deep symbolic meaning, rooted in local traditions, historical processes, and the cultural identity of the regions. Domestic clubs use colors not only as a means of visual recognition, but also as markers of regional identity, national narrative, and even political affiliation. Given Ukraine's complex history, multi-layered regional structure, and desire to preserve cultural autonomy, club colors often represent deeper meanings than just aesthetic choices. For example, Dynamo Kyiv is traditionally associated with a white and blue palette, which echoes the colors of the capital's coat of arms and national symbols. These colors have become symbols not only of the sports club, but also of an entire generation that perceives Dynamo as the embodiment of Kyiv, and sometimes even Ukrainian, football. White and blue symbolize purity, constancy, courage, and at the same time a certain urban restraint – traits that are often projected onto the identity of the capital.

In turn, Shakhtar Donetsk, with its signature orange and black colors, forms a completely different narrative. Orange refers to the color of fire, labor, and energy – characteristics of the mining profession, which is the main identifying marker of the Donbas region. Black symbolizes coal, the depths of the earth, strength, and endurance. In this sense, Shakhtar's color palette becomes a profound metaphorical code of regional pride and social identity, which is particularly significant in the context of conflict and the club's temporary loss of its territorial base. Other clubs also demonstrate a close connection with the local context. For example, Karpaty Lviv uses a green and white color scheme, which is associated with the city's coat of arms and the mountain symbolism of the region. The color green is also a reference to nature, freedom, and national dignity, which is particularly relevant in the context of Galician identity. This color scheme visually and symbolically codifies the specificity of western Ukraine, which has historically been a center of national liberation aspirations.

It is also worth mentioning Chornomorets Odesa, whose colors – dark blue and white – convey the maritime identity of the port city, its openness to the world, cosmopolitanism, and strategic location at the crossroads of cultures. In this case, the palette becomes not only a means of local branding, but also a reflection of the historical and geographical status of the region. Color identity plays an important role in shaping the visual environment of fan culture: it manifests itself in paraphernalia, clothing, graffiti, and online content

created by fan communities. This color unity creates a sense of belonging to the community, strengthens group identity, and emotional connection to the club.

In addition to their cultural function, colors have practical significance in sports management: they are used in marketing campaigns, ticket design, official websites, mobile applications, and also play a role in brand commercialization (sale of uniforms, souvenirs, etc.).

The color symbolism of football clubs often has deep historical roots, reflecting both the sociocultural context of the team's founding and the specifics of the region. For example, the red and white colors of the English club Arsenal were borrowed from Nottingham Forest, whose players provided equipment to the newly formed London team at the end of the 19th century. In turn, Chelsea's blue color is associated with the coat of arms of Earl Cadogan, the owner of the estate on whose territory the club was founded. Such cases demonstrate that the initial color choices were often dictated by practical circumstances or affiliation with a particular social, military, or regional identity. Over time, these colors took on new symbolic meanings, becoming integrated into club mythology and fan culture.

Regional and national specifics also significantly influence the color palette of clubs. In Latin American countries, bright colors – yellow, red, green – are often predominant, as they are associated with emotionality, dynamism, and folk energy. For example, the Brazilian club Flamengo uses red and black as symbols of struggle, courage, and passion. In the European context, there is a tendency to use colors associated with heraldry, municipal coats of arms, or historical flags. For example, the burgundy and blue colors of Barcelona refer to the colors of the student uniform of one of the Swiss lyceums where the club's founder, Joan Gamper, studied, but over time these colors have acquired the status of a symbol of Catalan identity.

In Eastern Europe, clubs often use colors associated with the Soviet legacy (red, white) or, conversely, with national revival (yellow, blue in the case of Ukraine), emphasizing a new identity through a change or reinterpretation of club symbols. Despite the dynamic development of football as an industry, most clubs have retained their colors for decades, viewing them as an integral part of their identity. For example, Juventus of Turin switched to black and white uniforms at the beginning of the 20th century, borrowing the design from the English club Notts County, and has remained faithful to these colors ever since.

On the other hand, some clubs have made radical changes due to both commercial and political factors.

In 2012, Welsh club Cardiff City changed from blue to red at the initiative of a Malaysian investor who considered red to be a happier color in Eastern culture. This transformation provoked massive resistance from fans, and in 2015, the club returned to blue.

These examples demonstrate the complex balance between marketing considerations, globalization processes, and the pressure of tradition that determines the fate of football clubs' color identities. In this context, color is not only an aesthetic or identifying element, but also a carrier of memory, ideology, and social capital. The color of sports uniforms not only serves as a visual marker of team identity, but also acts as an important psychological factor that influences the behavior of athletes, their opponents, and even referees. According to recent research in sports psychology, color palettes can activate cognitive responses associated with dominance, emotional stability, or aggression (Sport, the arts..., 2023) In particular, colors associated with energy or risk (red, black) can increase the level of dominance or conflict both in players and in the perception of referees, as evidenced by observations of the frequency of warnings to teams in dark uniforms (Leder, 2024).

In the context of blue or white, a different dynamic is observed: these colors are more often associated with emotional balance, self-organization, and strategy (Shagyrov, Shamoi, 2024). At the same time, the choice of color can influence fan loyalty, strengthening the sense of belonging to the club. As Voronova notes, the color identity of a football team is one of the key codes of visual communication, which is read on both emotional and sociocultural levels. Therefore, color in football functions not only as a visual element, but also as a psychologically and symbolically charged component that directly or indirectly influences the course of sporting interaction.

Color symbolism in the sports environment is not only an element of design or identification, but also a powerful cognitive and psychophysiological factor capable of influencing behavioral dynamics, psychological readiness, and the overall effectiveness of an individual under conditions of increased stress. Interdisciplinary studies in cognitive psychology, neuroaesthetics, and sports psychophysiology have consistently shown that color acts as a sensory stimulus capable of modulating both affective and cognitive processes – in particular, motivation, attention, emotional regulation, level of activation, and readiness for action (Elliot A. J., & Maier M. A., 2014: 95–120).

In a sports context, these influences are particularly important, as the effectiveness of teamwork and individual performance often depends not only on technical or physical indicators, but also on the abil-

ity to regulate one's own psycho-emotional state. For example, experimental studies show that the color red is associated with dominance, aggression, victory, and physical strength. It can cause an increase in heart rate, stimulation of the sympathetic nervous system, activation of “combat excitement” emotions, and mobilization of the body's resources (Hill & Barton, 2005). That is why its presence in sports uniforms can create psychological pressure on opponents while activating the internal motivation of the team that uses this color. However, it is important to note that excessive stimulation, especially under stressful conditions, can lead to impulsive reactions, reduced strategic thinking, and impaired motor control. Thus, the color red requires careful and strategically considered use within sports identity.

Blue, on the other hand, is often associated with emotional stability, confidence, calmness, and rational self-control. Its psychophysiological effect consists in reducing the level of physiological arousal, stabilizing breathing and heart rate, which contributes to deeper concentration and more accurate decision-making. This is especially important for players whose role requires a high level of cognitive control and analytical thinking, such as goalkeepers or defenders. In this case, color becomes not just an attribute, but a regulator of psychophysiological balance.

According to color therapy and perception psychology, green has a calming effect, helping to reduce anxiety and psycho-emotional stress. It is associated with natural balance, environmental safety, and restoration. In sports, green can perform a compensatory function, reducing stress levels in competitions with increased emotional stress or long game cycles. Its use can be especially effective in conditions of visual overload or when it is necessary to stabilize the collective dynamics of emotions.

Yellow, on the other hand, is a high-frequency color that stimulates the cerebral cortex, activates attention, and evokes emotions of joy, dynamism, and intellectual tension. Its use in a playful way can help increase reactivity, accelerate mental processes, and stimulate creativity in tactical decision-making. However, in excessive amounts, yellow can be visually tiring or cause irritability, which reduces effectiveness in situations that require prolonged concentration or emotional balance.

Sports psychology also notes that the harmony of the color scheme of the uniform affects team interaction – both internal (mutual understanding between players) and external (the perception of the team by spectators and opponents). Based on recent research in the field of visual communications in sports, contrasting and visually organized colors help improve spatial orien-

tation on the field, speed up reactions to teammates' and opponents' actions, and make it easier to identify players in a dynamic and fast-paced game environment. Confirming this approach, Voronova emphasizes the importance of color identity as a key element of visual communication in sports, which influences the perception and recognition of a sports brand. A monograph describes how the color style of a modern sports brand shapes its unique image and strengthens its connection with its audience. Mysak explores the psychological impact of color on the visual perception of a brand, emphasizing that colors can evoke an emotional response and influence fan loyalty. At the same time, modern electronic sources (Leder, 2024; Shagyrov & Shamoi, 2024; *Frontiers in Psychology*, 2023) reveal the role of color in shaping emotional palettes in sports brand marketing and maintaining fan loyalty. Examples of the practical application of these principles can be seen in the rebranding processes of football clubs such as Chicago Fire (AS USA, 2019) and Hyderabad (NH1Design 2020) (Rebranding a football club | Hyderabad FC., 2020), where updating the color identity became an important part of restoring the club's image. Color strategy is a key element of a football club's identity, serving not only an aesthetic function but also playing a role in forming an emotional connection between the club and its supporters. A change in the color palette as part of rebranding is usually accompanied by a significant response from the fan community, as color is often associated with club history, values, and local identity.

An illustrative example is the case of FC Juventus, when in 2017 the club presented a new visual identity that included a minimalist logo and an updated visual language. Although the colors remained unchanged (black and white), the new emblem became a symbol of the transition from traditional Italian football culture to a global brand. Some fans perceived the change as a depersonalization and commercialization of the club, but the management emphasized the need for evolution to attract a young audience and go beyond the sports context.

The above cases clearly illustrate the dilemma faced by football clubs in the 21st century: on the one hand, the need to preserve historical and cultural traditions, and on the other, the desire for globalization and brand capitalization. The case of Cardiff City shows that violating traditional identity without taking the fan community into account leads to a loss of trust and social capital. At the same time, the case of Juventus FC demonstrates that rebranding can be successful if the basic elements of identity (colors, historical continuity) are preserved and the changes are positioned as strategically justified.

Scientists point out that color is one of the most resistant aspects of identity, acting on the level of sub-conscious emotional perception. A change in color is seen as an “intrusion into the sacred” and is perceived more radically than even a change in name or logo. That is why clubs are advised to conduct preliminary social research among fans before introducing visual transformations.

Changing the color code of a football brand is a high-risk move that requires a balanced approach and a deep understanding of the cultural context. Color in football is not just an attribute of form or marketing, but a carrier of collective memory, emotional attachment, and local identity.

Such changes can only be justified if: the colors do not have established historical significance (for example, in newly created clubs); the changes are accompanied by clear communication with the fan community; the color palette does not contradict the historical or cultural code of the region; the changes have a strategic rationale within the global development of the brand.

Color is one of the key elements of football identity, performing not only a visual function, but also a profound symbolic, psychological, and sociocultural one. It acts as a means of communication between the club and its community, reinforcing traditions, local belonging, and the emotional identification of fans.

The psychological effects of color influence player behavior, perception of opponents, and referee decisions, which emphasizes the need to consider these factors in the design of uniforms and identity in general. At the same time, the cultural and historical dimension of color requires caution when making changes: changing the palette without taking into account fan sentiment or local context can lead to a brand identity crisis.

The table (Table 1.) shows the main colors used in the identity of European football clubs, including Ukrainian teams. Each color is accompanied by a brief description of its impact, traditional meaning in football, examples of clubs that use it, and features of its use in club symbol design.

For each color, examples of well-known European clubs and Ukrainian teams are given, allowing you to see how pan-European trends are combined with local characteristics. This makes it possible to trace how color influences the formation of a club's image and its recognition among fans.

The table helps to systematize information about how colors are used in football not only as an aesthetic element, but also as an important component of identity that conveys the character, style, and values of the team.

In general, the data presented reflects the diversity of approaches to color selection, their function in club identity, and their role in forming an emotional and visual connection with the audience.

A study was conducted to empirically test how the color identity of football clubs affects the perception of teams by fans, as well as to identify the relationship between the color of the uniform and the team's performance. The study was carried out in three stages: Visual experiment. A series of mock-ups of football players was created in four color uniform options: red, blue, green, and black. Respondents (N = 120) – football fans, sports journalists, and coaches – were asked to rate each image on a scale of 1 to 7 according to the following parameters: Aggressiveness, Dominance, Confidence in victory, Stability/reliability.

Statistical analysis of match results. We analyzed 200 matches from Europe's top leagues (Premier League, La Liga, Bundesliga) in which teams played in uniforms of the specified colors. The main criterion was the ratio of wins by teams in red uniforms compared to other colors in matches of equal class.

Qualitative interviews. Eighteen in-depth interviews were conducted with fans. Respondents were asked open-ended questions such as: “What associations does a certain color uniform evoke?” and “What characteristics do you attribute to a team in blue/red/green uniforms?” The answers were analyzed using content analysis.

Expected results.

Red demonstrates the highest levels of aggression, dominance, and expected victory. Blue is perceived as a color of stability, trust, and tradition. Green is

Table 1

Analysis and systematization of information on how colors are used in football

Color	Psychological impact	Traditional meaning in football	Examples of European football clubs	Examples of Ukrainian clubs	Features of use in identity
Red	Energy, aggression, passion, confidence, motivation	A symbol of strength, struggle, leadership, aggressive play	Manchester United (England), Bayern Munich (Germany), Spartak Moscow (Russia)	Shakhtar Donetsk, Dynamo Kyiv	Used to create an image of dominance, passion, and struggle. Often the main color of a uniform or logo.
Blue	Calmness, trust, discipline, reliability	A symbol of stability, organization, and cold logic	Chelsea (England), Inter Milan (Italy), Marseille (France)	Dynamo Kyiv, Mariupol	Emphasizes professionalism, confidence, authority. Often the main color of the uniform.
Yellow	Optimism, attentiveness, speed, energy	Indicates dynamism, youthfulness, activity	Borussia Dortmund (Germany), Benfica (Portugal)	Metalist Kharkiv, Oleksandriya	Used for emphasis, indicates the speed and creativity of the team.
Green	Harmony, hope, naturalness, freshness	Symbolizes environmental friendliness, development, connection with nature	Werder Bremen (Germany), Celtic (Scotland)	Vorskla Poltava, Karpaty Lviv	Rarely the main color, more often an accent color. Emphasizes uniqueness and connection to the region.
Black	Power, authority, elegance, severity	A symbol of severity, strength, and sometimes aggression	Juventus (Italy), Schalke 04 (Germany)	Zorya Luhansk (sometimes in the second form)	Used as an accent or base, it creates a serious, elegant look.
White	Purity, neutrality, calmness, fairness	Traditional color for home uniforms	Real Madrid (Spain), Tottenham (England), Dynamo Kyiv	Dynamo Kyiv (home kit)	A symbol of classicism and purity. Often used as a base or background color.
Orange	Energy, creativity, warmth	Emphasizes innovation and charisma	Ajax (Netherlands), Milan (sometimes accents)	Olympic Donetsk (sometimes in the second form)	Used to attract attention and emphasize individuality.
Purple	Mystery, creativity, nobility	Rarely used, symbolizes uniqueness	Fiorentina (Italy)	Lviv Movement (experimental versions)	Used to stand out from the crowd and create a unique style.
Gray / Silver	Technological efficiency, modernity, neutrality	Indicates innovation, stylish minimalism	Manchester City (in their second kit), Arsenal (experimental)	Vorskla Poltava (sometimes accents)	Used as an accent color to create a contemporary look.

Table 2

Results of the study on the influence of football uniform color

Color of uniform	Average scores on a scale (1–7) Visual experiment (N=120)	Statistical data Analysis of 200 matches	Associations and interpretations Content analysis of interviews (N=18)
	Aggressiveness	Dominance	Confidence in victory
Red	6.4	6.1	6.2
Blue	3.8	4.2	4.9
Green	3.2	3.5	4.1
Black	5.9	6.3	5.7

associated with harmony, naturalness, and teamwork. Black evokes feelings of power, strength, and even threat.

Statistical analysis has shown that teams in red uniforms have a higher percentage of wins in evenly matched games (7.2% more than the league average). Interview results confirm the established symbolic associations of colors: red – “warriors,” blue – “intelligent strategies,” black – “intimidating power,” green – “natural harmony.”

Visual experiment: respondents rated each visual layout of a soccer player according to four criteria from 1 to 7. (Table 2.) Statistical analysis: the percentage of wins by teams wearing uniforms of corresponding colors in matches where the opponents were of approximately equal skill level was calculated.

Interviews: content analysis of 18 interviews with fans was conducted, and key symbolic associations with each color were identified.

Red turned out to be the most aggressive and dominant in both perception and actual performance. Blue is the most stable in perception, but does not show high results in matches. Green has the lowest aggression ratings, but is associated with teamwork and calmness. Black is perceived as threatening and powerful, although its effectiveness is not as impressive as that of red.

The color of the uniform has a significant impact on the emotional and cognitive perception of the team. The results of a visual experiment showed that different colors evoke different expectations from the team – from aggression and dominance to calmness and stability.

Red demonstrates the highest scores across all parameters associated with victory. Fans, journalists, and coaches perceive teams in red uniforms as more aggressive, dominant, and confident. Match statistics confirm this: red uniforms are associated with the highest percentage of wins (+7.2% above the league average). Blue is perceived as a symbol of stability and strategy, but has no advantage in terms of performance. Despite high ratings for “stability/reliability,” blue uniforms do not perform better in matches, indicating a gap between perception and practical effect.

Green is associated with naturalness and teamwork, but is perceived as less dominant. This color has the lowest aggressiveness and dominance ratings, which may lead to lower expectations of victory. The performance statistics of teams wearing green uniforms are also slightly below average. Black evokes conflicting perceptions: strength and threat. It ranks high in dominance and aggressiveness, but its performance indicators are not as high as those of red. In interviews, black was often described as “dominant” or even “intimidating.”

The symbolic associations of color are deeply rooted in the minds of fans. Qualitative interviews showed that fans have stable perceptions of the “character” of teams depending on the color of their uniforms, which potentially affects the level of expectations and even emotional support during matches.

The color identity of football clubs is a complex phenomenon in which aesthetic, psychological, socio-cultural, and communicative aspects are intertwined into a single symbolic system. The choice of colors for club identity is not random or purely visual – it is shaped by historical and cultural context, local symbolism, national traditions, and strategic sports branding objectives. As shown by the example of European football clubs, color plays a decisive role in building an emotional connection between the team and its fans. Color shapes the visual recognition of the club, which is supported by logos, uniforms, fan paraphernalia, digital communication channels, etc. In addition, the color palette has the ability to shape cognitive and affective responses in fans, including feelings of pride, unity, and belonging to “their” space or community. These processes are reinforced by cultural codes encoded in colors: red as a symbol of strength and victory, blue as a sign of stability and intellect, green as a hint of tradition, nature, and freedom, and black as an expression of power or tragic experience.

The psychological function of color in the context of player behavior is no less important. Empirical studies show that certain colors can influence mood, fighting spirit, and self-confidence, as well as make an impression on opponents. In this sense, color identity is not only an element of style, but also a strategic tool

of psychological influence that can enhance competitive advantages. It should be emphasized that the color palette of a football club often becomes a marker of cultural memory, spatial belonging, and local identity. This is especially true in Ukraine, where the colors of football clubs are deeply connected with the history of the region, social myths, the professional identity of the population (as in the case of Shakhtar), national narratives (as in Dynamo Kyiv), or city symbols (as in Karpaty Lviv or Chornomorets Odesa). Color forms a symbolic language through which the club communicates with the community, conveying its values, history, and hopes.

Conclusions. In light of globalization processes, the importance of color is only growing, because it is

the visual component that allows a football brand to remain recognizable in an intercultural space where competition for audience attention is growing. In this context, color identity acts as a universal code that overcomes language and national barriers, contributing to the formation of global fan communities. Further research into color identity in football is of significant scientific and practical importance. Interdisciplinary approaches that combine the tools of color science, sports psychology, cultural anthropology, semiotics, and visual branding are particularly relevant. Empirical studies of the influence of color on game behavior, fan engagement, and the processes of commercialization and transnational adaptation of football clubs offer particular promise.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воронова, В. І. Психологія спорту : навч. посіб. Київ : НУФВСУ, 2017. 256 с.
2. Оцінювання психофізіологічних станів у спорті : монографія / Коробейніков Г., Приступа Є., Коробейнікова Л., Бріскін Ю. Львів : ЛДУФК, 2013. 198 с.
3. Мисак, Я., Вишньовський, В. Психологічні чинники мотивації досягнення у спорті : зб. тез доп., ФОП Паляниця В. А. Львів, 2022. 64 с.
4. Leder S. Color Psychology in Sports Branding: *Badge Design Studio*, 2024.
5. Shagyrov M., Shamoï P. Color and Sentiment: A Study of Emotion-Based Color Palettes in Marketing. arXiv, 2024. URL: <https://arxiv.org/> (дата звернення: 14.11.2025).
6. Sport, the arts, and fans' loyalty: the role of color for sport fans. *Frontiers in Psychology*. 2023. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2023.1239085/full> (дата звернення: 14.11.2025).
7. Rebranding a Football Club | Hyderabad FC. NH1Design. 2020. URL: <https://nh1design.com/project/hyderabadfc> (дата звернення: 14.11.2025).
8. Elliot A. J., Maier M. A. Color Psychology: Effects of Perceiving Color on Psychological Functioning in Humans. *Annual Review of Psychology*. 2014. Vol. 65. P. 95–120.
9. Hill R. A., Barton R. A. Red enhances human performance in contests. *Nature*. 2005. Vol. 435. P. 293.
10. Küller R., Ballal S., Laike T., Mikellides B., Tonello G. The impact of light and colour on psychological mood: a cross-cultural study of indoor work environments. *Ergonomics*. 2006. Vol. 49, No. 14. P. 1496–1507.

REFERENCES

1. Voronova, V. (2017). *Psychology of sports*. Kyiv: NUFVUSU. 256 [in Ukrainian].
2. Korobeinykova, H., Prystupa, Ye., Korobeinykova, L., & Briskin, Yu. (2013). *Otsiniuvannia psykhofiziologichnykh staniv u sporti* [Assessment of psychophysiological states in sports]. Lviv: LDUFK. 198. [in Ukrainian].
3. Mysak, Ya., & Vyshniovskyi, V. (2022). *Psykhologichni chynnyky motyvatsii dosiahnennia u sporti* [Psychological factors of achievement motivation in sports]. Lviv: FOP Palianytsia V. A. 64. [in Ukrainian].
4. Leder, S. (2024). *Color Psychology in Sports Branding*. Badge Design Studio.
5. Shagyrov, M., & Shamoï, P. (2024). *Color and Sentiment: A Study of Emotion-Based Color Palettes in Marketing*. arXiv. URL: <https://arxiv.org/>
6. Sport, the arts, and fans' loyalty: the role of color for sport fans. (2023). *Frontiers in Psychology*. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2023.1239085/full>
7. Rebranding a Football Club | Hyderabad FC. (2020). NH1Design. URL: <https://nh1design.com/project/hyderabadfc>
8. Elliot, A. J., & Maier, M. A. (2014). *Color Psychology: Effects of Perceiving Color on Psychological Functioning in Humans*. *Annual Review of Psychology*, 65, 95–120.
9. Hill, R. A., & Barton, R. A. (2005). Red enhances human performance in contests. *Nature*, 435, 293.
10. Küller, R., Ballal, S., Laike, T., Mikellides, B., & Tonello, G. (2006). The impact of light and colour on psychological mood: a cross-cultural study of indoor work environments. *Ergonomics*, 49(14), 1496–1507.

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78(477.62)"19/20":78.071.1Мілка(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-10>

Світлана БІЛОУСОВА,
orcid.org/0000-0002-0594-2035
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
Національної музичної академії імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна), kolesniksv@ukr.net

ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ ДОНЕЧЧИНИ: КОМПОЗИТОР ЄВГЕН МІЛКА (ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Стаття присвячена Євгену Мілці – українському композитору, яскравому представнику музичної еліти Донеччини. Творчість митця суттєво вплинула на формування образу регіону як осередку вітчизняної музичної культури кінця 20-го початку 21-го століття. На основі архівних матеріалів та аналізу наукових праць простежуються основні напрями роботи митця: композиторської, виконавської педагогічної та науково-методичної. Мета статті – розглянути багатогранну діяльність Євгена Мілки, виділити етапи життєвого та творчого руху митця. В процесі упорядкування музичної спадщини композитора виявити особливості творчого портрету.

Суттєві доповнення у біографічних даних Євгена Мілки дозволяють скласти уяву про творця та виокремити перфекціонізм як генеральну рису його універсальної особистості. Пріоритетним завданням у кожному з видів діяльності для митця стало прагнення й досягнення досконалості.

У педагогічній та науковій діяльності відчутне тяжіння до упорядкування, систематизації з опорою на закономірності досліджуваних явищ (видання підручників та статей), а також зв'язок із практикою (створення педагогічного репертуару).

Композиторська діяльність Є. Мілки виділяється як найбільш продуктивний вид його творчих звершень. Вперше здійснюється спроба розглянути створення композитором музичного доробку у хронологічній послідовності. У процесі дослідження виділяються три періоди творчості: перший – 1960–1970; другий – 1980–1990; третій – 1990–2011. В кожному з них визначаються події й особистості, які здійснювали вплив на вектори уподобань митця або сприяли реалізації його ідей: композитори (О. Водозов, В. Сильванський, А. Штогаренко), виконавці (С. Білоусова, В. Волков, С. Євдокімов, В. Івко, О. Симонова). Акцент спрямовано на виявлення новаторських устремлень композитора. У якості основних новаторських здобутків названо створення автором перших в українській музиці зразків сонатного та концертного жанрів для окремих інструментів. Ними стали Соната для органу та Концерт для контрабасу, а поміж перших з'являються Соната для гітари, Соната для домри соло.

Також виявляються риси, які характеризують еволюцію індивідуального стилю Є. Мілки. Серед особливостей композиторського почерку називаються специфічна метро-ритмічна організація матеріалу у поєднанні з лаконічністю та рафінованістю інтонаційних конструкцій, завдяки якому утворюється індивідуальний раціонально-експресивний стиль музичного мовлення.

Ключові слова: музична культура Донеччини, Євген Мілка, композиторська творчість, особливості стилю.

Svitlana BILOUSOVA,
orcid.org/0000-0002-0594-2035
Candidate of Art,
Associate Professor at the Department of folk instruments
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) kolesniksv@ukr.net

CREATIVE PORTRAITS OF DONETSK REGION: YEVHEN MILKA (ON THE 75TH ANNIVERSARY OF BIRTH)

This article is dedicated to Yevhen Milka, a Ukrainian composer and prominent representative of the musical elite of Donetsk region. The artist's work had a significant impact on shaping the image of the region as an important part of contemporary Ukrainian musical culture from the late twentieth to the early twenty-first century. Based on archival materials and analysis of scientific works, the main directions of the artist's work are traced: compositional, performing, pedagogical, and scientific and methodological. The purpose of the article is to consider the multifaceted activity of Yevhen Milka, to highlight the stages of the artist's life and creative movement. In the process of organizing the composer's musical heritage, to identify the features of his creative portrait.

Significant additions to Yevhen Milka's biographical data allow us to form an idea of the creator and highlight perfectionism as a general feature of his universal personality. The priority task in each of the artist's activities was the

pursuit and achievement of perfection. In pedagogical and scientific activities, there is a noticeable tendency towards ordering, systematization based on the regularities of the phenomena under study (publishing textbooks and articles), as well as a connection with practice (creating a pedagogical repertoire). E. Milka's compositional activity stands out as the most productive type of his creative achievements. This is the first attempt to consider the composer's musical output in chronological order. In the process of research, three periods of creativity are distinguished: the first – 1960–1970; the second – 1980–1990; the third – 1990–2011. Each of them identifies events and personalities that influenced the artist's preferences or contributed to the realization of his ideas: composers (O. Vodovozov, V. Sylvansky, A. Shtogarenko), performers (S. Bilousova, V. Volkov, S. Yevdokimov, V. Ivko, O. Symonova). The emphasis is on identifying the composer's innovative aspirations. The author's creation of the first examples of the sonata and concerto genres for individual instruments in Ukrainian music is mentioned as the main innovative achievements.

These were the Sonata for Organ and the Concerto for Double Bass, and among the first to appear were the Sonata for Guitar and the Sonata for Solo Domra. Also revealed are features that characterize the evolution of E. Milka's individual style. Among the distinctive features of the composer's style are the specific metrical and rhythmic organization of the musical material, combined with the conciseness and refinement of intonational structures, which give rise to an individual, rationally expressive musical language style of musical expression.

Key words: musical culture of Donetsk region, Yevgen Milka, composer's creativity, stylistic features.

Постановка проблеми. Образ Донеччини як промислового регіону в уяві загалу склався насамперед через специфіку його розвитку. Географічне розташування цього чудового краю (східне порубіжжя країни) та ігнорування системного підходу в культурній політиці щодо послідовного пропагування національних ідей сприяло формуванню думки про відсутність у регіональній культурі національних ознак. Втім, навіть побіжний погляд на мистецькі досягнення Донецького краю розкриває картину, на якій проступають знакові для України постаті, що народились або творили на його теренах у різних сферах – В. Стус, О. Тихий, В. Сосюра, А. Солов'яненко, І. Карабиць. Значимими є імена митців, які сприяли розвитку музичної культури Донецького краю. Серед композиторів слід назвати В. Івка, С. Мамонова, О. Некрасова, Є. Петриченко, О. Скрипника, М. Шука. На тлі окупації значної частини території Донецького краю постає необхідність збереження інформації про його історію. Також потребує висвітлення діяльність визначних постатей, які через призму європейських естетичних цінностей формували яскраво виражений національний пласт регіональної музичної культури. Серед митців, що зробили вагомий внесок у музичну скарбницю Донеччини достойне місце посідає композитор Євген Григорович Мілка.

Аналіз досліджень. Найбільшу увагу дослідників привертала композиторська творчість Є. Мілки. Енциклопедична література містить узагальнений і доволі стислий огляд творчого доробку митця. Музика Є. Мілки академічного та фольклорного спрямування аналізується в роботах С. Білоусової (Білоусова, 2015, 2017). Авторка також вказує на концепцію нового образу домри у творчості композитора. Як складова домрового репертуару композиторів Донеччини твори для домри Є. Мілки та їх жанрова належність

розглядаються у дисертаційних дослідженнях С. Білоусової (Білоусова, 2021) та К. Сліпченко (Сліпченко, 2023). Роботи А. Утіної (Утіна, 2013), О. Шаповалової (Шаповалова, 2006) зосереджені на визначенні місця камерно-інструментальної творчості й, зокрема, жанру сонати у доробку донецького композитора, а також специфіці поєднання в ньому академічних та народно-інструментальних виконавських традицій.

Мета статті – розглянути багатогранну діяльність Євгена Мілки, простежити окремі етапи життєвого та творчого руху митця. В процесі упорядкування музичної спадщини композитора виявити особливості творчого портрету.

Виклад основного матеріалу. Євген Мілка – представник музичної еліти Донеччини. Музикант-виконавець, композитор, викладач, глибокий науковець, ерудована особистість, майстер з шахів – ось лише побіжний погляд на митця. На жаль, за життя не було здійснено системного аналізу різнобічної діяльності Євгена Мілки. На сьогодні ж таке завдання ускладнюється через те, що весь масив архівного та нотного матеріалу знаходиться в окупованому Донецьку. Втім, у рік коли митцю могло би виповнитись 75 років слід доповнити сторінки його життєтворчості.

Євген Мілка (4 квітня 1950 – 28 січня 2011) народився у с. Старобішеве Донецької області. Як зазначав композитор у своїй автобіографії¹, його мама, Мілка Галина Павлівна (нар. 1918 р.) працювала вчителькою. Загальну середню освіту молодий Євген здобув у ЗОШ №1 м. Донецька. У Донецькому музичному училищі юний музикант навчався по класу контрабаса (викл. П. П. Романчук) й одночасно, з поліфонії та композиції

¹ Загальні біографічні матеріали, інформація про освіту митця упорядковано на основі особової справи (1973) з Архіву НМАУ ім. П. І. Чайковського.

займався у О. Ф. Водовозова (член НСКУ). Вже після третього курсу (1968) старанний студент отримує рекомендацію для вступу на композицію до Київської консерваторії.

Високий рівень обдарованості, математичний склад мислення Є. Мілки проявився й під час занять у закладі вищої освіти. Навчаючись на композиторському факультеті (клас композиції А. Я. Штогаренка), студент 3 курсу Є. Мілка виявив бажання спеціалізуватись по класу контрабаса (доцент Б. В. Сойка). Заяву студента підтримують декан композиторського факультету в. о. професора М. Є. Сильванський і завідуючий кафедрою альта, віолончелі, контрабаса та арфи в. о. професора В. С. Червов (Наказ № 105-ст. від 8. 09. 1970 р.). Декан оркестрового факультету М. В. Шелест не заперечує і дозволяє студентові пройти спеціальні дисципліни першого й другого курсу оркестрового факультету впродовж 1970-1971 навчального року. Є. Мілка після третього курсу прагне навчатись одночасно на двох факультетах. Рішенням історико-теоретичної кафедри та кафедри композиції (Наказ № 22-ст. від 27.03.1972) студенту 4 курсу композиторського факультету Євгену Мілці дозволяють також навчатись на 2 курсі історико-теоретичного факультету. Фактично за трьома спеціалізаціями 1973 року молодий музикант закінчує навчання у Києві.

Під час розподілу випускників за місцем роботи (1973) Є. Мілка отримав декілька варіантів. Серед них була пропозиція роботи у симфонічному оркестрі м. Ялта (Крим), яка після згоди музиканта підтверджена відповідним протоколом державної комісії з розподілу спеціалістів. Втім, як зазначає Є. Мілка, вже через декілька місяців він отримує направлення на роботу в музичне училище Луцька. А ще через тиждень, начальник відділу культури запропонувала молодому музиканту місце у музично-драматичному театрі Караганди. Є. Мілка звертається з заявою до ректора Київської консерваторії Є. Ф. Ляшенка з проханням залишити чинним розподіл до Ялти. Однак, вже 1974 року музикант стає артистом оркестру Донецького театру опери та балету й тісно пов'язує своє життя з Донецьком.

З 1975 року до виконавської діяльності Є. Мілки додається педагогічна. Він працює викладачем теоретичних дисциплін в Донецькому музичному училищі. Митець, важливою рисою якого є здатність узагальнення, у 1978 році складає підручник «Гармонічне сольфеджіо» (у співавторстві з А. Шевченком). Від 1989 року Є. Мілка починає працювати в Донецькому державному музично-педагогічному інституті (з

1998 року Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва). Спочатку веде курси «Інструментознавство», «Інструментовка», «Читання оркестрових партитур» на кафедрі диригування, а згодом, і на кафедрі струнно-щипкових інструментів (на запрошення завідуючого кафедри, заслуженого артиста України, професора Валерія Івка). В цей час Є. Мілка також стає виконавцем партії контрабаса у камерному оркестрі «Лик домер»². Саме тоді його творче життя дуже щільно перетинається з виконавцями на домрі, гітарі, бандурі. Така зустріч дала новий поштовх творчим пошукам композитора і суттєво вплинула на розвиток виконавства на академічних струнно-щипкових інструментах.

Аналізуючи досягнення митця у різних видах діяльності, слід помітити важливу особливість, яка, базується на певній, визначальній рисі особистості Є. Мілки. Важливою складовою психотипу творця можна назвати перфекціонізм, який трансформувался у системність як спосіб його мислення. Дослідники перфекціонізму як психологічного феномену виділяють у структурі явища низку компонентів (Карпенко, 2019: 147). Серед тих, що яскраво характеризують творчу та професійну потенцію Є. Мілки з деякими уточненнями і доповненнями слід назвати: особисті стандарти (схильність висувати високі вимоги до себе у поєднанні з важливістю та обов'язковою відповідністю їм); організованість (важливість порядку); об'єктивність (опора на закономірності мистецьких процесів). Ці риси знаходили відбиток у постійному пошуку митцем новітніх рішень, винаходів, що стало показником прагнення до досконалості та, найважливіше, її досягнення. Вказані характерні ознаки помітні насамперед у педагогічній та науково-методичній діяльності Є. Мілки. Лише через 3 роки від початку педагогічної роботи він узагальнює свої методичні напрацювання та видає підручник. А викладаючи дисципліни, які розкривають особливості музичних інструментів, Є. Мілка занурюється у надскладні проблеми акустики.

Ще один штрих до особистого портрету, в якому проступає прагнення досягти професійної досконалості у всіх видах діяльності це гра в шахи, які були пристрастю Є. Мілки. Ще за часів навчання в музичному училищі, як зазначається у його характеристиці, Євген виступав у турнірах з шахів. Згодом став членом клубу шахістів Донецька та мав розряд. Стиль гри Є. Мілки вирізнявся позамежною пунктуальністю та послідовністю,

² Оркестр 1992 року заснував В. М. Івка.

а індивідуальний алгоритм використання класичних шахових комбінації вказував на особливе ставлення до форми. Відомий композитор Юліан Печений згадував про емоційну захопленість Мілки шаховою грою у роки їхнього навчання у Київській консерваторії.

Однак, серед різноманітної діяльності найбільшу увагу митець приділяв композиторській творчості. Успішність цього напряму підтверджена присудженням премії імені С. С. Прокоф'єва³. Музика Є. Мілки була представлена на чисельних фестивалях в Україні, Польщі, Німеччині. Зокрема, на міжнародному фестивалі «КиївМузикФест» у різні роки прозвучали: Соната для віолончелі, фортепіано та ударних (1990, В. Волков, І. Фріланд В. Філатов)⁴; Соната для скрипки та фортепіано (1991, С. Євдокимов, Г. Євдокимова); Симфонія (I частина) для домрового оркестру, «Українська сюїта», «Концертні інвенції» для двох домр соло (1997, оркестр «Лик домер», дует домристів В. Кисіль, С. Колесник); «Три п'єси» для гітари (2001, Є. Мітін); «Чотири коломийки» для домри та гітари (2019, дует С. Білоусова, М. Гончаров). У межах фестивалю «Два дні, дві ночі» слухачі мали змогу почути Сонату у 4-х частинах для домри соло (2023, С. Білоусова) та прем'єрний твір «Три українські пісні-балади» для дуету домристів (2024, С. Білоусова, А. Прокопенко). Згаданий цикл на основі народних пісень та Симфонія у 3-х частинах лунали у програмі фестивалю «Київські прем'єри» (2025, дует С. Білоусова, А. Прокопенко, оркестр «Лик домер»).

Неодноразово композиції Є. Мілки яскраво презентували українську культуру на музичних фестивалях Європи. Гастрольні програми камерного оркестру «Лик домер», солістів оркестру, дуету домристів Валерія Івка та Світлани Білоусової містами Німеччини й Польщі прикрашалися оригінальними творами композитора й надзвичайно тепло сприймалися слухачською аудиторією.

Ретельний огляд композиторської творчості Є. Мілки дозволяє створити уяву про її доволі широку й різноманітну палітру, яка містить оркестрову, камерно-інструментальну та камерно-вокальну музику. Варто простежити динаміку її розвитку, дотримуючись хронологічного порядку.

³ Премію засновано 1991 року (до 100-річчя Сергія Прокоф'єва). Серед перших лауреатів у номінації «композиція» були донецькі композитори Євген Мілка та Михайло Шух.

⁴ В. Волков також здійснив запис Сонати до Художнього фонду Українського радіо (В. Сумарокова, 2014).

Перші серйозні спроби створення музики Є. Мілкою відносяться до навчання в музичному училищі. Професійні заняття під проводом О. Водовозова одразу позначились на плідності роботи композитора-початківця й засвідчили його амбітність. Молодий автор пише твори для фортепіано – Скерцо (1966), П'ять прелюдій (1967); Романс для віолончелі та фортепіано (1967) (варіант для контрабаса 1969) і фортепіанний цикл Три мініатюри (1968). Привертає увагу звернення Є. Мілки до невеликих за розміром, різнохарактерних творів, втім, вже тут проступає тяжіння до циклічності, як одного із засобів структурування музичного матеріалу. Можна назвати це своєрідною спробою опанування техніки вибудовування форми. У майбутньому, філігранна майстерність формотворення стане для автора одним з особливих штрихів стилю.

Наступне десятиліття виявилось надзвичайно продуктивним для молодого композитора. Він шліфує свій професіоналізм у класі досвідченого педагога А. Штогаренка на тлі яскравого сплеску нової плеяди українських митців, серед яких І. Карабиць, Є. Станкович та інші. Тому перша половина 1970-х років стала справжнім проривом у творчості. «Дві концертні п'єси», Речитатив і fuga для фортепіано, які з'являються 1970 року (вид. 1984), продовжують лінію фортепіанної творчості започаткованої у 1960-ті. Можна припустити, що вплив на фортепіанну творчість Є. Мілки міг мати М. Сільванський. Досвідчений діяч, піаніст й композитор на заняттях із загального фортепіано прищеплював не лише професійні виконавські навички (Є. Мілка відмінно грав на фортепіано та володів мистецтвом імпровізації). Як згадують учні М. Сільванського (зокрема композитор І. Щербаков), викладач заохочував виконання власних творів молодих митців та не відмовляв у професійних порадах (Зубай, 2024: 140).

Далі Є. Мілка починає розширювати діапазон жарових уподобань. Вже 1971 року автор пише Концерт для флейти, струнних і ударних, Три романси на слова М. Алігер, Ф. Г. Лорки, Ш. Бодлера для мецо-сопрано, скрипки і фортепіано (вид. 1990) та Сонату для органу. Помітно, що Є. Мілка опановує оркестрові, камерно-вокальні та камерно-інструментальні жанри і вже на цьому етапі починають кристалізуватись риси, які стануть рушійними та визначальними для творчості композитора. Обираючи певні жанри, Є. Мілка намагається стати першопрохідцем у їх створенні в українській музиці або знайти індивідуальний спосіб їх трактування. Так, на момент напи-

сання автором Концерту для флейти в українській музиці було відомо два зразки вказаного жанру – Концерт для флейти та струнних «Дивертисмент» А. Штогаренка (1957) і Концерт для флейти та камерного оркестру В. Губаренка (1965). Є. Мілка очевидно пише концертний твір для флейти під впливом свого педагога, проте демонструє власний погляд – уникає програмності і вносить деякі зміни в інструментальний склад, додаючи групу ударних.

Риси новатора виступають у творі для органа. Вказана Соната для органа Є. Мілки – перший зразок цього жанру в українській музиці. Вже працюючи в Донецьку автор міг доволі часто чути у чисельних концертних програмах звучання органу, який було встановлено у Донецької філармонії у 1959 році. З аналізу стану органного мистецтва в Україні на той час зрозуміло, що композиторська творчість для інструменту не була домінуючою. Серед причин цього виступають, насамперед, ідеологічні, а, також, відсутність залів з органами. Хоча з появою інструментів у різних містах у творчості для органу відчувається помітне поживлення, воно не поширюється на сонатну творчість. Виключенням можна назвати творчість Є. Льонка (композиція – А. Штогаренко, орган – А. Котляревський), в доробку якого в різні роки з'являється сім сонат для органу.

Наступного року (1972) з'являються Варіації на дві словацькі теми для фортепіано та «Словацькі пісні» для мецо-сопрано, мішаного хору і симфонічного оркестру. Варто зазначити, що в творчості Є. Мілки це єдиний зразок музики, де автор вводить хорову партитуру. Здебільшого, у його доробку помітне тяжіння до інструментальної музики. Так, 1974 року з'являється Симфоніета для симфонічного оркестру.

З початком роботи в Донецькому музичному училищі (1975) Євген Григорович зосереджується також на педагогічній роботі. На це вказує підручник «Гармонічне сольфеджіо», виданий ним у співавторстві. Цього ж року композитор стає членом Національної Спілки композиторів України. Створені у 1977 році Поліфонічна п'єса (вид. 1979), невеличкий твір-присвята «Каролі Шимановському» для фортепіано та Три концертні п'єси для контрабаса і фортепіано цілком можуть відповідати запитам молодих музикантів середньої ланки. 1978 року з'являється камерний твір для гітари «Sonata da camera». Варто зазначити, що кількість гітарних сонат в українській музиці була доволі обмеженою. На цей момент існувало три сонати для гітари, які написав композитор-гітарист А. Шевченко (1975).

Три концертні п'єси для контрабаса і фортепіано, написані Є. Мілкою, який сам був чудовим виконавцем на контрабасі, свідчать про бажання показати його не лише як оркестровий інструмент, а й такий, що має потужний потенціал для сольного виконавства. Композитор-виконавець закріплює свій успіх та вперше у вітчизняній інструментальній музиці пише Концерт для контрабаса з оркестром (1979)⁵ і сам стає першим виконавцем концерту у супроводі оркестру в 1981 році. Поява нового твору була висвітлена у періодичних виданнях. Один з них містить відгук про звіт композиторської молоді Української республіки. Стає відомо, що Є. Мілка – професійно сильний виконавець-контрабасист, цікаво й віртуозно виписав сольну партію. Захоплення фактом виконання композитором власного твору, водночас, супроводжується наріканням на дещо тяглисту оркестровку.

У 1980-ті роки Є. Мілка спрямовує свою увагу на композиції для різних інструментів у камерних та оркестрових жанрах. Розвиваючи у своїй творчості фольклорну лінію, автор пише «Словацькі пісні» для кларнета і фортепіано (1980). Також, в цей час композитор вперше звертається до музики для домри. Захоплений виконавською харизмою видатного музиканта-віртуоза Валерія Івка Є. Мілка пише «Концертну п'єсу» для домри і фортепіано (1980). Тяжіння до драматургії жанру концерту призводить до появи у наступні роки декількох інструментальних концертів – Концерту для скрипки з оркестром (1981) та Концерту для альту з оркестром (1986). Також, Є. Мілка робить Три концертні п'єси для контрабаса у новій версії, вже у супроводі камерного оркестру (1982).

Не випускає з поза своєї уваги автор і камерну творчість, яка поповнюється чотирма опусами. В них простежується вже індивідуальний підхід до трактування жанру сонати. Є. Мілка пише Сонату для віолончелі, фортепіано і ударних (1982, вид. 1990), в якій вже «своїм складом підтверджує увагу до тембрових пошуків у царині сонористичної композиторської техніки» (Сумарокова, 2014: 167). Наступною з'являється Сюїта для чотирьох тромбонів та ударних (1984). Слід нагадати, що в Донецькій консерваторії у різні роки працювали знакові музиканти-виконавці тромбоністи, які вплинули на розвиток виконавства на тромбоні не лише на регіональному рівні (серед багатьох варто згадати

⁵ Без сумніву, звернення до контрабасової творчості формувалось під впливом Б. В. Сойки, в якого навчався Є. Мілка. У класі видатного педагога царювала атмосфера творчих пошуків. Студенти вели активне концертне життя, під проводом досвідченого педагога, який сам займався концертною діяльністю.

Б. Манжору та С. Горового). До створення Є. Мілкою твору для чотирьох тромбонів жанр сюїти в українському тромбовому репертуарі вже було опробовано (Т. Розенвальд, 1967; І. Мартон, 1970; В. Кладницький, 1978). Проте, звертаючись до вказаного жанру, Мілка індивідуально інтерпретує його та додає групу ударних. У Рондо-сонатині для кларнета і фортепіано (1987) автор вдається до синтезу жанрів, а в Рондо для кларнета з оркестром народних інструментів (1988) прагне до концертності. Водночас, у творах для фортепіано, що з'являються в цей час – Сюїті «Весно-веснянице» (1987) та замальовці «Музика теплої осені» (1989), проступають риси програмності.

Варто звернути увагу на важливу причину такої продуктивності композитора у розрізі жанрової та інструментальної різнобарвності. Адже у культурному житті Донеччини 1960-70-ті роки стали часом розквіту й стрімкої еволюції завдяки залученню до регіону творчої молоді. Яскраві концертуючі музиканти Донецька – В. Волков, С. Горвий, С. Євдокименко, В. Івко та інші, втілювали композиторські задуми Є. Мілки.

З 1990-х років Є. Мілка активніше долучається до творчості для струнно-щипкових інструментів, зокрема – домри, бандури, гітари. Автор розглядає залучення модернованих інструментів як нову можливість розширення експериментів. Використання композитором різноманітних звукових міксів базується на глибокому дослідженні ним акустичних закономірностей⁶. Є. Мілка пише «Українську сюїту» у 4-х частинах для камерного оркестру домристів (1990), а згодом перекладає віртуозну частину, «Молодечі жарти», для домри і фортепіано (1992). Спілкування з яскравими виконавцями (С. Білоусова, В. Кисіль, Є. Мітін) надихає композитора на створення оригінальних ансамблевих творів – «П'ять концертних інвенцій» для двох домр (1995), «Чотири коломийки» для домри та гітари (1996). Через популярність останнього твору, також з'являється авторська версія для домри і фортепіано (1997).

Відкриття в Донецькій консерваторії класу бандури та тісна співпраця з Оленою Симоною⁷ призводить до появи чисельних творів для

⁶ Серед його статей «Симетрія ладогармонічних структур і 12-звукове наповнення» (2000), «Огляд тропів Й. М. Хауера та шестишзвучні акордові структури» (2004).

⁷ О. Симонова – випускниця Київської консерваторії (клас заслуженої артистки України, професорки Л. В. Федорової), засновниця класу бандури в ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

бандури. Одним з перших був написаний цикл Три п'єси для бандури «Нічна фантазмагорія» (1997, вид. 2004). Наступний інструментальний цикл – Три мініатюри для гітари (1997), автор згодом перероблює для бандури (2008).

Творчість Є. Мілки у першому десятиріччі 21 століття зберігає свою насиченість. У Концерті для гобоя, струнних і ударних (2001) композитор використовує вже апробовану в ранні роки модель. 2000 року він пише Симфонію у 3-х частинах для домрового оркестру. Автор використовує прозорість та ясність інструментовки як засіб збагачення барв монотембрового звучання. Багаторічна співпраця з камерним оркестром «Лик домер» (Євген Мілка був незмінним виконавцем партії контрабаса з 1992 року) призвела до появи низки оригінальних композицій та перекладень. З'являється цикл П'ять обробок польських народних мелодій для домрового оркестру (2002) та витончені аранжування відомих джазових композицій, серед яких Г. Манчіні «Рожева пантера», Д. Шенбергер «Пошепки».

Розпочата наприкінці 1990 років співпраця з бандуристами була поглиблена композитором з 2000 року та істотно вплинула на збагачення концертно-педагогічного бандурного репертуару. Створені Є. Мілкою інструментальні, вокально-інструментальні твори, зокрема, Дві пісні для бандури (2000), Фуга у старовинному стилі для бандури (2004) були упорядковані та видані 2004 року. Активне пропагування кобзарського мистецтва на Донеччині ансамблем бандуристок «Берегиня» під проводом О. Симонової надихнуло композитора на створення низки ансамблевих композицій, також зібраних у нотній збірці (2007).

В цей період Є. Мілка продовжує власну камерну творчість появою Сонати №2 для скрипки і фортепіано (2005), а згодом, Сонати для домри соло (2009). Жанр сонати соло у домровому репертуарі з'являється вдруге (опус з 4-х частин у стилі старовинної сонати у 1960-ті створив В. Івко).

Є. Мілка використовує тембральні фарби як один з потужних виражальних засобів. Окремі його твори з'являються у авторських редакціях для різного складу інструментів. Так, Коломийка для бандури і фортепіано існує також у версії для домри і бандури (2008), а Соната для домри соло (2009) зроблена для скрипки соло.

Висновки. Багатовекторність вимірів життя Євгена Мілки вказує на особливий, універсальний, тип його творчої особистості. Педагогічна та науково-методична діяльність митця вирізняється досконалим знанням роду діяльності, прагненням до чіткого структурування й систематизації

та отримують втілення у виданих підручниках та наукових статтях. Властивий йому перфекціонізм у досягненні результату, є характерним і для Мілки-композитора.

Огляд основних видів діяльності Євгена Мілки дозволив визначити композиторську творчість як пріоритетну. На основі аналізу творчого доробку автора у хронологічному порядку, в композиторської діяльності пропонується виділити три періоди: перший – 1960–1970; другий – 1980–1990; третій – 1990–2011. Кожен з періодів творчості відзеркалює вплив певних захоплень композитора та інших родів занять. З'ясовано, що для першого періоду – пошуку індивідуальної манери висловлювання, характерним є звернення до фортепіанної творчості. Переважно, це невеликі твори, зокрема програмні й поліфонічного типу, або цикли мініатюр (зв'язок з педагогічною діяльністю). Другий період – етап кристалізації та становлення власних способів структурування музичної матерії. Вирізняється, насамперед, тяжінням до крупних форм та творів орієнтованих на певних виконавців (зв'язок з виконавською діяльністю). Звертають на себе увагу два аспекти: стремління бути відкривачем нового – написані перші в українській музиці зразки сонати для органу та концерту для контра-

басу з оркестром; різноманітність жанрових уподобань композитора – зберігаючи обриси класичних жанрів та форм, Мілка робить акцент на інтонаційному змісті. Третій період – пошук композитором нових тембральних поєднань (зв'язок з науковими дослідженнями) та залучення нового інструментарію (співпраця з виконавцями на струнно-щипкових інструментах).

Композиторському тону Євгена Мілки притаманні: особливий раціонально-експресивний стиль музичного мовлення; унікальне метро-ритмічне структурування музичної матерії; синтез стильових напрямів та жанрових моделей; вільне оперування сучасними видами техніки; експерименти на рівні тембральних монозвучностей та оригінальних міксів.

Різнманітна творчість Євгена Мілки потребує ретельного дослідження й інтерпретування великого масиву творчого доробку, зразки якого суттєво доповняють репертуарну палітру українських музикантів-виконавців. Творчість композитора увібрала найцікавіші тенденції, притаманні європейській музиці, органічно переплелася з національним колоритом та демонструє яскраву й неординарну палітру української інструментальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 322–332.
2. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
3. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський зб. пр. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 55–62.
4. Зубай Ю. М. Проект творчого універсалізму в діяльності в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини ХХ століття: дис. ... д-ра філософії (канд. культурології): 034. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2024. 231 с.
5. Карпенко О. В. Перфекціонізм як проблема психології особистості. *Правничий вісник Університету «КРОК»*. Київ. 2019. Вип. 34. С. 144–150.
6. Мілка Є. Г., Шевченко М. К. Гармонічне сольфеджіо. Київ: Музична Україна, 1978. 134 с.
7. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... докт. філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. універ. мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.
8. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства: навчальний посібник. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 200 с.
9. Утіна А. М. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 47. С. 151–161.
10. Шаповалова О. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. К., 2008. – 19 с.

REFERENCES

1. Bilousova S. (2017). Akademichni zhanry v domrovii tvorchosti V. Ivka i Ye. Milky [Academic genres in the domra compositions of V. Ivko and E. Milka]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykovedstvo*: zb. nauk. st., Kharkiv, 46. 322–332.
2. Bilousova, S. V. (2021). Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [The Donetsk school of domra's performance: stages of development, methodological principles, regional component of repertoire]: PhD thesis. Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].

3. Bilousova, S. V. (2015). Folklorna liniia u tvorakh dlia domry V. Ivka, Ye. Milky, O. Nekrasova [Folklore line in works for domra by V. Ivko, E. Milka, O. Nekrasov]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zb. pr., Drohobych, 14. 55–62 [in Ukrainian].
4. Zubay, Yu. (2024). Proiekt tvorchoho universalizmu v diialnosti pedahohiv-pianistiv Kyivskoi konservatorii druhoi polovyny XX stolittia [The project of creative universalism in the pianist teacher's activity of the Kyiv conservatory in the second half of the 20th century]. PhD thesis. Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
5. Karpenko, O. (2019). Perfeksionizm yak problema psykholohii osobystosti [Perfectionism as a problem in personality psychology]. Pravnychiy visnyk Universytetu «KROK», Kyiv, 34. 144-150. [in Ukrainian].
6. Milka, Ye. (1978). Schevchenko M. Harmonichne solfedgio [Harmonic solfeggio]. Muzychna Ukraina, Kyiv, 134.
7. Slipchenko, K. (2023). Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of bandura creativity by Ukrainian composers]. PhD thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian].
8. Sumarokova, V. (2014). Istoriia ukrainskoho violonchelnoho y kontrabasovoho mystetstva v konteksti yevropeiskoho vykonavstva [The history of Ukrainian cello and double bass art in the context of European performance]: navchalnyi posibnyk, Kyiv, 200. [in Ukrainian].
9. Utina, A. (2013). Zhanrova panorama kamerno-instrumentalnoi muzyky donetskykh kompozytoriv [Genre panorama of chamber-instrumental music by Donetsk composers]. Kyivske muzykoznavstvo: zb. st., Kyiv, 47. 151–161 [in Ukrainian].
10. Shapovalova, O. (2008). Tsyklichni formy instrumentalnoi muzyky kompozytoriv Donechchyny u zhanrovomu konteksti suchasnoi ukrainskoi muzyky [Cyclical forms of instrumental music by composers from Donetsk region in the genre context of contemporary Ukrainian music]. avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv. 19. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Яна БОБРОВА,

orcid.org/0009-0000-8621-0444

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) janabobrowa@gmail.com

ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ СОЛОСПІВІВ ВОЛОДИМИРА ЗОЛОТУХІНА НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ У СВІТЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Камерно-вокальна творчість харківського композитора Володимира Золотухіна посідає помітне місце в сучасній українській музиці, поєднуючи інтонаційну спадковість національної вокальної школи з оновленими гармонічними принципами та психологічною глибиною. Солоспіви на слова Лесі Українки («Бахчисарай», «О, знаю я, багато ще промчить...», «Не журися, дівчинонько») розкривають широкий спектр емоцій – від медитативного спокою до драматичного утвердження духовної сили.

Основна увага приділена виконавським аспектам: передачі словесно-інтонаційної природи мелодики, рівновазі між декламаційністю та кантиленою, точності дикції й артикуляції. Важливими є кантилена, опора звуку, м'яке проходження регістрових переходів і контроль динамічних контрастів. Фортепіанна партія виконує психологічну функцію, формуючи акустичний простір образу, що вимагає від виконавців високої ансамблевої чутливості.

Виокремлено три моделі виразності:

– медитативно-споглядальна («Бахчисарай») – прозоре ріано, темброва стриманість; експресивно-драматична («О, знаю я...») – активна дикція, енергійне legato; лірико-просвітлена («Не журися, дівчинонько») – м'якість тембру, чистота інтонації.

Зіставний аналіз засвідчує поєднання традицій української вокальної школи – природної інтонаційності, щирості та поетичності – з індивідуальним новаторством композитора: хроматичними відтінками, мікродинамікою, агогічною гнучкістю. Стаття поєднує музикознавчий і виконавсько-педагогічний підходи, пропонуючи практичні орієнтири для вокалістів і піаністів. Солоспіви Золотухіна на слова Лесі Українки постають як школа сучасної виконавської майстерності, що втілює головні принципи українського вокального стилю – природність, поетичність і духовну виразність.

Ключові слова: *Володимир Золотухін, Леся Українка, виконавська інтерпретація, камерно-вокальна традиція, українська вокальна школа, дикція, фортепіанний супровід.*

Jana BOBROVA,

orcid.org/0009-0000-8621-0444

Postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Art

(Kharkiv, Ukraine) janabobrowa@gmail.com

VLADIMIR ZOLOTUKHIN'S PERFORMING ASPECTS OF SOLOS IN LESYA UKRAINKA IN THE LIGHT OF THE NATIONAL VOCAL SCHOOL

The chamber-vocal work of Kharkiv composer Volodymyr Zolotukhin holds a prominent place in contemporary Ukrainian music, combining the intonational heredity of the National Vocal School with renewed harmonic principles and psychological depth. The solos in the words of Lesya Ukrainka («Bakhchisarai», «Oh, I know, many more ...», «Do not worry, girl») reveal a wide range of emotions – from meditative rest to dramatic affirmation of spiritual power.

The main attention is paid to the performing aspects: the transmission of the verbal-innate nature of the melody, the equilibrium between reclamation and the cantilever, the accuracy of diction and articulation. Natural linguistic breathing, sound support, soft transitions and control of dynamic contrasts are important. The piano party performs a psychological function, forming an acoustic space of the image, which requires from performers of high ensemble sensitivity.

Three models of expressiveness are highlighted: meditative-view («Bakhchisarai»)-transparent Piano, timbre restraint; expressive-dramatic («Oh, I know ...»)-active diction, energetic Legato; lyric-distinguished («Don't worry, girl»)-softness of timbre, purity of intonation.

Comparative analysis shows the combination of traditions of the Ukrainian vocal school – natural intonational, sincerity and poetry – with the individual innovation of the composer: chromatic shades, microdynamics, agricultural flexibility. The article combines musicological and performing-pedagogical approaches, offering practical landmarks for vocalists and pianists. Lesya Ukrainka Solotukhin Solotukhin appears as a school of modern performing skills, which embodies the main principles of Ukrainian vocal style – naturalness, poetry and spiritual expressiveness.

Key words: *Vladimir Zolotukhin, Lesya Ukrainka, performing interpretation, chamber-vocal tradition, Ukrainian vocal school, diction, piano support.*

Постановка проблеми. Українська камерно-вокальна традиція, сформована впродовж XIX–XX століть, посідає вагомe місце у становленні національної музичної культури. Вона поєднує народнопісенну інтонаційність, поетичну глибину вислову та європейські стилістичні орієнтири, утверджуючи засади української вокальної школи. Проте у сучасному мистецтвознавчому дискурсі окремі її складові, зокрема камерно-вокальна творчість харківського композитора Володимира Золотухіна, залишаються недостатньо дослідженими.

Його солоспіви на слова Лесі Українки становлять помітне явище в українському музичному просторі, де національна інтонаційна спадковість поєднується з модернізованою гармонічною мовою та психологічною драматургією образів. Ці твори виявляють глибоку єдність слова й музики, демонструють тонке відчуття поетичного тексту, що стає основою вокальної інтонації та виконавського жесту.

Попри художню цінність, солоспіви Золотухіна рідко звучать на концертній сцені й майже не використовуються у навчальних програмах вокальних факультетів. Відсутність спеціальних методичних і виконавських досліджень ускладнює цілісне розуміння його творчості, зокрема її місця у системі української камерно-вокальної школи.

Особливість цих творів полягає у виконавській природі музичного тексту: композитор інтонаційно «перекладає» поетичне слово у звук, спираючись на принципи кантиленного мислення, властиві композиторам М. Лисенку, К. Стеценку, Я. Степовому, але водночас розвиває їх у напрямі психологічно насиченого камерного монологу.

Отже, проблема дослідження полягає у необхідності розглянути солоспіви В. Золотухіна не лише як окремі зразки камерної лірики, а як логічне продовження та виконавське оновлення традицій української вокальної школи. Актуальність роботи зумовлена потребою осмислення виконавських і інтерпретаційних закономірностей його творчості, що забезпечують художню цілісність і сучасне звучання музично-поетичного образу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання розвитку української камерно-вокальної традиції послідовно висвітлюються у працях провідних дослідників вокального мистецтва. У фундаментальній праці Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва» (Гнидь, 1997) розкрито основні етапи становлення української вокальної школи, визначено її характерні риси – словесно-інтонаційну природу мелодики, тісний зв'язок із поетичним текстом і народнопісенним мисленням.

Н. Гребенюк у докторській дисертації «Вокально-виконавська творчість» (Гребенюк, 2000), зосереджує увагу на інтерпретаційній природі вокального мистецтва, підкреслюючи роль виконавця як співтворця музичного образу. Її підходи до аналізу вокальної інтонації та дикційної виразності є важливими методологічними орієнтирами для розгляду камерно-вокальних творів Золотухіна.

Значний внесок у дослідження творчої спадщини митця зробила О. Гусарова, яка у монографії «Володимир Золотухін» (Гусарова, 1988) окреслила основні риси його композиторського стилю, проте залишила поза увагою виконавський аспект інтерпретації. А. Тимченко, упорядник збірника «Камерні вокальні твори» (Тимченко, 2008), забезпечив практичну доступність репертуару, однак його видання не містить аналітичних коментарів, що розкривали б специфіку виконання.

Л. Деркач у статті «Втілення поезії любові у вокальній ліриці В. Золотухіна» (Деркач, 2012) аналізує взаємодію музики та поетичного тексту, розглядаючи любовну тематику як джерело емоційної динаміки, але без глибшого розкриття виконавських принципів.

Певний контекст для розуміння камерного стилю композитора створюють дослідження Т. Загородньої «Вокальні цикли українських композиторів 1960–70-х років», (Загородня, 2015) та О. Коменди («Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» (Коменда, 2020), у яких наголошується на діалозі традиції та модерних тенденцій, притаманних українській камерній ліриці другої половини XX століття.

Особливої уваги заслуговує стаття Н. Харандюк «Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення» (Харандюк, 2013), де розкрито поняття діалогічності як основи ансамблевої взаємодії співака й піаніста – аспект, що має безпосереднє значення для інтерпретації солоспівів Золотухіна.

Таким чином, проаналізована література створює теоретичне підґрунтя для розуміння еволюції української камерно-вокальної школи, однак виконавські аспекти творчості Володимира Золотухіна, зокрема інтерпретація його солоспівів на слова Лесі Українки, залишаються поза межами системного аналізу. Це визначає потребу в подальшому вивченні питань вокальної техніки, дикційної виразності, тембрової організації та ансамблевої рівноваги у контексті сучасних виконавських підходів.

Мета статті полягає в узагальненому окресленні виконавських особливостей солоспівів

Володимира Золотухіна на слова Лесі Українки та визначення практичних орієнтирів для їх художньо вираженої інтерпретації в контексті української камерно-вокальної традиції.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальні твори відомого харківського композитора Володимира Золотухіна вирізняються поєднанням поетичної інтонаційності, природної співучості, психологічної зосередженості та чутливого ансамблевого мислення.

У творчості митця органічно виявляються принципи української вокальної школи – природність дихання, словесно-інтонаційна виразність, вокальна пластика, поєднана з глибоким розумінням поетичного тексту. Звернення композитора до поезії Лесі Українки визначає художню спрямованість його камерно-вокальної творчості, у якій музика постає продовженням слова, а вокальна інтонація – його емоційно-смісловим провідником.

Три солоспіви – «Бахчисарай», «О, знаю я, багато ще промчить...» і «Не журися, дівчонько» – не становлять цикл у прямому розумінні, проте утворюють внутрішньо пов'язану інтонаційно-психологічну тріаду, де простежується рух від споглядально-елегійного стану до драматичного напруження і світлої гармонії. Ця послідовність розкриває три грані вокального вислову – медитативну, патетично-драматичну та лірично-просвітлену, – які формують цілісний виконавський образ української камерної лірики.

Солоспіви «Бахчисарай», «О, знаю я, багато ще промчить...» і «Не журися, дівчонько» не утворюють єдиного циклу, проте звучать як три самостійні камерно-вокальні твори, що взаємодоповнюють один одного у смислового та емоційного плані. У сукупності ці твори формують інтонаційно-психологічну тріаду, у якій простежується рух від елегійної споглядальності до драматичного напруження й світлого примирення. Кожен романс відображає окремий стан ліричного суб'єкта, але разом вони утворюють цілісний художній простір української камерно-вокальної традиції.

Романс «Бахчисарай» утілює синтез української кантиленної пісенності та європейського романтичного камерного стилю. Поезія, що стала основою твору, несе у собі мотиви передчуття випробувань, гіркої долі та водночас внутрішньої стійкості й духовної готовності до їх подолання. Її драматична образність визначає інтонаційну й емоційну тканину музичного вислову.

Твір відзначається глибокою ліричною зосередженістю та станом внутрішнього споглядання. Його мелодика тяжіє до мовно-декламаційного

типу інтонування, що вимагає від виконавця точного фразування, м'якого дихання та виразної дикції. Основне завдання вокаліста – створити ефект внутрішнього монологу, у якому поетичний текст Лесі Українки набуває психологічної глибини й медитативної інтонації.

Бахчисарай

Вірші Лесі Українки

Andante con malinconia

ad libit. p

rit.

accel.

Pesante

*Мов зачарований, стоїть Бахчисарай.
Шле місяць з неба промені злотисті,
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті,
Спить ціле місто, мов заклятий край.*

*Скрізь мінарети й дерева сріблисті
Мов стережуть сей тихий сонний рай;
У темряві та в винограднім листі
Тасмно плеще тихий водограй.*

*Повітря дише чарівним спокоєм,
Над сонним містом легкокрилим росм
Вітають красні мрії, давні сни.*

*І верхів'ттям тонкії тополі
Кивають стиха, шепотять поволі,
Про давні часи згадують вони...*

Фразування слід будувати на довгому, опорному диханні, що забезпечує плавність розвитку та відчуття безперервності часу. Тембр голосу має залишатися м'яким і приглушеним, без форсування звуку; динамічна палітра – стримана, у межах *piano* – *mezzopiano* – помірно *forte*. Особливе значення має словесно-інтонаційна чіткість, адже в цьому творі слово не просто накладається на мелодію, а природно з неї виростає. Відкриті голосні формують опору звуку, а артикуляційна точність створює емоційне забарвлення фрази.

Фортепіанна партія функціонує як метафора пам'яті та тиші, вибудовуючи простір звукових «руїн», у якому розгортається голос ліричного героя. Для піаніста важливими є витончена педалізація, легка атака звуку та ансамблеве дихання зі співаком. Взаємодія вокальної та інструментальної ліній ґрун-

тується на спільному відчутті часу й паузи, що створює ефект медитативної зосередженості.

Інтерпретація твору передбачає переживання тиші як художньої категорії – внутрішньої рівноваги, властивої українському камерно-вокальному мисленню. У цьому полягає головне виконавське завдання: передати не зовнішню емоційність, а глибину спогаду, що звучить як тиха пам'ять у музиці.

Романс «О, знаю я, багато ще промчить...» є драматичним центром серед трьох творів; поєднуючи речитативно-декламаційний стиль з елементами кантиленної напруги, створює образ внутрішньої боротьби та духовної стійкості.

**О, знаю я, багато ще промчить
злих хуртовин над головою в мене...**
(Арія)

Вірші Лесі Українки

marcato e pesante *f* *rit. = 96/* *pesante* *sf mp* *capitato* *dim.* *p*

о- зна-ю я, ба- га-то ще про-мчить-з-ли-х хур-товин над го-ло-во-ю в ме-не... на-д го-ло-во-ю
роси а роси грес.

*О, знаю я, багато ще промчить
Злих хуртовин над головою в мене,
Багато ще надій із серця облетить,
Немов од вихру листячко зелене.*

*Не раз мене обгорне, мов туман,
Страшного розпачу отрутнеє дихання,
Тяжке безвір'я в себе, в свій талан
І в те, що у людей на світі є призначення.*

*Не раз в душі наступить перелом,
І очі глянуть у бездонну яму,
І вгляджу я в кохання над чолом
Строкату шапку блазня або пляму.*

*Не раз мій голос дико залуна,
Немов серед безлюдної пустині,
І я подумаю, що в світі все мана
І на землі нігде нема святині.*

*І, може, приведуть не раз прокляті дні
Лихої смерті грізною примару,
І знову прийдеться покинутій мені
Не жити, а нести життя своє, мов кару.*

*Я знаю се і жду страшних ночей,
І жду, що серед них вогонь той загориться,
Де жевріє залізо для мечей,
Гартується ясна і тверда криця.*

*Коли я крицею зроблюсь на тім вогні,
Скажіть тоді: нова людина народилась;
А як зломлюсь, не плачте по мені!*

Виконавська природа солоспіву ґрунтується на контрасті речитативної декламаційності та розгорнутої кантилені, що потребує високого рівня вокальної майстерності, точного володіння диханням, інтонаційної чистоти й гнучкого динамічного контролю.

Основне завдання вокаліста – поєднати силу слова з камерною стриманістю, уникнувши зовнішнього пафосу. Драматизм повинен сприйматися як внутрішня енергія спротиву, а не як емоційна експресія заради ефекту. Фразування будується на стійкій дихальній опорі з плавними переходами між регістрами; особливої уваги потребує логічне членування тексту, адже кожен рядок поезії має інтонаційне завершення, що формує психологічну хвилю – від сумніву до духовного очищення. Кульмінаційні моменти потребують звукового forte з внутрішньою опорою, ясного резонансу без різкості, натомість з наповненістю й внутрішнім напруженням.

Фортепіанна партія виступає як драматичний контрапункт, що віддзеркалює внутрішні коливання героїні. Акордові удари, синкоповані ритми та хроматичні відхилення створюють атмосферу трагічної напруги, тоді як контрасти *con forza* – *dolcissimo* формують психологічний діалог між голосом і інструментом.

Для піаніста головним завданням є створення “звукової атмосфери долі” – напруженої, але прозорі, без перевантаження фактури, з постійним балансом динаміки й ритмічного дихання у спільному ансамблевому русі.

У вокальному аспекті цей твір постає як арія-монолог, що вимагає від співака емоційного самоконтролю, точності нюансування, тембрової пластики та глибокого інтонування змісту слова. Ансамблеве мислення є визначальним: кожен нюанс, акцент і дихальний імпульс мають бути узгоджені між виконавцями, що виявляє характерну для української камерно-вокальної школи єдність внутрішнього дихання, духовної зосередженості й інтонаційної правдивості.

Романс «Не журися, дівчинонько» завершує умовну тріаду як світла лірична мініатюра, сповнена м'якого оптимізму та душевного спокою.

Не журися, дівчинонько

Вірші Лесі Українки

Andantino - *rit.* A tempo

mp

ritardando

cresc.

Чи є кра-ці між кві-тка-ми,
Чи є в жи-тті кра-ці лі-та,
Чи є кра-ці між лі-та-ми, лі-та-ми-мо-ло-ді-ї

*Чи є краці між квітками
Та над весняні?
Чи є в житті краці літа
Та над молодії?*

*Не всихайте, пиши квіти,
Цвітять хоч до літа!
Пождять літа, доля прийде,
Не тікайте з світа!*

*Двічі на рік пиши квіти
Та не процвітають;
В житті літа найкращії
Двічі не бувають.*

*Та ще ж квіти не посохли,
Рута зелененька, –
Не журися, дівчинонько,
Ще ж ти молоденька!*

Романс «Не журися, дівчинонько» розкриває іншу грань вокального вислову Володимира Золотухіна – легкість, природність і внутрішній спокій. Його настрої пройнятий теплом і м'яким оптимізмом, що вимагає від виконавця особливої широти інтонації та світлого тембрового забарвлення.

Основне завдання вокаліста полягає у відтворенні пісенної природності звуку, де *legato*, м'який дихальний пульс і ясна дикція створюють відчуття інтонаційної довіри. Спів повинен звучати як природне мовлення – без форсування, з динамічною врівноваженістю в межах *piano*–*mezzoforte*. Звукова пластика має передавати не зовнішню

радість, а внутрішнє примирення й душевну рівновагу. Головними виражальними засобами стають нюансування голосних, темброві відтінки та плавність фразування, що забезпечують м'якість і чистоту інтонаційної лінії.

Фортепіанна партія виконує роль емоційного тла, створюючи атмосферу прозорості та світлої гармонії. Арпеджіо, плавні акордові малюнки й делікатна педалізація формують «повітряне» звучання, у якому голос і фортепіано перебувають у стані рівноправного діалогу. Завдання піаніста – не супроводжувати, а «дихати разом» із вокалістом, підтримуючи спільний ритм спокою та духовної ясності.

Виконання цього романсу потребує інтонаційної злагодженості, ансамблевого слухання й камерної стриманості, що відповідає принципам української вокальної школи – природності, щирості, кантиленного мислення та духовної виразності.

Висновки. Солоспіви Володимира Золотухіна на поезії Лесі Українки посідають гідне місце в українській камерно-вокальній культурі, розкриваючи єдність поетичного слова та музичної інтонації. Три романси – «Бахчисарай», «О, знаю я, багато ще промчить...» і «Не журися, дівчинонько» – не утворюють циклу, проте взаємодоповнюють один одного емоційно й інтонаційно, утворюючи цілісне художнє поле.

Виконавські завдання у цих творах пов'язані насамперед із передачею словесно-інтонаційної природи мелодики, точністю дикції, збереженням природного дихання й рівноваги між декламаційністю та кантиленною співучістю. Вокалістові важливо досягти тембрової м'якості, динамічної гнучкості, відчуття поетичного підтексту й уникати зовнішньої патетики, зберігаючи камерну зосередженість звучання. Фортепіано у творах Золотухіна виступає рівноправним партнером, формуючи образно-емоційний простір і вимагаючи від виконавців ансамблевої узгодженості та спільного музичного дихання.

Музика композитора виявляє продовження традицій української вокальної школи – пісенності, природності інтонації, духовної ширості та глибини психологічного змісту. У цьому поєднанні технічної майстерності, ансамблевої культури й поетичної виразності полягає головна виконавська ідея солоспівів Золотухіна, що утверджують сучасне розуміння національної камерно-вокальної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
2. Гребенюк Н. С. Вокально-виконавська творчість : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 420 с.
3. Гусарова О. В. Володимир Золотухін. Київ : Музична Україна, 1988. 33 с.
4. Деркач Л. Втілення поезії любові у вокальній ліриці В. Золотухіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 37. С. 64–75.
5. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960–70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 186–195.
6. Золотухін, В. М. Камерні вокальні твори [Ноти] : романси, арії, пісні. [передмова] Діана Гендельман. Харків : Тимченко А. М., 2008. 55 с.
7. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. Львів : Сполом, 2020. 312 с.
8. Харандюк Н. Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 198–207.

REFERENCES

1. Hnyd B. P. (1997). *Istoriia vokalnoho mystetstva*. [History of vocal art]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 320. [in Ukrainian].
2. Hrebeniuk N. Ye. (2000). *Vokalno-vykonavska tvorchist* [Vocal-performance] : dys. ... d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.03 / NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 420. [in Ukrainian].
3. Husarova O.V. (1988). *Volodymyr Zolotukhin*. [Volodimir Zolotukhin] Kyiv : Muzychna Ukraina. 33. [in Ukrainian].
4. Derkach L. (2012). *Vtillennia poezii liubovi u vokalnii lirytsi V. Zolotukhina* [The embodiment of love poetry in V. Zolotukhin's vocal lyrics]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 37. 64–75. [in Ukrainian].
5. Zahorodnii T. (2015). *Vokalni tsykly ukrainskykh kompozytoriv 1960–70-kh rokiv u naukovykh pratsiakh muzykoznavtsiv: sprobna analizu* [Vocal cycles of Ukrainian composers of the 1960s and 1970s in the scientific works of musicologists: attempted analysis]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*. Vyp. 35. 186–195. [in Ukrainian].
6. Zolotukhin V. M. *Kamerni vokalni tvory* [Noty] : romansy, arii, pisni. (2008). [Zolotukhin, V. M. Chamber vocal works [Notes]: romances, arias, songs]. [peredmova] Diana Hendelman. Kharkiv : Tymchenko A. M. 55. [in Ukrainian].
7. Komenda O.I. (2020). *Universalna tvorecha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi*. [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]. Lviv : Spolom. 312. [in Ukrainian].
8. Kharandiuk N. (2013). *Dialohizm vokalno-fortepiannoii faktury ta yoho vykonavske vtillennia* [Dialogism of the vocal piano texture and its performance embodiment]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*. Vyp. 27. 198–207. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Роман БОНЧУК,

orcid.org/0009-0007-1800-819X

аспірант кафедри образотворчого мистецтва та реставрації

Карпатського університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) megabonchuk13@gmail.com

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ КРАСИ, ГАРМОНІЇ ТА СЕКСУАЛЬНОСТІ В МИСТЕЦТВІ ТА ФІЛОСОФІЇ

Стаття присвячена феноменологічному дослідженню категорій краси, гармонії та сексуальності у філософії, психології та мистецтві. У роботі здійснено цілісний аналіз історико-філософської еволюції уявлень про красу, починаючи від античних концепцій міри та пропорції і до сучасних інтерпретацій, у яких краса розуміється як акт свідомого переживання істини та духовної присутності людини у світі. Автор простежив, як зміна культурних і філософських парадигм впливала на осмислення гармонії як принципу впорядкування буття та на розуміння сексуальності як естетичного і духовного феномена, що поєднує тілесне, емоційне і символічне.

У дослідженні розкрито основні підходи до трактування краси й гармонії у творчості Платона, Арістотеля, Августина, Канта, Гегеля, Гуссерля, Мерло-Понті, Фуко та інших мислителів. Узагальнено, що феноменологічна традиція зміщує фокус від об'єктивних властивостей предмета до внутрішнього досвіду сприйняття, у якому краса постає подією свідомості, а гармонія способом духовного упорядкування світу. Окрему увагу приділено психоаналітичним, когнітивним і культурологічним підходам, що пояснюють взаємозв'язок між тілесністю, емоційністю та творчістю у формуванні естетичного досвіду.

Автор проаналізував відображення феноменів краси, гармонії та сексуальності у творах різних епох від античної скульптури до модерного і постмодерного мистецтва. Показано, що мистецтво є віддзеркаленням філософського пошуку гармонії між внутрішнім і зовнішнім світом, між чуттєвим і духовним. У межах статті запропоновано узагальнену авторську модель триєдності краси, гармонії та сексуальності як взаємопов'язаних вимірів естетичного буття. Краса визначається як момент духовного одкровення, що відкриває істину через споглядання; гармонія постає як принцип рівноваги і впорядкованості різноманіття; сексуальність розуміється як енергія життєвого самовираження, що поєднує тілесне і духовне начала. Автор доводить, що феноменологія краси не обмежується межами естетики, а розкриває онтологічну природу людини, у якій взаємодіють дух, тіло і творчість як три основні форми буття.

Ключові слова: феноменологія, краса, гармонія, сексуальність, тілесність, естетичний досвід, духовність, культура, мистецтво, самопізнання.

Roman BONCHUK,

orcid.org/0009-0007-1800-819X

Postgraduate at the Department of Art and Renovation

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) megabonchuk13@gmail.com

THE PHENOMENOLOGICAL INTERPRETATION OF BEAUTY, HARMONY, AND SEXUALITY IN ART AND PHILOSOPHY

The article is devoted to the phenomenological study of the categories of beauty, harmony and sexuality in philosophy, psychology and art. The work carries out a holistic analysis of the historical and philosophical evolution of ideas about beauty, starting from ancient concepts of measure and proportion to modern interpretations, in which beauty is understood as an act of conscious experience of truth and spiritual presence of a person in the world. The author traced how the change in cultural and philosophical paradigms influenced the understanding of harmony as a principle of ordering existence and the understanding of sexuality as an aesthetic and spiritual phenomenon that combines the bodily, emotional and symbolic.

The study reveals the main approaches to the interpretation of beauty and harmony in the works of Plato, Aristotle, Augustine, Kant, Hegel, Husserl, Merleau-Ponty, Foucault and other thinkers. It is generalized that the phenomenological tradition shifts the focus from the objective properties of the object to the internal experience of perception, in which beauty appears as an event of consciousness, and harmony as a way of spiritual ordering of the world. Special attention is paid to psychoanalytic, cognitive and cultural approaches that explain the relationship between corporeality, emotionality and creativity in the formation of aesthetic experience.

The author analyzed the reflection of the phenomena of beauty, harmony and sexuality in the works of different eras from ancient sculpture to modern and postmodern art. It is shown that art is a reflection of the philosophical search for harmony between the inner and outer world, between the sensual and the spiritual.

The article proposes a generalized author's model of the trinity of beauty, harmony and sexuality as interconnected dimensions of aesthetic existence. Beauty is defined as a moment of spiritual revelation that reveals the truth through contemplation; harmony appears as a principle of balance and order of diversity; sexuality is understood as the energy of vital self-expression, combining the bodily and spiritual principles. The author proves that the phenomenology of beauty is not limited to the boundaries of aesthetics, but reveals the ontological nature of man, in which spirit, body and creativity interact as three basic forms of being.

Key words: *phenomenology, beauty, harmony, sexuality, corporeality, aesthetic experience, spirituality, culture, art, self-knowledge.*

Постановка проблеми. Проблематика феноменології краси, гармонії та сексуальності належить до центральних у системі сучасного гуманітарного знання, оскільки відображає процеси переосмислення природи естетичного досвіду, тілесності й духовності в умовах культурної та світоглядної трансформації XXI століття. У традиційній естетиці краса розглядалася як об'єктивна властивість досконалих форм або як результат відповідності між частинами і цілим, проте феноменологічна філософія запропонувала інший вимір – розуміння краси як події свідомості, у якій відкривається істина буття через сприйняття. Гармонія перестає бути статичною пропорцією і постає динамічною структурою, що формується у процесі переживання, а сексуальність не редукується до біологічного чи психоаналітичного рівня, а осмислюється як форма духовно-тілесного саморозкриття людини.

Прагнення людини осмислити закони буття, розшифрувати структуру дійсності й виявити глибинні принципи гармонії належить до найдавніших імпульсів філософської та мистецької свідомості. В історії культури мистецтво функціонувало як дзеркало історії, у якому відбивалася духовна еволюція людства, трансформація цінностей і моральних орієнтирів. У формах скульптури, архітектури, театру, кінематографа, живопису та літератури простежується не лише естетичний ідеал епохи, а й філософський пошук гармонії між людиною і всесвітом, між зовнішньою формою і внутрішнім смислом. Особливо показовим є феномен жіночої сексуальності, що в різні історичні періоди набував протилежних значень: від сакралізованого возвеличення як втілення творчої сили життя до демонізації і репресії в епохи домінування аскетичних або патріархальних моделей мислення. Амбівалентність цього явища відображає символічну природу тілесності, у якій зосереджено не лише соціальні та моральні уявлення, а й універсальні архетипи краси, гармонії та творчого саморозкриття буття. Звернення до аналізу художніх образів і символів, що передають подібну динаміку, дає змогу виявити закономірності культурної еволюції та глибше зрозуміти роль краси і гармонії як феноменів, здатних розкрити сутність універсальних законів світобудови.

Наукова складність проблеми полягає у тому, що сучасна культура одночасно деконструє класичні уявлення про красу й гармонію та прагне до нової їх інтеграції на рівні досвіду. Під впливом постмодернізму, цифрової естетики, феміністичної й тілесно-орієнтованої філософії відбувається зміщення акцентів від об'єкта до суб'єкта, від форми до процесу сприйняття, від естетичної норми до екзистенційного переживання. У цій ситуації виникає потреба у феноменологічному аналізі краси, гармонії та сексуальності як взаємопов'язаних способів буття свідомості у світі, що дозволяє відновити цілісність розуміння естетичного досвіду людини.

Аналіз досліджень. Проблематика феноменології краси, гармонії та сексуальності активно розробляється у філософії, культурології, психології та мистецтвознавстві, де дослідники прагнуть осмислити природу естетичного досвіду як форми пізнання світу. Сучасні праці засвідчують відхід від традиційних раціоналістичних концепцій прекрасного до феноменологічного підходу, що розглядає красу як подію свідомості, у якій відбувається розкриття буття через інтенціональний акт сприйняття. У сучасному західному філософському дискурсі увагу до феноменології краси привертають роботи Б. Кудхл і Т. Роалд (Kudahl & Roald, 2024: 45–61), де краса розглядається як досвід тілесної присутності у світі, що інтегрує емоційне, чуттєве та духовне. А. Демут пропонує інтерпретацію краси як онтологічного виявлення гармонії свідомості і дійсності, наголошуючи на єдності естетичного і феноменологічного досвіду (Démuth, Démuthová, 2018: 82–94). Схожий напрям розвиває А. Хойос Моралес (Hoyos Morales, 2025: 81–99), який досліджує феномен природи як естетичний і феноменологічний простір саморозкриття буття.

Тілесно-антропологічний аспект феноменології естетичного осмислюється у працях Г. Чміль і Н. Корабльової. Українські автори аналізують тіло як комунікативну та символічну структуру, у якій зосереджено взаємодію духовного і матеріального. Вони підкреслюють, що тілесність є не лише біологічним явищем, а й формою смислотворення, у якій розгортається феноменологічний

вимір краси та сексуальності (Чміль, Корабльова, 2020: 19–40).

Дослідження феноменології естетичного досвіду в контексті художньої творчості представлено у статті С. Ділея (DeLay, 2024: 80), де показано, як художній текст стає простором тілесного і духовного переживання істини. Водночас аналіз українського літературного матеріалу, запропонований Ф. Штейнбуком, розкриває амбівалентність еротичного начала в національній культурі як простору боротьби між сакральним і профаним (Штейнбук, 2021: 148–152).

Інший напрям феноменологічного осмислення краси представлений у дослідженні Л. Перловського (Perlovsky, 2010: 1–26), де запропоновано когнітивну модель естетичного досвіду, у якій краса постає як результат гармонізації внутрішніх когнітивних структур. Схожий підхід демонструють БінЦзян та Кріс де Райке (Jiang & de Rijke, 2021: 1–15), які розробляють поняття структурної краси як закономірності, що поєднує об'єктивні пропорції і суб'єктивне сприйняття.

Мета статті – здійснити комплексне феноменологічне дослідження категорій краси, гармонії та сексуальності як взаємопов'язаних способів пізнання буття у філософському, психологічному та мистецькому вимірах. Завданням є виявлення історико-філософських етапів становлення цих понять, аналіз їхнього відображення у творах мистецтва різних епох, а також визначення ролі тілесності, духовності та емоційності у формуванні естетичного досвіду людини.

Виклад основного матеріалу. Феноменологічне осмислення категорій краси, гармонії та сексуальності потребує насамперед термінологічного уточнення, оскільки кожне з цих понять має складну багатовимірну структуру, що формується на перетині онтологічного, естетичного, психологічного та культурологічного вимірів. Їхній зміст змінювався впродовж історії філософії, відображаючи духовні пошуки людини, естетичні ідеали епохи та способи сприйняття буття через чуттєвий досвід. Саме тому у феноменологічному підході вони розглядаються не як сталий набір характеристик, а як живі феномени, через які свідомість відкриває істину світу.

Термін краса (грец. kallos, лат. pulchritudo) упродовж історії філософської думки означав не лише естетичну якість предмета, а й спосіб розкриття істини через споглядання. У Платона краса постає як відблиск вічної ідеї, що пробуджує у душі спогад про світ ідей; Арістотель визначав прекрасне як поєднання порядку, симетрії та визначеності. У добу Відродження краса ототожнювалася з про-

порційністю і рівновагою форм, а Іммануїл Кант у Критиці здатності судження пов'язував її з безкорисливим задоволенням, яке не має утилітарної мети, але викликає відчуття гармонійного співвідношення частин і цілого (Parras, 2024).

Філософське пізнання феномену краси оформилося в окрему галузь знання – естетику, термін якої вперше ввів німецький філософ Олександр Готліб Баумгартен для позначення нового розділу філософії, що досліджує природу чуттєвого пізнання. Початкові уявлення про естетичне базувалися переважно на чуттєвому сприйнятті дійсності, що визначало її як сферу емоційного і тілесного досвіду. Уже Іммануїл Кант у працях «Критика чистого розуму» та «Критика здатності судження» систематизував естетичне мислення, виокремивши категорії прекрасного і піднесеного. Якщо прекрасне, за Кантом, має форму і межі, то піднесене виходить за будь-які окреслення, репрезентуючи безмежність і внутрішню свободу духу (Beck, 1969: 45–47).

У подальшій еволюції естетика втратила суто сенсуалістичний характер і перетворилася на науку про закони краси, мистецтва та творчості. Вона охопила як чуттєвий, так і духовний досвід людини, пояснюючи гармонію між формою і змістом, матеріальним і трансцендентним. Особливе значення у формуванні сучасного розуміння краси відіграло мистецтво, яке поступово набуло самодостатності в добу Відродження, коли художня діяльність звільнилася від теологічних настанов і набула автономного статусу, адже в цей період сакральні сюжети почали осмислюватися через реалістичну форму, що призвело до секуляризації естетичного досвіду. Фрідріх Шиллер у «Листах про естетичне виховання людини» трактував естетику як форму пізнання, що поєднує моральне, духовне і чуттєве начала людини (Schiller, 1794: 5–7). У XX столітті Менлі Голл у праці «The Secret Teachings of All Ages» (1928) розкриває красу як наслідок споглядання ритму, симетрії та гармонії, у яких відображається космічна впорядкованість. Гармонія, у цьому контексті, постає структурним компонентом краси, а симетрія і ритм найповніше виявляються в архітектурі та музиці, де вони функціонують як універсальні принципи упорядкування простору та часу (Hall, 1928: 54–56).

Емпіричний характер сприйняття краси найповніше розкривається в мистецтві: живописі, скульптурі, ансамблях і особливо у вітражах. Олдос Гакслі детально описував «магію» світла, яке проходить крізь кольорові фрагменти скла й збирає розрізнене в цілісний образ; мозаїчність

такого споглядання корелює з тим, як свідомість збирає «картину світу». Симетрія тут працює як заснова рівноваги: порушення міри руйнує естетичну цілісність, тоді як збережений баланс підтримує форму й сенс (Nuxley, 1963: 14–15).

Жиль Делез і Фелікс Гваттарі пропонують ризоматичну модель: множинні центри й динамічні зв'язки теж здатні породжувати гармонію (аналог інтернет-мереж). Нейроестетика за В. С. Рамачандраном уточнює «ознаки досконалості»: симетрію, порядок, ритм, метафору та дозовану гіперболізацію (Ramachandran, 2011: 132–135). У межах теми сексуальності й любові мистецтво часто працює через сублімацію (З. Фройд; також Й. Брейер) та напруження з «Тінню» (К. Юнг): від міфологічних історій Зевса й Деметри або Клеопатри й Цезаря – до модерних біографічних пар Далі й Гала, Фріда Кало й Дієго Рівера; ефект співпереживання підсилюють «дзеркальні» нейрони й феномен, відомий як «синдром Стендаля».

Поняття гармонії (грец. *harmonia* – поєднання, узгодженість) історично пов'язане з уявленням про космічний порядок і цілісність буття. Для піфагорійців гармонія означала числове співвідношення, що визначає лад Всесвіту, а у Платона – принцип упорядкування душі й держави. В епоху Відродження гармонія тлумачилася як прояв божественного задуму, втілений у «золотій пропорції» людського тіла. Гегель у своїй естетиці розглядав гармонію як момент діалектичної єдності протилежностей у розвитку духу, тобто як динамічну взаємодію форми та змісту, індивідуального й загального (Гурлева, 2018: 67–81).

Гармонія у філософсько-естетичному вимірі постає як цілісність і внутрішня узгодженість усіх аспектів людського буття – духовного, тілесного та соціального. Її сутність полягає у злагоді між тілом і душею, у рівновазі між раціональним і емоційним, матеріальним і духовним початками. Як зазначає В. В. Клименко, гармонія є станом, у якому людина досягає внутрішньої рівноваги, цілісності переживань і впорядкованості дій, що забезпечує її здатність до гармонійного співіснування з довкіллям. Водночас дисгармонія, зауважує дослідник, постає як руйнування цієї єдності, коли внутрішня система особистості втрачає узгодженість, а душевна структура зазнає дезорганізації. Дисгармонійний стан, у цьому сенсі, не лише порушує рівновагу між тілом і свідомістю, а й свідчить про втрату духовного центру, який утримує людину в стані єдності з навколишнім світом. Відтак, гармонія не є пасивним станом спокою, а динамічним процесом упорядкування внутрішнього і зовнішнього світів людини (Клименко, 2006: 38–39).

Категорія сексуальності має складний культурно-антропологічний характер і значно виходить за межі біологічного. Якщо у класичній філософії вона здебільшого редукувалася до природного потягу, то у XX столітті завдяки працям З. Фрейда, Ж. Лакана, М. Фуко, Ю. Крістевої та Ж. Дельоза сексуальність стала осмислюватися як соціокультурний феномен, що структурує людську суб'єктивність. Для М. Мерло-Понті сексуальність – це не інстинкт, а спосіб пізнання світу через тілесність, форма буття «у світі» не лише розумом, а всім чуттєвим еством. У феноменологічній перспективі еротичне не є редукованим до тілесного, а виступає способом духовного діалогу, у якому тіло стає посередником істини (Merleau-Ponty, 1945: 168–170).

У межах теми любові та сексуальності мистецтво розкриває глибинні психологічні процеси, пов'язані з сублімацією, яку Зигмунд Фройд розглядав як механізм перетворення сексуальної енергії на творчу, а Йозеф Брейер як форму психічного перенесення, що знімає напруження й вивільняє приховані потяги. У цьому контексті творчий акт стає своєрідним трансформатором лібідозної енергії у форму естетичного досвіду. Карл Густав Юнг, у свою чергу, пов'язував мистецтво із взаємодією свідомого і підсвідомого, де «Тінь» уособлює витіснені сторони людської психіки, що виявляються через образи, еротичні символи та художні архетипи (Тінь у психології, 2023). У цьому сенсі сюжет любові й сексуальності стає не лише емоційним, а й духовним простором самопізнання, у якому зливаються потяг, ніжність, боротьба й трансцендентність. Історія мистецтва пропонує низку прикладів такої взаємодії: від міфологічних оповідей про Зевса і Деметру, Клеопатру і Цезаря до модерних біографічних союзів, у яких любов набуває метафізичного виміру, як у Далі й Гали чи Фріди Кало й Дієго Рівери.

Нейроестетика доповнює це пояснення, розкриваючи, що сприйняття любові й еротизму в мистецтві ґрунтується на роботі «дзеркальних» нейронів, які забезпечують емпатичне співпереживання емоцій персонажів або образів (Rizzolatti et al., 1996: 131–141). Механізм емпатійного співпереживання, зумовлений активністю «дзеркальних» нейронів, здатен провокувати інтенсивні фізіологічні реакції, зокрема феномен, відомий як «синдром Стендаля», коли надлишок естетичних вражень спричиняє стан емоційного потрясіння та ейфорії. Унаслідок цього мистецтво, звертаючись до теми сексуальності, не лише репрезентує тілесність, а й актуалізує духовно-психічну енергію людини, трансформуючи чуттєве у метафізичне.

Таким чином, у феноменологічному контексті краса, гармонія та сексуальність розглядаються не як окремі естетичні або моральні категорії, а як взаємопов'язані способи виявлення буття людини у світі. Вони формують цілісну структуру досвіду, у якій краса є актом відкриття, гармонія актом упорядкування, а сексуальність актом тілесного й духовного співбуття зі світом, що дозволяє говорити про феноменологію краси як про онтологію людського досвіду, у якій поєднуються чуттєвість, інтенціональність і творчість.

Як уже зазначалося вище, мистецтво є найповнішим віддзеркаленням естетичного досвіду людства, у якому візуалізується пошук гармонії, духовності та тілесності. Відповідно до цього, аналіз художніх творів різних епох дозволяє простежити, як філософські уявлення про красу трансформувалися у конкретних формах образотворчої мови. В античному мистецтві, зокрема в скульптурах Поліклета «Дорифор» і Праксителя «Афродіта Кнідська», відображено ідеал пропорційності, ритму й рівноваги, що уособлює гармонію тіла й духу. У цьому розумінні античне мистецтво утверджує космічну ідею міри, де тілесність не суперечить духовному, а навпаки є його видимим втіленням.

У середньовічному мистецтві, на відміну від античного, акцент зміщується на символічне й сакральне. Як свідчить аналіз іконографічних канонів, краса втрачає земний вимір і постає знаком божественного світла. Ікона Богородиці у візантійській традиції не зображує тілесність, а виражає духовну присутність, використовуючи умовність лінії, площинність і золоте тло як метафору вічності. Таким чином, гармонія тут отожднюється з духовним порядком, а естетичне з проявом святості.

У ренесансному мистецтві, відбувається повернення до людиноцентризму. Прикладом може слугувати «Весна» Сандро Боттічеллі, де краса має багатозначний зміст: від тілесної витонченості до духовного натхнення. У «Давиді» Мікеланджело гармонія пропорцій тіла поєднується з внутрішньою силою характеру – символом духовної перемоги над хаосом. Згідно з цим, мистецтво Ренесансу демонструє рівновагу між формою і змістом, тілесним і божественним, чуттєвим і метафізичним.

Бароко розкриває красу як драматичний рух, динаміку та емоційне напруження. У «Екстазі святої Терези» Дж. Л. Берніні гармонія переходить у стан внутрішнього збудження, а тілесність і духовність переплітаються в одному переживанні. Аналогічно, у живописі Караваджо чуттєвість

тілесної форми поєднується з трагічним світлом духовного одкровення. У такий спосіб мистецтво цієї доби розширює межі естетичного, включаючи еротичне як форму божественної енергії.

Новий час і доба Просвітництва привносять до мистецтва раціональну гармонію та симетрію. У живописі класицизму Ж. Л. Давід, «Клятва Горациїв» краса набуває морального змісту, поєднуючи етичне й естетичне. Проте вже у романтизмі Ф. Гойя, Е. Делакруа переважає ідея внутрішньої свободи й емоційного піднесення, де гармонія не статична, а драматично напружена.

У ХХ столітті, як свідчать результати аналізу модерного мистецтва, поняття краси й гармонії зазнають радикального переосмислення. У творчості Густава Клімта «Поцілунок» чуттєвість перетворюється на декоративну символіку, де сексуальність підноситься до рівня сакрального обряду. У полотнах Амедео Модільяні тілесність зберігає спокій і медитативність, набуваючи метафізичного спокою. У творах Сальвадора Далі «Народження бажання», «Метаморфоза Нарциса» сексуальність трансформується в архетипічний образ несвідомого, що виявляє юнгіанські мотиви тіні та лібідо.

Отже, аналіз творів різних епох дозволяє зробити висновок, що феномени краси, гармонії та сексуальності у мистецтві відображають не лише естетичні смаки, а й глибинні філософські структури буття. Зміна художніх форм засвідчує перехід від сакрального до антропоцентричного, від гармонійного до множинного, від ідеалу до досвіду. У цьому сенсі мистецтво не просто ілюструє філософські концепції, а є їх живою лабораторією, у якій розкривається онтологічний і психологічний зміст краси як способу пізнання світу.

При цьому спільним залишався зв'язок між тілесним і духовним початками, який у мистецтві найповніше реалізувався через феномен сексуальності. У зв'язку з цим доцільно перейти до глибшого аналізу сексуальності як феномену естетичного переживання, що синтезує філософський, психологічний і мистецький аспекти пізнання краси та гармонії.

На нашу думку, узагальнюючи здійснений теоретико-естетичний і культурологічний аналіз, феноменологічна сутність краси, гармонії та сексуальності утворює єдину систему духовно-чуттєвого пізнання, в якій кожен елемент має власне смислове навантаження, але повноцінно розкривається лише у взаємодії з іншими, отже, гармонія та сексуальність функціонують як три координати людського досвіду, що дозволяють досягнути багатовимірності буття через чуттєві, інтелектуальні й духовні акти.

Краса, на наш погляд, є онтологічним центром усієї естетичної системи. Вона постає не як властивість речей, а як форма духовного відкриття, момент одкровення, у якому людська свідомість вловлює істину буття через образ, звук чи дотик. У феноменологічному вимірі краса – це подія зустрічі свідомості зі світом, акт прозріння, у якому виявляється смислова глибина речей. Вона поєднує в собі споглядання й творення, розум і почуття, раціональне й ірраціональне. Тому краса є способом буття людини у світі, через який здійснюється духовне самоствердження та пошук універсального сенсу.

Гармонія, у свою чергу, виконує структурно-організаційну функцію, забезпечуючи порядок у різноманітті та міру у вираженні. Її сутність полягає у поєднанні протилежностей, у досягненні рівноваги між формою і змістом, тілесним і духовним, емоційним і раціональним. У мистецькому вимірі гармонія виступає як архітектоніка світу, вона надає структурі динамічності, ритму, логіки, водночас зберігаючи внутрішню цілісність. У філософському сенсі гармонія є метафорою впорядкованості всесвіту, що віддзеркалюється у внутрішньому ладі людини. У психологічному – це відчуття рівноваги, яке виникає під час естетичного переживання, коли хаос сприйняття перетворюється на впорядкований смисловий образ.

Сексуальність, у цій триєдиній системі, набуває енергетично-екзистенційного змісту. Вона є джерелом життєвої сили, імпульсом до творення, який спрямовує людину до самопізнання і духовного зростання. На відміну від біологічного потягу, естетично осмислена сексуальність – це не лише чуттєва, а й символічна мова, у якій тіло виступає знаком духовної енергії. Саме в цій площині формується зв'язок між еротичним і сакральним, між бажанням і творчістю. Сексуальність у мистецтві набуває значення метафори життєдайності, внутрішнього пульсу, що визначає динаміку естетичного процесу. Через неї людина переживає не лише потяг, а й глибинну єдність із буттям – гармонію між природним і культурним, матеріальним і духовним. Взаємодія цих трьох начал формує універсальний механізм естетичного досвіду, де духовне відкривається через тілесне, а форма стає посередником істини.

Висновки. Проведене дослідження дало можливість зробити висновок, що феноменологія краси, гармонії та сексуальності відображає цілісну природу естетичного досвіду людини. У цій системі краса виконує функцію духовного одкровення, гармонія принцип впорядкування багатоманітності форм, а сексуальність енергію

творчого становлення, через яку розкривається єдність тілесного й духовного вимірів буття. У сукупності ці категорії утворюють триєдину структуру людського самопізнання, де чуттєвість, інтелект і духовність перебувають у стані взаємодоповнення.

Результати дослідження підтверджують, що у феноменологічному підході краса перестає бути об'єктивною властивістю речей і набуває онтологічного змісту як спосіб явлення істини у свідомості. Гармонія, своєю чергою, постає не лише як математична пропорція чи естетична рівновага, а як динамічна взаємодія форм і смислів, що забезпечує цілісність сприйняття світу. Сексуальність виявляється не редукованою до інстинкту, а інтерпретується як символічна мова духовно-творчої енергії, у якій формується людська ідентичність і переживається глибинний зв'язок з універсумом.

У підсумку можна стверджувати, що мистецтво, філософія та психологія виявляють єдність у трактуванні краси як феномена, який поєднує духовне та матеріальне. Візуальні, звукові та літературні форми стають засобом феноменологічного розкриття буття, де тілесність виступає посередником істини, а гармонія – законом внутрішньої впорядкованості світу. Таким чином, феноменологія краси є не лише естетичною, а й антропологічною концепцією, що описує людину як центр духовного, тілесного та креативного універсуму.

Перспективи подальшого вивчення феноменології краси, гармонії та сексуальності вбачаються у розширенні міждисциплінарного підходу, який поєднує філософську, психологічну, культурологічну та мистецтвознавчу методологію. Подальше дослідження може бути спрямоване на виявлення зв'язку між феноменологічним досвідом краси і морально-етичними цінностями, що формують духовну культуру сучасної людини.

Доцільним є також глибше дослідження взаємозв'язку між естетичним переживанням і психологічними механізмами емпатії, катарсису та самопізнання, що дозволить осмислити красу не лише як філософську категорію, а як дієвий чинник формування цілісної особистості.

Перспективним напрямом є порівняльне вивчення концепцій краси та гармонії у західній і східній філософських традиціях, що сприятиме виявленню універсальних закономірностей духовного досвіду людства. У межах отриманих результатів також варто продовжити аналіз художніх форм репрезентації тілесності та сексуальності як способів вираження екзистенційних і творчих пошуків людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kudahl B., Roald T. Touched by beauty: a qualitative inquiry into phenomenology of beauty. *Continental Philosophy Review*. 2024. Vol. 57. P. 45-61. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11007-024-09667-4>
2. Démuth A., Démuthová S. One Phenomenological Approach to Beauty. *European Scientific Journal*. February 2018. Special Edition. P. 82–94. DOI: <https://doi.org/10.19044/esj.2018.c3p7>
3. Hoyos Morales A. As If It Were Nature. A Phenomenological Reading of the Concept of Natural Beauty. *Continental Philosophy Review*. 2025. Vol. 58. P. 81–99. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11007-024-09652-9>
4. Чміль Г. П., Корабльова Н. С. Тіло як реальність у знаковій системі екранної культури та сексуальність як її ідеологія. *Культурологічна думка* 2020. № 17. С. 19
5. DeLay S. "Right Perception, Right Worship": Beauty and Life-Affirmation in Marilynne Robinson's Phenomenological Fiction. *Zeal: A Journal for the Liberal Arts*. 2024. Vol. 3, No. 1. P. 80-92
6. Perlovsky, L. Beauty and Art. Cognitive Function, Evolution, and Mathematical Models of the Mind [Electronic resource]. *WebmedCentral Psychology*, 2010, Vol. 1, No. 12. Available at: http://www.webmedcentral.com/article_view/1322
7. Jiang B., de Rijke C. Structural Beauty: A Structure-based Approach to Quantifying the Beauty of an Image. 2021. 15 p. URL: <https://arxiv.org/pdf/2104.11100>
8. Pappas N. Plato's Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2025 Edition) eds. Edward N. Zalta, Uri Nodelman. Stanford University, 2024. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/plato-aesthetics>
9. Beck L. W. Early German Philosophy. Cambridge, MA : Belknap Press, 1969. 342 p.
10. Schiller, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart: Reclam, 1794. 117 p.
11. Hall. M. P. *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*. Los Angeles: Philosophical Research Society, 1928. 245 p. URL: https://archive.org/details/theseecretteachingsofallages_202003
12. Visionary Experience. *The Library*. URL: <https://www.organism.earth/library/document/visionary-experience>.
13. Ramachandran, V. S. Neuroaesthetics: A Coming of Age Story. *Journal of Cognitive Neuroscience*. 2011. Vol. 23, Issue 1. P. 132–135.
14. Психофізіологічні закономірності професійного самоздійснення особистості : монографія. О.М. Кокун, В.В. Клименко, О.М. Корніяка. О.Р. Малхазов [та ін.] ; за ред. О.М. Кокуна. Р.1. Київ: Педагогічна думка, 2015. С. 16-51.
15. Гурлева Т. С. Дослідження поняття "гармонія" в аспекті життєвих смислів особистості. *Психологічний часопис*. 2018. № 6. С. 67-81.
16. Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. 531 p.
17. Тінь у психології: подорож до глибин власного "Я". *Портал Езотера*. URL: <https://esotera.space/spiritual/psychology/shadow-in-psychology/>.
18. Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*. 1996. Vol. 3, No. 2. P. 131–141. DOI: [https://doi.org/10.1016/0926-6410\(95\)00038-0](https://doi.org/10.1016/0926-6410(95)00038-0)

REFERENCES

1. Kudahl, B., & Roald, T. (2024). *Touched by beauty: A qualitative inquiry into phenomenology of beauty*. *Continental Philosophy Review*, 57, 45–61. <https://doi.org/10.1007/s11007-024-09667-4>
2. Démuth, A., & Démuthová, S. (2018, February). *One phenomenological approach to beauty*. *European Scientific Journal*, Special Edition, 82–94. <https://doi.org/10.19044/esj.2018.c3p7>
3. Hoyos Morales, A. (2025). *As if it were nature: A phenomenological reading of the concept of natural beauty*. *Continental Philosophy Review*, 58, 81–99. <https://doi.org/10.1007/s11007-024-09652-9>
4. Chmil, H. P., & Korablova, N. S. (2020). *Tilo yak realnist u znakovii systemi ekrannoi kultury ta seksualnist yak yii ideolohiia* [The body as reality in the sign system of screen culture and sexuality as its ideology]. *Kulturolohichna dumka*, 17, 19–25. [in Ukrainian]
5. DeLay, S. (2024). *Right perception, right worship: Beauty and life-affirmation in Marilynne Robinson's phenomenological fiction*. *Zeal: A Journal for the Liberal Arts*, 3(1), 80–92.
6. Perlovsky, L. (2010). *Beauty and art: Cognitive function, evolution, and mathematical models of the mind*. *WebmedCentral Psychology*, 1(12). http://www.webmedcentral.com/article_view/1322
7. Jiang, B., & de Rijke, C. (2021). *Structural beauty: A structure-based approach to quantifying the beauty of an image*. <https://arxiv.org/pdf/2104.11100>
8. Pappas, N. (2024). *Plato's aesthetics*. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2025 Edition). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/plato-aesthetics>
9. Beck, L. W. (1969). *Early German philosophy*. Cambridge, MA: Belknap Press.
10. Schiller, F. (1794). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Reclam.
11. Hall, M. P. (1928). *The secret teachings of all ages: An encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian symbolical philosophy*. Los Angeles: Philosophical Research Society. https://archive.org/details/theseecretteachingsofallages_202003
12. *Visionary experience*. (n.d.). The Library. <https://www.organism.earth/library/document/visionary-experience>
13. Ramachandran, V. S. (2011). *Neuroaesthetics: A coming of age story*. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23(1), 132–135.
14. Kokun, O. M., Klymenko, V. V., Korniyaka, O. M., & Malkhazov, O. R. (Eds.). (2015). *Psykhofiziologichni zakonomirnosti profesiinoho samozdiisnennia osobystosti* [Psychophysiological regularities of professional self-realization of personality]. Kyiv: Pedagogichna dumka. [in Ukrainian]

-
15. Hurlieva, T. S. (2018). *Doslidzhennia poniattia "harmonii" v aspekti zhyttievvykh smysliv osobystosti* [Study of the concept "harmony" in the aspect of personal life meanings]. *Psykholohichniy chasopys*, 6, 67–81. [in Ukrainian]
 16. Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
 17. *Tin u psykholohii: Podorozh do hlybyn vlasnoho "Ya"* [Shadow in psychology: Journey into the depths of one's self]. (n.d.). Esotera Portal. <https://esotera.space/spiritual/psychology/shadow-in-psychology/> [in Ukrainian]
 18. Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). *Premotor cortex and the recognition of motor actions*. *Cognitive Brain Research*, 3(2), 131–141. [https://doi.org/10.1016/0926-6410\(95\)00038-0](https://doi.org/10.1016/0926-6410(95)00038-0)
 19. Aliksieieva, S. (2018). *Kontseptsiiia pidhotovky maibutnikh dzhaineriv do rozvytku profesiinoi kariery* [The concept of training future designers for the development of a professional career]. *Naukovyi visnyk Instytutu profesiino-tekhnichnoi osvity NAPN Ukrainy. Profesiina pedahohika*, 17, 177–181. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 04.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Галина БОРЕЙКО,

orcid.org/0000-0002-0787-0493

кандидат історичних наук,

доцент кафедри театральної режисури

Рівненського державного гуманітарного університету

(Рівне, Україна) halbor@ukr.net

Тетяна СОКІЛ,

orcid.org/0009-0003-7038-6551

доцент кафедри театральної режисури

Рівненського державного гуманітарного університету

(Рівне, Україна) tetasokilberkut@gmail.com

ВІЙСЬКОВА ТЕМАТИКА В СЦЕНІЧНІЙ МОВІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Театр завжди виконував функцію відображення трансформацій суспільної дійсності. Повномасштабна війна внесла нові корективи в художню та сценічну мову сучасного українського театру. Військова тематика стала ключовою у жанрових формах театру, його соціальних функціях, естетичних кодах та символіки як майданчику для культурного спротиву.

У статті здійснено аналіз трансформації сценічної мови сучасного українського театру в умовах повномасштабного вторгнення російських військ в Україну. З'ясовано, що в театральних виставах, в умовах війни сформовані нові естетичні коди, здійснено застосування воєнного мінімалізму через використання пластики тіла, виразних сценічних засобів, сценічного простору.

Проаналізовано постановки українських театрів в яких акцентовано на сценічній мові як терапевтичному чиннику, який дозволяє звільнитись від психологічних травм тих глядачів, що на власному досвіді пройшли крізь трагічні випробування і втрати, спричинені війною та закликають до душевної стійкості і прагнення до життя.

Доведено, що в умовах повномасштабної війни, український театр зазнає докорінної трансформації своєї сценічної мови, суспільної ролі, перетворюючись на простір спільного переживання травми, де змінюються не лише естетичні, але і терапевтичні функції театру.

Сучасний український театр все частіше залучає мультимедійну естетику сценічного простору із візуальною мовою відео. Поєднання такої естетики значно збагачує традиційні перформативні засоби виразності, посилюючи комунікативний вплив постановки. Вистави-перформанси функціонують як комплексні мультимедійні події, де інтегруються музичне дійство, соціально-політичний дискурс, а також візуальне дійство, що створюється на сценічному майданчику з використанням сучасних мультимедійних технологій. У контексті відкритої військової агресії росії, відео-контент виконує документальну та семантичну функцію.

Військова тематика у сценічній мові сучасного українського театру виступає важливим інструментом культурного спротиву та відображенням соціальної дійсності в умовах російсько-української війни.

Ключові слова: український театр, військова тематика, художня мова театру, сценічна мова, воєнний мінімалізм, перформативний театр, сценічний простір, форми театру, функції театру.

Galyna BOREIKO,*orcid.org/0000-0002-0787-0493**Candidate of Historical Sciences,**Associate Professor at the Department of Theater Directing**Rivne State University of the Humanities**(Rivne, Ukraine) halbor@ukr.net***Tetiana SOKIL,***orcid.org/0009-0003-7038-6551**Associate Professor at the Department of Theater Directing**Rivne State University of the Humanities**(Rivne, Ukraine) tetanasokilberkut@gmail.com*

MILITARY THEMES IN THE STAGE LANGUAGE OF MODERN UKRAINIAN THEATRE

The theatre has always performed the function of reflecting the transformations of social reality. The full-scale war introduced new adjustments to the artistic and stage language of modern Ukrainian theatre. The military theme became key in the genre forms of theatre, its social functions, aesthetic codes and symbolism as a platform for cultural resistance.

The article analyzes the transformation of the stage language of modern Ukrainian theatre in the conditions of the full-scale invasion of the Russian-Ukrainian war. It is found that in theatre performances, in conditions of war, new aesthetic codes were formed, and military minimalism was applied through the use of body plasticity, expressive stage means, and stage space.

The productions of Ukrainian theaters are analyzed, which emphasize the stage language as a therapeutic factor that allows for the liberation from psychological trauma of those spectators who have personally experienced the pain and losses caused by the war and call for mental resilience and the desire for life.

It is proven that in conditions of full-scale war, the Ukrainian theater undergoes a radical transformation of its stage language, social role, turning into a space for joint experience of trauma, where not only the aesthetic, but also the therapeutic functions of the theater change.

Modern Ukrainian theater increasingly involves the intermedial aesthetics of the stage space with the visual language of video. The combination of such aesthetics significantly enriches traditional performative means of expression, enhancing the communicative impact of the production. Performances function as complex multimedia events, where musical action, socio-political discourse, as well as visual action, created on the stage using modern multimedia technologies, are integrated. In the context of open military aggression of Russia, video content performs a documentary and semantic function.

Military themes in the stage language of modern Ukrainian theater act as an important tool of cultural resistance and a reflection of social reality in the conditions of the Russian-Ukrainian war.

Key words: *Ukrainian theater, military themes, artistic language of theater, stage language, military minimalism, performative theater, stage space, forms of theater, functions of theater.*

Постановка проблеми. Сучасний український театр стоїть на порозі глибоких трансформаційних змін спричинених повномасштабною війною, що впливає на сценічну та художню мову, соціальні функції театру, жанрові форми та естетичні коди для театрального та сценічного дійства. Документалістика у поєднанні з експресією подачі матеріалу (активне використання пластики тіла, розірваність, фрагментарність простору, чергуванні шумів і тиші як засобів драматургії) породжує так звану естетику воєнного мінімалізму. Проте, в наукових колах відсутнє комплексне дослідження того, як ці трансформаційні процеси впливають на функції театру, як простору для терапевтичного, культурного спротиву в умовах війни.

Аналіз досліджень. Проблему сценічної мови у виставах сучасного українського театру в умовах

російсько-української війни та зміни функцій театру, жанрових форм, вистав народжених війною порушували Базів Л. (Базів, 2025). Власний досвід українців, що опинилися у воєнних реаліях та були представлені на фестивалі перформативних мистецтв у Шотландії належить Олені Кірсті (Кірста, 2025). Дослідження Крипчук М. спрямовані на європейські перформативні практики в умовах військової агресії. Акцентовано на спільних постановках українськими та європейськими митцями, наголошено на основних виразних засобах та підкреслено, що сучасні європейські перформанси мають форму театралізованого протесту (Крипчук, 2025). Важливим є дослідження Костинюк Л., яка піднімає проблему терапевтичних особливостей театрального мистецтва в умовах війни, вплив війни на сценічне мистецтво та його

здатність «лікувати» суспільство під час війни (Костинюк, 2023). Проте, аналіз дослідження проблеми сценічної мови у театральних постановках в умовах російсько-української війни 2022 року досліджено недостатньо. Цим і зумовлено актуальність даного дослідження.

Мета статті полягає в аналізі сценічної мови в театральних виставах та сценічних діях в умовах повномасштабної військової агресії, визначенні нових естетичних кодів, жанрових та перформативних форм, їх вплив на культурний супротив, стійкість та проживання травматичного досвіду.

Сучасний український театр опинився в ситуації вимушеного об'єднання військової тематики у сценічну мову, форми та функції театального мистецтва. Сценічний простір наразі часто демонструє укриття, уламки, гру світла й тіні, що символізують руйнування, але водночас й стійкість та внутрішню силу. Наприклад, у Харкові, у підвалі Національного академічного театру опери та балету працює сцена (з весни 2024 р.), де мистецтво балету надає глядачам бодай на якийсь час відволіктися від жахів повсякдення. У квітні 2025 р. на цій сцені пройшла перша після повномасштабного вторгнення постановка, прем'єра «Шопініани», у якій актори та оркестр продемонстрували, що навіть у таких умовах театр працює для глядачів. Попри бетонні стіни, маленьку сцену та стільці замість звичних театральних крісел, зал на 400 глядачів завжди заповнений. Як зазначає художня керівниця балету Opera East Антоніна Радієвська, що для акторів вихід на сцену не менш важливий, аніж відвідування театру глядачами. Це – синергія, яка дає відчуття життя, попри все. Місто Харків, у якому мистецтво балету є навіть у підвалах, попри цілодобові обстріли російськими окупантами, «(...) переконливий доказ того, що життя і мистецтво в Україні сильніші за руйнування війни» (Ткаченко, 2025).

Також необхідно зазначити, що театр відходить від сюжетно-лінійної побудови. Натомість все більшої популярності набуває колажна структура, відкриті форми, різноманітні перформативні практики. При цьому посилюється роль невербальних елементів: хору, тілесної експресії, взаємодії актора з глядачем як учасником події. Зокрема, вистава харківського театру «Нафта» під назвою «Хтось такі, як я», сюжет якої розгортається на основі інтерв'ю з українцями різного віку, від 6 до 60 років, була представлена на фестивалі Edinburgh Festival Fringe (Шотландія, 2025 р.). Вистава представляє фізичний театр як потужний інструмент дослідження та артикуляції

досвіду війни. Режисерка та перформерка Ніна Хижна використовує мову тіла для інтерпретації історій людей, які пережили війну. Основна концептуальна рамка будується навколо безтілесної сутності, яка мандрує крізь тіла різних персонажів, засвоюючи та відтворюючи їхні емоції, рухи, звички та травматичний досвід. Семантика тіла тут стає центральним елементом для фіксації та передачі цивільного досвіду. Через документальну основу постановки вдалося створити багатоплановий архів тілесних та емоційних свідчень. Як зазначає керівниця напряму «Перформативні мистецтва» Українського інституту Ірина Нірша, постановка майстерно торкається глибинних емоційних станів, таких як страх, втома, безнадія. Вистава «Хтось такі, як я» є яскравим прикладом того, як інструментарій фізичного театру може ефективно донести українську перспективу і складний внутрішній досвід до широкої міжнародної аудиторії (Кірста, 2025).

Сучасний український театр залучає інтермедіальну естетику, здійснюючи синтез живого сценічного простору із візуальною мовою відео. Таке поєднання значно збагачує традиційні перформативні засоби виразності, посилюючи комунікативний вплив постановки. Синтетичні вистави-перформанси функціонують як комплексні мультимедійні події, де інтегруються музичне дійство, масштабний соціально-політичний дискурс (через діалоги, монологи та історії реальних людей, що постраждали внаслідок повномасштабного вторгнення рф), а також візуальне дійство, що створюється на сценічному майданчику за допомогою сучасних мультимедійних засобів. У контексті відкритої військової агресії росії, відео-контент виконує документальну та семантичну функцію. Серед найбільш характерних візуальних елементів, що проєктуються на сцену, виокремлюють:

- автентичний документальний матеріал: фото– та відеохроніка, а також уривки документальних фільмів про війну в Україні;
- масштабування акторської присутності: проєкції облич акторів, спрямовані на посилення емоційної інтимізації та психологічного контакту з глядачем;
- вербальне посилення: динамічне проєкування тексту, що слугує додатковим шаром вербалізації та прямої комунікації.

Такий синтез дозволяє через художню мову театру ефективно й ефектно доносити складний травматичний досвід і перетворює сцену на мультисенсорний простір для осмислення та рефлексії сучасної дійсності (Крипчук, 2025: 1258). Серед

таких вистав вже сформувався новий жанр – проживання Війни за Незалежність на сцені крізь призму досвідів різних людей:

– Постановка режисерки Оксани Дмитрієвої «Я норм» (Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва) – про події у Бучі напередодні та у перші дні повномасштабного вторгнення.

– Постановка у «Дикому театрі» (Київ) режисера Слави Юшкова «Тренди твіттера» – трагікомедія про кількох сусідів багатоповерхівки та їхні емоції в умовах повномасштабного вторгнення.

– Постановка «На*1*t» режисерки Тамари Трунної, у якій актори і сама режисерка діляться з глядачами своїм досвідом перших днів повномасштабної війни. Це відбувається на тлі переосмислення класичного «Гамлета», що простежується у ледь помітних алюзіях цитат та персонажів (Базів, 2025).

– Режисерська постановка та театральний стендап Ірми Вітовської «Київська перепічка» – про її досвід безкінечного лютого 2024 р. У театралізованому стендапі до уваги глядачів головна героїня з'являється у кількох варіантах: Ірма на сцені, на екрані та у форматі анімації (Кіхтенко, 2025).

– Режисерська постановка «Військова мама» Олександра Ткачука у Театрі Драматургів – спроба показати життя військових, які повернулися «з нуля» у тил, зокрема, про жінку на війні (Базів, 2025).

– П'єса Оксани Гриценко «Молочайник» про життя в окупації, життя жінок трьох поколінь, у селі на Херсонщині. У основу постановки лягли інтерв'ю людей, яким вдалося виїхати з окупації.

– Постановка «Коти-біженці» у Центрі мистецтв «Новий український театр» під художнім керівництвом Віталія Кіно. У виставі йдеться про біженців, насамперед, про жінок і дітей. Виставами авторів-котів та кицьок проговорюється тема біженства так, щоб розказати про це мовою, доступною для розуміння дітьми.

– Постановка режисерки Світлани Ємець «Скалічені і Сильні» у Запорізькому дитячому театрі «СВІЯ». У спектаклі актори-підлітки, віком 13–18 років, розказують про війну, про власне пережите й втрачене.

– «Зелені коридори» драматургині Наталки Ворожбит присвячена «вимушеній євроінтеграції» жінок з України, які, рятуючись від війни, перетинали кордон до ЄС, але згодом перетинали його у зворотному напрямку, додому. У п'єсі продемонстровані прагнення відрефлексувати тему біженства, втрати дому.

– П'єса драматургині Катерини Вишневої «Дружини». Вперше була поставлена на сцені Театру

Ветеранів та присвячена дружинам військових. Чоловік К. Вишневої також служить у ЗСУ. Тому тема є особистісною й близькою для авторки.

– Режисерська постановка Степана Пасічника «Нехай щастить!» у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль». У даному випадку маємо кроскультурну адаптацію. В основу постановки покладено п'єсу «Війнонька» грузинського драматурга Баси Джанікашвілі, оригінал якої був інспірований подіями російсько-грузинської війни. Режисер С. Пасічник здійснив адаптацію тексту, перенісши його на український ґрунт. Жанр постановки самі творці визначили як «український народний фарс часів війни». Це є свідомим художнім прийомом, що дозволяє дослідити трансформацію національного характеру під час випробувань: від злості до гумору як унікального захисного механізму українського менталітету. Вистава також відзначається семантичним шаром, що включає трансфер інтернет-мемів на театральну сцену, відображаючи оперативну культурну реакцію суспільства та його здатність до самоіронії.

– П'єса «Величне століття. Веселе» драматурга Сергія Кулибишева. Даний твір – рефлексія про майбутнє, про уявлення Перемоги, того, якою вона має бути. Дія відбувається у вигаданому селі Веселе у постпереможний час. Люди радіють, створюють ілюзію щасливого й безтурботного життя, однак системні суспільні проблеми залишаються поза їхньою увагою: свавілля влади, корупція, стигматизація. Головний посыл вистави у тому, що фізичне завершення війни не стане завершенням війни у головах українців. Справжня Перемога – це перемога над своїми внутрішніми страхами (Базів, 2025).

Отож, український театр в умовах війни, як і суспільство та соціум загалом, переживає глибоку трансформацію семантики та естетики, що характеризується відходом від універсалізму до прямої мови травми, свідчення та документалістики (Сухомлин, 2024). Цей зсув посилюється не лише появою нових форм, таких як вистави-журнали, колажна структура, театр-стендап, але й глибинною інтеграцією мистецького середовища у військовий опір, що, як свідчить досвід воїнів-митців, надає театру нову суспільну функцію інструменту гуртування і проходження серйозного випробування на національну зрілість й суб'єктність. На рівні художньої мови формується естетика воєнного мінімалізму, де фрагментарність, тілесна експресія (як у кейсі «Хтось такі, як я») та інтермедіальний синтез (з активним використанням документального відео) стають

ключовими елементами для артикуляції травми. Водночас, з'являється життєво необхідний жанр про майбутнє («Величне століття. Веселе») та народного фарсу («Нехай щастить!»), що досліджує трансформацію злості у гумор як захисний механізм. Український театр демонструє віталізм, працюючи навіть у підвальних укриттях (як балет у Харкові). Він доводить, що його місія полягає не просто у документуванні війни мистецькими засобами, а й надавати терапевтичний простір для проживання спільної трагедії, підтверджуючи, що мистецтво і життя сильніші за руйнування.

В умовах повномасштабної війни, український театр зазнає докорінної трансформації своєї художньої мови та суспільної ролі, перетворюючись на простір спільного переживання травми, де відбувається не лише естетичний, а й терапевтичний акт. На думку директорки та художньої керівниці Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки Ольги Пужаковської, в умовах сьогодення на театр покладено виконання таких функцій: терапевтичної, документальної і розважальної. Розважальна імерсивна постановка – прем'єра листопада 2022 р. «Easy recycled» (Львівський вільний театр пошуку і провокації «Живаго»). Сюжет, хоч і стосується сучасних реалій, мінімізує пряме згадування війни. Слово «війна» фігурує лише як загальний, неминущий контекст. Основний акцент зміщено на критику західноєвропейського мистецького простору та його внутрішніх протиріч. Терапевтичний механізм такого театру полягає у відволіканні глядача від безпосереднього травматичного досвіду, пропонуючи комічну рефлексію на ідеалізоване зовнішнє середовище. На противагу розважальному, документальний театр не відволікає, а, навпаки, постійно наводить фокус на найбільш значущі події війни. Терапевтичний ефект тут досягається через можливість прямої та щирої рефлексії травми. Такий підхід має сприяти вербалізації болю, пошуку односторонніх та консолідації зусиль для подальшого руху (Костинюк,

2023). Прикладом такої практики є діяльність режисера з Херсона Андрія Мая, який, розпочавши роботу над військовою тематикою з 2014 р. (вистава «Шість з половиною» про війну на сході України, 2021 р.) Сьогодні він створює документальні вистави в Німеччині, у Кельні. Серед його робіт після 24 лютого 2022 р. є постановка «Про війну» та «Трибунал над Путіним», які є актами публічного свідчення та вираження громадянської позиції. Прикметно, що у виставах задіяні і німецькі актори, для яких такий досвід є важливим зануренням у війну, яку вони знають лише з новин (Кріцька, 2022).

Спільне проживання трагедії в театральному просторі ініціює важливий психологічний процес, надаючи можливість вербалізувати біль і відчутти спільноту у горі. Таким чином, український театр активно втілює концепцію театру-спротиву, де естетична виразність нерозривно пов'язана із соціальною та моральною місією суспільної реалізації.

Висновки. Сценічна мова війни породжує нові естетичні коди: фрагментарність простору, колажність, тілесна експресія, інтермедіальний синтез. Відбувається формування естетики воєнного мінімалізму та відкритої форми. Сценічний простір демонструє як руйнацію, так і символізує водночас незламність та внутрішню стійкість.

Театр від соціального хабу на початку повномасштабного вторгнення змістився до місця не просто до центру мистецького життя, а став місцем терапії та спільного емоційного переживання, забезпечуючи колективний катарсис та вербалізацію бою (театр як розвага, документ і терапія водночас).

У сучасному театрі художньо-сценічна мова стала не лише засобом мистецького відображення реальності, а й дієвим інструментом боротьби, арт-спротиву та утвердженням культурної суб'єктості України як всередині країни, так і на міжнародних мистецьких платформах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базів Л. Топ-12 українських вистав, народжених війною. Укрінформ. 2025, 20 лютого. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodzenih-vijnou.html> (дата звернення: 28.09.2025).
2. Базів Л. У Театрі – «Військова мама», або У війни не/жіноче обличчя? Укрінформ. 2025, 10 лютого. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3958159-u-teatri-vijskova-mama-abo-u-vijni-nezinoce-oblicca.html> (дата звернення: 28.09.2025).
3. Кірста О. Виставу про досвіди українців під час війни представлять на фестивалі перформативних мистецтв у Шотландії. Bazilk. 2025, 30 червня. URL: <https://bazilik.media/vystavu-pro-dosvidy-ukrainsiv-pid-chas-vijny-predstavliat-na-festyvali-performatyvnykh-mystetstv-u-shotlandii/> (дата звернення: 22.09.2025).
4. Кіхтенко В. «Від акторства я кайфую, але мені його вже мало»: Ірма Вітовська про моновиставу «Київська перепічка», фільм «Малеви́ч». Суспільне. Культура. 2025, 10 березня. URL: <https://susplne.media/culture/966963-vid-aktorstva-a-kajfuu-ale-meni-jogo-vze-malo-irma-vitovska-pro-monovistavu-kiivska-perepicka-film-malevic/> (дата звернення: 27.09.2025).

5. Костинюк Л. Терапія театром. Zbruč. 2023, 12 травня. URL: <https://zbruc.eu/node/115359> (дата звернення: 27.09.2025).
6. Крипчук М. Європейські перформативні практики в умовах військової агресії. Грааль науки. 2025. (49). С. 1257–1260. DOI: <http://doi.org/10.36074/grail-of-science.21.02.2025.181>. (дата звернення: 25.09.2025).
7. Кріцька В. Сила театру: відрефлексувати війну. Ukraïner. 2022, 8 серпня. URL: <https://www.ukraïner.net/syla-teatru/> (дата звернення: 26.09.2025).
8. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2024. 7(1). С. 87–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>.
9. Ткаченко В. Харківський балет під час війни: мистецтво як символ стійкості та відродження. Резонанс. 2025, 31 серпня. URL: <https://resonance.ua/kharkivskiy-balet-pid-chas-viyni/> (дата звернення: 19.09.2025).

REFERENCES

1. Baziv L. (2025). Top-12 ukrainських vystav, narodzenykh viinoiu. [Top 12 Ukrainian Performances Born of War]. Ukrinform. 20 liutoho. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodzenih-vijnou.html> [in Ukrainian].
2. Baziv L. (2025). U Teatri – «Viiskova mama», abo U viiny ne/zhinoche oblychchia? [Theatre – «A Military Mother», or Does War Have a Non-Female Face?]. Ukrinform. 10 liutoho. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3958159-u-teatri-vijskova-mama-abo-u-vijni-nezinoce-oblicca.html> [in Ukrainian].
3. Kirsta O. (2025). Vystavu pro dosvidy ukraïntsv pid chas viiny predstavliat na festyvali performatyvnykh mystetstv u Shotlandii. [A Performance About the Experiences of Ukrainians During the War Will Be Presented at a Performing Arts Festival in Scotland]. Bazilk. 30 chervnia. URL: <https://bazilik.media/vystavu-pro-dosvidy-ukraïntsv-pid-chas-vijny-predstavliat-na-festyvali-performatyvnykh-mystetstv-u-shotlandii/> [in Ukrainian].
4. Kikhtenko V. (2025). «Vid aktorstva ya kaifuiu, ale meni iho vzhe malo»: Irma Vitovska pro monovystavu «Kyivska perepichka», film «Malevych». [«I Love Acting, but It's No Longer Enough for Me»: Irma Vitovska on the Solo Performance «Kyivska Perepichka» and the Film «Malevich»]. Suspilne. Kultura. 10 bereznia. URL: <https://suspilne.media/culture/966963-vid-aktorstva-a-kaifuu-ale-meni-jogo-vze-malo-irma-vitovska-pro-monovistavu-kiivska-perepichka-film-malevic/> [in Ukrainian].
5. Kostyniuk L. (2023). Terapiia teatrom. [Theatre Therapy]. Zbruč. 12 travnia. URL: <https://zbruc.eu/node/115359> [in Ukrainian].
6. Krypchuk M. (2025). Yevropeïski performatyvni praktyky v umovakh viiskovoi ahresii. [European Performative Practices in the Context of Military Aggression]. Hraal nauky. (49). S. 1257–1260. DOI: <http://doi.org/10.36074/grail-of-science.21.02.2025.181>. [in Ukrainian].
7. Kritska V. (2022). Sylva teatru: vidreflektuvaty viinu. [The Power of Theatre: Reflecting on the War]. Ukraïner. 8 serpnia. URL: <https://www.ukraïner.net/syla-teatru/> [in Ukrainian].
8. Sukhomlyn H., Tsyvata Yu., Chornoivan A. (2024). Realii rosiïsko-ukraïnskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy. [The Realities of the Russian–Ukrainian War in Ukraine's Documentary Theatre]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo. 7(1). S. 87–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967> [in Ukrainian].
9. Tkachenko V. (2025). Kharkivskiy balet pid chas viiny: mystetstvo yak symvol stiikosti ta vidrodzhennia. [Kharkiv Ballet During the War: Art as a Symbol of Resilience and Revival]. Rezonans. 31 serpnia. URL: <https://resonance.ua/kharkivskiy-balet-pid-chas-viyni/> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Валерій БУЛАТОВ,
orcid.org/0000-0003-0832-2429
доктор PhD з дизайну,
доцент кафедри графічного дизайну
Український гуманітарний інститут
(Буча, Київська область, Україна) bulatov@ugi.edu.ua

КОНЦЕПТУАЛЬНІ РІШЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ В ІНКЛЮЗИВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Функціональна естетика – це підхід у дизайні та архітектурі, який стверджує, що краса та практичність не є взаємовиключними, а навпаки, взаємодоповнюючими елементами, що повинні гармонійно поєднуватися. **Метою дослідження** є розробка та обґрунтування теоретико-практичних підходів до створення просторів, що поєднують принципи інклюзивного дизайну, естетичної привабливості та психологічного комфорту для всіх категорій користувачів, незалежно від їхніх фізичних чи когнітивних особливостей. Для виконання комплексного дослідження було застосовано низку методів, включаючи порівняльний аналіз, систематизацію, зіставлення, комплексний аналіз та узагальнення, що дозволило успішно сформулювати ключові визначення теми та окреслити перспективи впливу концептуальних рішень на створення інклюзивного простору. Новизна даного дослідження полягає у розробці унікальних концептуальних рішень для інклюзивних просторів, що є результатом комплексного та міждисциплінарного синтезу функціональної естетики, інклюзивного дизайну та психологічного комфорту. Практичне значення дослідження полягає у наданні конкретних інструментів та рекомендацій для створення просторів, що є не лише доступними, а й по-справжньому комфортними, привабливими та такими, що сприяють повноцінній участі всіх людей. **Результати дослідження.** Проведений аналіз встановив, що функціональна естетика в інклюзивному середовищі базується на інтеграції ергономічних засад інклюзивного дизайну, перетворюючи доступність на органічну частину архітектурної форми. Виявлені світові практики класифікуються за принципами «Прихованої доступності» та «Сенсорної гармонії», де елементи доступності свідомо інтегруються у загальний візуальний простір, уникаючи стигматизації. Практичні рекомендації обґрунтовано на використанні колірної контрастності та якісних текстур у навігації та маркуванні, що одночасно підвищує функціональність та естетичну привабливість. Таким чином, концептуальні рішення полягають у створенні цілісного, елегантного та інтуїтивно зрозумілого середовища, де краса є прямим наслідком доцільності та інклюзії.

Ключові слова: інклюзивний дизайн, середовище, рішення, естетика, функціональність, принципи.

Valeriy BULATOV,
orcid.org/0000-0003-0832-2429
PhD in Design,
Senior Lecturer at the Department of Graphic Design
Ukrainian Humanitarian Institute
(Bucha, Ukraine) bulatov@ugi.edu.ua

CONCEPTUAL SOLUTIONS FOR FUNCTIONAL AESTHETICS IN AN INCLUSIVE ENVIRONMENT

Functional aesthetics is an approach in design and architecture that asserts that beauty and practicality are not mutually exclusive but, on the contrary, are complementary elements that should harmoniously combine. **The purpose** of the research is to develop and substantiate theoretical and practical approaches to creating spaces that combine the principles of inclusive design, aesthetic appeal, and psychological comfort for all categories of users, regardless of their physical or cognitive characteristics. A series of methods, including comparative analysis, systematization, juxtaposition, comprehensive analysis, and generalization, were applied to execute the complex research, which successfully allowed for the formation of key definitions of the topic and the outlining of the prospects of the conceptual solutions' impact on the creation of an inclusive space. The novelty of this research lies in the development of unique conceptual solutions for inclusive spaces, which is the result of a comprehensive and interdisciplinary synthesis of functional aesthetics, inclusive design, and psychological comfort. The practical significance of the research lies in providing specific tools and recommendations for creating spaces that are not only accessible but also genuinely comfortable, attractive, and conducive to the full participation of all people. **Research results.** The analysis found that functional aesthetics in an inclusive environment is based on the integration of ergonomic principles of inclusive design, transforming accessibility into an organic part of the architectural form. The identified global practices are classified according to the principles

of “Hidden Accessibility” and “Sensory Harmony”, where accessibility elements are consciously integrated into the overall visual space, avoiding stigmatization. Practical recommendations are based on the use of color contrast and high-quality textures in navigation and marking, which simultaneously increases functionality and aesthetic appeal. Thus, conceptual solutions consist in creating a holistic, elegant and intuitive environment, where beauty is a direct consequence of expediency and inclusion.

Key words: inclusive design, environment, solutions, aesthetics, functionality, principles.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена нагальною потребою України у створенні безбар'єрного простору, який відповідає запитам усіх верств населення, зокрема людей з інвалідністю та ветеранів, що проходять реабілітацію. Поточні підходи до інклюзивного дизайну часто обмежуються лише фізичною доступністю, ігноруючи естетичні та психологічні аспекти, що призводить до створення просторів, які є доступними, але нерідко непривабливими або психологічно некомфортними. Значення вирішення проблеми полягає у формуванні інклюзивного простору, який є одночасно функціональним, привабливим та комфортним. Це сприяє реалізації рівних прав для всіх громадян, зменшує дискримінацію, формує гуманне й естетично збагачене суспільство, де краса та доступність стають нормою, і стимулює інноваційний розвиток архітектури та дизайну. Розробка структури організаційної естетики сприяє соціальним інноваціям, залученню громади до міського розвитку та добробуту громади у процесі міської регенерації. Інтегруючи естетику в процеси міського оновлення, міста можуть підвищити свою ідентичність, соціальну згуртованість та економічну життєздатність, водночас сприяючи сталому розвитку (Ricciardelli, *et al.* 2025). Але прагнення до краси може призвести до надмірного використання контрастних кольорів, складних візерунків або яскравого освітлення, що може викликати наприклад, сенсорне переважання у людей з розладами аутистичного спектру або епілепсією. Означена проблема визначається як конфлікт між естетичною привабливістю та сенсорною доступністю, що вимагає розробки збалансованих концептуальних рішень у функціональній естетиці інклюзивного середовища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Численні праці вітчизняних та зарубіжних фахівців, присвячені втіленню інклюзивних дизайнерських рішень у гармонійному та естетично цінному просторі, лягли в основу цього дослідження. Потреба оновити розуміння естетики в дизайні, зосередившись на її визначенні, функціях та структурі взаємозв'язків обґрунтовується в статті (Сергеєва, 2023). Де представлені прагнення сформувані нові уявлення про гармонійність дизайнерського продукту, які відрізняються від концепцій «технічної естетики». Це включає розгляд гармонії як у

взаємодії «річ – людина», так і в ширшій системі «річ – людина – середовище». Концепція організаційної естетики, запропоновано в статті, яка показує, як культурна естетика може стати рушієм соціальних інновацій, спільного міського планування партисипативного урбанізму та добробуту громад під час відновлення міст. Інтегруючи естетику в процеси регенерації, міста можуть зміцнити свою унікальну ідентичність, підвищити згуртованість громади та покращити економічну життєздатність, водночас сприяючи сталому розвитку (Ricciardelli, *et al.* 2025). Дослідження (Hussein, *et al.* 2025) виявило естетичні змінні функціонального використання в дизайні інтер'єрів. Дослідженню практичних та дизайнерських аспектів систем візуальної комунікації в інклюзивному міському просторі присвятили науковці (Чемакіна, *et al.* 2025). Аналізу принципів інклюзивного дизайну, що допомагає створити ергономічне та естетичне середовище, що відповідає різноманітним потребам користувачів, враховуючи їхні фізичні та когнітивні особливості присвятила своє дослідження (Ковальчук, 2024). Дослідження функціональних та естетичних аспектів образотворчого мистецтва у створенні привабливих громадських просторів представлено в статті (Океке, 2025).

Мета статті: є розробка та обґрунтування теоретико-практичних підходів до створення просторів, що поєднують принципи інклюзивного дизайну, естетичної привабливості та психологічного комфорту для всіх категорій користувачів, незалежно від їхніх фізичних чи когнітивних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Створення інклюзивного середовища виходить далеко за межі простого дотримання будівельних норм чи встановлення пандусів. Цей процес має глибоку філософію, що прагне забезпечити рівний доступ і комфорт для кожної людини, незалежно від її фізичних, сенсорних чи когнітивних можливостей. У серці цього перетворюючого процесу лежить концепція функціональної естетики (Lamirande, 2023). Вона є тим містком, що перетворює інклюзивний дизайн з мінімалістичної вимоги до доступності на повноцінний, візуально привабливий та психологічно комфортний простір. Це означає, що кожен елемент – від тактильної доріжки до освітлення – не лише виконує свою практичну функцію, а й гармонійно вписується в

загальний дизайн, сприяючи відчуттю краси та добробуту.

Такий підхід робить простір не просто функціональним, а й приємним для всіх користувачів, створюючи середовище, де кожен відчувається цінним і повноправним учасником. Базуючись на теоретичних засадах інклюзивного дизайну та функціональної естетики він прагне створювати простори, що не лише доступні та зручні для всіх користувачів, та є візуально привабливими, гармонійними і психологічно комфортними, інтегруючи естетичні рішення з практичною функціональністю. Теоретичні засади інклюзивного дизайну та функціональної естетики є багатограними і спираються на декілька дисциплін, щоб створити цілісний підхід до проектування просторів та продуктів (Hussein, *et al.* 2025). До теоретичних засад інклюзивного дизайну належить:

- принципи інклюзивного дизайну, які складаються із: рівності використання, гнучкості у використанні, простоти та інтуїтивного зрозумілого використання, допустимої інформації, терпимості до помилок, низьких фізичних зусиль із застосуванням мінімальної втоми, розмірів і просторів щодо підходу та використання;

- соціальна модель інвалідності, яка на відміну від медичної, стверджує, що інвалідність створюється суспільством та його бар'єрами;

- ергономіка та антропометрія, що визначається вивченням взаємодії людини з її робочим та життєвим середовищем, включаючи вимірювання людського тіла та його рухів, для створення зручних, безпечних та ефективних просторів та продуктів для всіх розмірів та здібностей;

- психологія архітектури та середовища, яка окреслює, як фізичне середовище впливає на емоції, поведінку, когнітивні процеси та соціальну взаємодію людей, дозволяючи створювати простори, що сприяють психологічному комфорту, безпеці та благополуччю;

- концепція «людина-в-середовищі», підкреслюючи, що індивід та його оточення нерозривно пов'язані і впливають один на одного;

- концепція різноманіття та рівності, що є визнанням цінності людського різноманіття у всіх його проявах (вік, стать, культура, здібності, ідентичність) та прагнення до створення рівних можливостей для всіх.

До теоретичних засад функціональної естетики інклюзивного середовища належить:

- філософія дизайну та естетики, який визначається принципом «форма слідує за функцією», тобто краса виникає не просто з функціональності, а з її гармонійного та ефективного вираження;

- естетика як засіб комунікації;

- принцип гештальт-психології, який вивчає як люди сприймають цілісні образи та форми, що допомагає створенню зрозумілих, організованих та естетично приємних композицій, що є критичним для когнітивної доступності;

- теорія сприйняття кольору, світла та текстури, досліджує вплив цих елементів на емоції та поведінку людини;

- теорія композиції, тобто застосування класичних принципів композиції (баланс, ритм, пропорція, акцент, єдність) для створення гармонійного та функціонального інклюзивного простору;

- теорія просторового сприйняття, яка досліджує як люди розуміють, інтерпретують та взаємодіють з простором.

Об'єднання цих теоретичних засад дозволяє розробити цілісний підхід, де інклюзивний дизайн не є просто набором вимог до доступності, а стає мистецтвом створення просторів, які є не лише функціональними, а й інтуїтивно зрозумілими, естетично привабливими та психологічно комфортними для всіх без винятку.

Значний світовий досвід у цій сфері показує, що розвиток інклюзивного середовища відбувається за основними векторами: функціональність, естетика та ергономічність (Фоменко, 2024). Ці аспекти нерозривно пов'язані, створюючи простір, який сприяє повноцінній реалізації потенціалу кожної людини (Brady, *et al.* 2020). Класифікація кращих світових практик, що поєднують функціональну естетику та інклюзивність, дозволяє виділити підходи, які створюють не просто доступні, а й візуально привабливі, психологічно комфортні та інтуїтивно зрозумілі простори для всіх. Ці практики виходять за межі суто нормативних вимог, інтегруючи дизайн, ергономіку та естетику.

Класифікацію світових практик можна окреслити наступними аспектами (Bulatov, 2025):

1. За інтеграцією доступності та естетики, які своєю чергою поділяються на: органічну інтеграцію елементів доступності, де доступні елементи є невід'ємною частиною архітектурної композиції та використання матеріалів і текстур з подвійною функцією, що одночасно забезпечують доступність та естетичну цінність. Прикладом може бути інклюзивний пандус який є невід'ємною частиною архітектурної композиції національного музею природничої історії Смітсонівського інституту, м. Вашингтон, США, 2025 р., також керамічні тактильні наземні покажчики, забезпечують доступність та естетичну у торговельному центрі «Westfield Glories», Барселона, Іспанія, 2024 (Рис. 1).



Рис. 1. Органічна інтеграція елементів доступності:
а – архітектурна композиція з вбудованим інклюзивним пандусом (Смітсонівський інституту, м. Вашингтон, США, 2025); б – тактильні наземні покажчики, як елемент інтер'єру (торговельний центр «Westfield Glories», Барселона, Іспанія, 2024)

2. За сенсорним та психологічним комфортом, що включає сенсорно-збалансований дизайн, тобто простори, які враховують різні сенсорні потреби, уникаючи перевантаження та дизайн, що створює відчуття приналежності та гідності – естетичні рішення, які запобігають стигматизації та роблять простір привабливим для всіх. Простір проектується з урахуванням різних сенсорних потреб (зір, слух, дотик, нюх), уникаючи перевантаження, але забезпечуючи достатню стимуляцію. Естетичні рішення сприяють спокою або активності. Яскравим прикладом інклюзивного підходу є сенсорна кімната, відкрита у 2024 році в Міжнародному аеропорту імені Джеральда Р. Форда в Гранд-Рапідсі, США. Це спеціально розроблений простір, де панує атмосфера спокою, що допомагає пасажиром зменшити стрес та тривожність, особливо тим, хто має сенсорні особливості, розлади спектру аутизму, або просто потребує тихого усамітнення перед або після польоту. Такі кімнати суттєво розширюють доступність аеропортових послуг, роблячи подорожі комфортнішими для ширшого кола людей. Завдяки продуманому дизайну, що включає м'які, звукопоглинальні круглі панелі, цей простір створює інклюзивне середовище для нейродивергентних мандрівників. Панелі делікатно скеровують їх до унікальної, схожої на хмару зони, де обтяжені подушки забезпечують глибокий комфорт і відчуття заспокоєння, дозволяючи повною мірою насолодитися природним освітленням (Рис. 2).

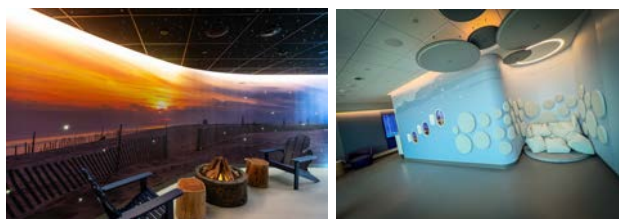


Рис. 2. Сенсорно-збалансований дизайн (Міжнародний аеропорт імені Джеральда Р. Форда в Гранд-Рапідсі, США, 2024)

3. За інтуїтивністю та когнітивною доступністю, що охоплює візуально-інтуїтивну навігацію, що визначається використанням естетичних елементів для створення зрозумілих маршрутів та розумний мінімалізм та ясність, тобто прості форми та відсутність візуального шуму для легкого сприйняття. У традиційному дизайні навігація часто покладається на текстові вивіски та стрілки, які можуть бути незрозумілими для людей з дислексією, мовними бар'єрами або когнітивними порушеннями. Візуально-інтуїтивна навігація, навпаки, використовує елементи дизайну – колір, текстуру, освітлення, форму та навіть мистецькі інсталяції – для полегшення навігації та ідентифікації зон (Nap, *et al.* 2021). Однією з найвизначніших світових практик є візуально-інтуїтивна система навігації Лондонського метрополітену, м. Лондон, 2025р. Завдяки продуманому використанню естетичних елементів – від унікальної схеми мережі з її чітко розрізняваними кольорами ліній до характерного шрифту та універсальних піктограм – ця система робить орієнтування надзвичайно легким. Вона не лише ефективно направляє мільйони пасажирів щодня, але й служить еталоном того, як дизайн може бути одночасно функціональним, естетичним та інклюзивним, долаючи мовні бар'єри. Сучасні інклюзивні практики яскраво проявляються також на станціях метрополітену в Джакарті, Індонезія, які були оновлені у 2024 році. Завдяки продуманій та інтуїтивно зрозумілій системі навігації, вони значно підвищують доступність для всіх пасажирів. Легкість орієнтування не лише зменшує стрес та плутанину, а й сприяє більшій автономності та впевненості у пересуванні, особливо для людей з обмеженими можливостями, літніх людей та іноземних туристів. Це робить міську транспортну мережу більш привітною та функціональною для кожного.



Рис. 3. Інтуїтивна та когнітивна доступність:
а – візуально-інтуїтивна система навігації Лондонського метрополітену, (м. Лондон, 2025); б – інклюзивні практики на станціях метрополітену в Джакарті, (Індонезія, 2024)

4. За гнучкістю та адаптивністю естетичних рішень, що включає модульні та трансформовані естетичні системи, які дозволяють легко змінювати простір відповідно до різноманітних потреб без

втрапи привабливості. Так, наприклад на (рис. 4) представлений конструкт спеціального трансформованого робочого місця для бібліотеки Ферфілда, Новий південний Вельс, Австралія, 2023 р.



Рис. 4. Адаптивні естетичні рішення бібліотеки Ферфілда, (Новий південний Вельс, Австралія, 2023)

Хоча гнучкі та адаптивні системи пропонують багато переваг, їх впровадження вимагає ретельного планування та інноваційних підходів. Важливо, щоб ці рішення були не лише функціональними, а й зберігали високу естетичну привабливість. Це означає розробку матеріалів, текстур та кольорових рішень, які гармонійно поєднуються при різних конфігураціях.

Аналіз виявив та класифікував провідні світові практики у сфері створення інклюзивних просторів. Ця систематизація демонструє, що ефективні стратегії інклюзивності охоплюють значно більше, ніж просто забезпечення фізичної доступності.

Ефективне впровадження розроблених підходів до функціональної естетики в інклюзивному дизайні вимагає адаптації до специфіки кожного типу простору (Storley, *et al.* 2019). Ці рекомендації ґрунтуються на принципах інклюзивного дизайну, ергономіки, психології середовища та естетики, що забезпечує створення не лише доступних, а й психологічно комфортних та естетично привабливих просторів. Ось декілька прикладів унікальних концептуальних рішень для інклюзивних просторів, які є результатом комплексного та міждисциплінарного синтезу функціональної естетики, інклюзивного дизайну та психологічного комфорту:

1. Розробка сенсорних садів та інклюзивних дитячих майданчиків де враховується потреби дітей та дорослих з різними сенсорними особливостями. Тобто замість традиційних гойдалок та гірок, тут можуть бути інтегровані музичні елементи наприклад, ксилофони з натуральних матеріалів, тактильні доріжки з різними текстурами

(пісок, каміння, деревина), спеціально підібрані рослини з різноманітними запахами та текстурами листя. Усе це не просто функціонально для стимуляції органів чуття, але й створює візуально привабливий, гармонійний ландшафт. Обладнання доступне для дітей на візках (широкі пандуси на каруселі, столики для ігор на зручній висоті). Є зони для тихого відпочинку для тих, хто легко перевантажується сенсорними враженнями, а також інтерактивні елементи, що стимулюють розвиток моторики та когнітивних навичок для всіх дітей. Природні матеріали та органічні форми створюють відчуття спокою та безпеки. Можливість вільного переміщення та взаємодії з різними елементами знижує стрес та сприяє позитивним емоціям. Наприклад, в Канаді є «парк терапії» (парк Алгокін, Онтаріо, 2024 р.) який залучає людей до природи через усі сенсорні канали, створюючи цілющі простори (рис. 5 а). Люди з інвалідністю, які відвідують цей парк, свідчать про особливу радість від спілкування з природою. Вони відчувають, як, попри хворобу, зникають будь-які бар'єри, дозволяючи їм повною мірою насолоджуватися красою та спокоєм довкілля. Це простір, де обмеження відступають, і залишається лише відчуття свободи (рис. 5 б).



а



б

Рис. 5. Сенсорні сади та інклюзивні дитячі майданчики: а, б – парк терапії (парк Алгокін, Онтаріо, 2024)

2. Створення інтерактивних пандусу-галереї у громадській будівлі (наприклад, бібліотеці чи освітньому центрі). Такий пандус перетворюється з суто функціонального елемента на інтерактивний простір для навчання чи розваг. Стіни вздовж пандуса використовуються як інтерактивні панелі або виставкові площі. Це можуть бути цифрові

екрани, що відображають інформацію (наприклад, історію будівлі, виставки), або місця для тактильних експонатів, змінних художніх робіт. Освітлення вздовж пандуса може змінюватися, створюючи динамічну візуальну атмосферу. Сама конструкція пандуса може бути виконана з прозорих матеріалів (скло) або мати вбудовані світлодіодні смуги, що підкреслюють його форму. Окрім стандартних вимог до нахилу та ширини, інтерактивні елементи розташовуються на різних висотах, щоб бути доступними як для людей на кріслах колісних, так і для стоячих користувачів та дітей. Тактильні карти або аудіоописи експозицій доступні біля кожного інтерактивного пункту. Інформація на екранах може відображатися різними мовами або у збільшеному шрифті за вибором користувача. Підйом по пандусу може бути частиною інтерактивного досвіду. Це відволікає від монотонності руху, перетворюючи його на захоплюючу подорож. Люди, які зазвичай використовують ліфт, можуть обрати пандус заради нового досвіду. Можливість взаємодіяти з контентом знижує відчуття ізоляції та підвищує когнітивну залученість. Це також сприяє соціальній взаємодії, оскільки люди можуть обговорювати експонати під час руху.

Обґрунтування практичних рекомендацій підкреслює, що функціональна естетика є ключовим рушієм інновацій у створенні інклюзивних просторів. Вона спонукає дизайнерів і архітекторів не лише вирішувати проблему доступності, а й робити це креативно, перетворюючи необхідні елементи (наприклад, пандуси, тактильні елементи) на інтегровані частини загального естетичного та функціонального ансамблю. Такий підхід не лише покращує користувацький досвід, а й сприяє ширшому прийняттю інклюзивних рішень у суспільстві.

Практичні рекомендації, що ґрунтуються на функціональній естетиці, не тільки покращують доступність, а й роблять простори більш привабливими та приємними для всіх. Це веде до того, що інклюзивні простори перестають бути «спеціалізованими» і стають «інклюзивними» у кращому сенсі цього слова – доступними, красивими та функціональними для кожного. Таким чином, функціональна естетика є не просто принципом дизайну, а філософією, яка керує інноваціями, перетворюючи обмеження на можливості, а виклики – на естетичні тріумфи. Це шлях до створення світу, де кожен простір є місцем, де кожна людина відчувається комфортно, повноцінно і бажаною.

Висновки. Проведений аналіз концептуальних рішень функціональної естетики в інклюзивному середовищі представив новітні підходи до проектування, де естетична привабливість органічно поєднується з бездоганною функціональністю та доступністю для всіх користувачів, створюючи гармонійні та комфортні простори.

Проведена робота дозволила виявити та класифікувати кращі світові практики створення інклюзивних просторів, що є основою для подальшої розробки ефективних рішень. Визначено, що простори можуть легко трансформуватися та налаштовуватися під індивідуальні потреби різних користувачів. Доведено, що активне інтегрування природних елементів, світла та органічних форм, що покращує естетику та позитивно впливає на самопочуття.

Обґрунтовано практичні рекомендації щодо впровадження розроблених підходів у різних типах просторів, що дозволить забезпечити їхню функціональну естетику та справжню інклюзивність для всіх категорій користувачів, зокрема в умовах відбудови та модернізації міського середовища в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булатов В. А. Інклюзивний дизайн: ергономічні аспекти та образно-проектні вимоги : дис. доктора PhD з дизайну : 022. Київ, 2025. 283 с. URL: https://knutd.edu.ua/files/science/razovi-vchenirady/BulatovVA_dissertation.pdf
2. Ковальчук, М. О. Застосування принципів інклюзивного дизайну у створенні ергономічного, естетичного середовища. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. 82(1). 215-219. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-32>
3. Сергеева, Н. Естетика в структурі сутності дизайну. *Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. 25(1), 10-15. <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.01.010>
4. Фоменко, О. О. Реалізація ергономічних рішень для створення інклюзивного середовища. *Art and Design*. 2024. 4. 180-189. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.4.14>
5. Чемакіна, О. В., Дубик О. М., Кузьмін О. В., Бутик М. В. Візуально-комунікативні системи в інклюзивному міському середовищі. *Теорія та практика дизайну*. 2025. 35. 83-95. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.9>
6. Balasubramanian, S., Irulappan, C., & Kitchley, J. L. Aesthetics of urban commercial streets from the perspective of cognitive memory and user behavior in urban environments. *Frontiers of Architectural Research*. 2022. 11(5). 949-962. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2022.03.003>
7. Brady, E., Prior, J. Environmental aesthetics: A synthetic review. *People and Nature*. 2020. 2. 254-266. <https://doi.org/10.1002/pan3.10089>

8. Cropley, D. H., Kaufman, J. C. The siren song of aesthetics? Domain differences and creativity in engineering and design. *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers. J Mech Eng Sci.* 2019. 233(2), 451–464. <https://doi.org/10.1177/0954406218778311>
9. Geirbo, H. C., Harboe, L., Hoel, K., & Abbas, S. Interpretive Flexibility as an Approach to Designing Inclusive Urban Space: Learning from Medellín and Beirut. *Nordic Journal of Urban Studies.* 2022. 2(2). 141-160. DOI: <https://doi.org/10.18261/njus.2.2.4>
10. Han, J., Forbes, H., & Schaefer, D. An exploration of how creativity, functionality, and aesthetics are related in design. *Research in Engineering Design.* 2021. 32. 289-301.
11. Hussein, M. A. G., & Lafta, R. S. Functional Aesthetics Adaptation in the Design of contemporary Interior Spaces. *Al-Academy Journal.* 2025. 116, 393-406. <https://doi.org/10.35560/jcofarts1403>
12. Lamirande, M. Exploring Practices and Understandings of Designing Inclusively. [Thesis for: Doctor of Design and Architecture] Department of Engineering and Innovation. The Open University. 2023. 228 p.
13. Okeke, J. Functional and Aesthetic Qualities of The Visual Arts in Public Spaces. *Journal of Language Literature and Art.* 2025. 5(3), 277-284. DOI: <https://doi.org/10.17977/um064v5i32025p277-284>
14. Ricciardelli, A., Amoroso, P., & Liddo, F. Urban Regeneration: From Design to Social Innovation – Does Organizational Aesthetics Matter? *Urban Sci.* 2025. 9(3). 79. <https://doi.org/10.3390/urbansci9030079>

REFERENCES

1. Bulatov, V. A. (2025). *Inklyuzyvnyi dyzain: erhonomichni aspekty ta obrazno-proiektni vymohy : dys. doktora PhD z dyzainu, Kyivskiy natsionalnyi universytet tekhnolohii ta dyzainu Kyiv.* [Inclusive design: ergonomic aspects and design requirements: PhD dissertation in design, Kyiv National University of Technologies and Design]. Kyiv, 2025. URL: https://knud.edu.ua/files/science/razovi-vcheni-rady/BulatovVA_dissertation.pdf [in Ukrainian].
2. Kovalchuk, M. (2024). Zastosuvannia pryntsyviv inklyuzyvnoho dyzainu u stvorenni erhonomichnoho, estetychnoho seredovyscha. [Application of inclusive design principles in creating an ergonomic, aesthetic environment]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.*, 82 (1), 215-219. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-32> [in Ukrainian].
3. Serheieva, N. Estetyka v strukturi sutnosti dyzainu. [Aesthetics in the structure of the essence of design] *Ukrainskyi zhurnal z mystetstva i dyzainu.* 2023. 25(1), 10-15. <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.01.010> [in Ukrainian].
4. Fomenko, O. O. (2024). Vprovadzhennia erhonomichnykh rishen dlia stvorennia inklyuzyvnoho seredovyscha. [Implementing ergonomic solutions to create an inclusive environment]. *Art and Design.* 4. 180-189. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.4.14> [in Ukrainian].
5. Chemakina, O. V., Dubyk O. M., Kuzmin O. V., Butyk M. V. (2025). *Vizualno-komunikatyvni systemy v inklyuzyvnomu miskomu seredovyschi.* [Visual and communicative systems in an inclusive urban environment]. *Teoriia ta praktyka dyzain.* 2025. 35. 83-95. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.9> [in Ukrainian].
6. Balasubramanian, S., Irulappan, C., Kitchley, J. L. (2022). Aesthetics of urban commercial streets from the perspective of cognitive memory and user behavior in urban environments. *Frontiers of Architectural Research.* 11(5). 949–962. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2022.03.003>
7. Brady, E., Prior, J. (2020). Environmental aesthetics: A synthetic review. *People and Nature.* 2020. 2. 254–266. <https://doi.org/10.1002/pan3.10089>
8. Cropley, D. H., Kaufman, J. C. (2019). The siren song of aesthetics? Domain differences and creativity in engineering and design. *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers. J Mech Eng Sci.* 233(2). 451–464. <https://doi.org/10.1177/0954406218778311>
9. Geirbo, H. C., Harboe, L., Hoel, K., Abbas, S. (2022). Interpretive Flexibility as an Approach to Designing Inclusive Urban Space: Learning from Medellín and Beirut. *Nordic Journal of Urban Studies.* 2(2). 141-160. <https://doi.org/10.18261/njus.2.2.4>
10. Han, J., Forbes, H., Schaefer, D. (2021). An exploration of how creativity, functionality, and aesthetics are related in design. *Research in Engineering Design.* 32. 289-301.
11. Hussein, M. A. G., Lafta, R. S. (2025). Functional Aesthetics Adaptation in the Design of contemporary Interior Spaces. *Al-Academy Journal.* 116, 393-406. <https://doi.org/10.35560/jcofarts1403>
12. Lamirande, M. (2023). Exploring Practices and Understandings of Designing Inclusively. [Thesis for: Doctor of Design and Architecture] Department of Engineering and Innovation. The Open University. 228
13. Okeke, J. (2025). Functional and Aesthetic Qualities of The Visual Arts in Public Spaces. *Journal of Language Literature and Art.* 5(3), 277-284. <https://doi.org/10.17977/um064v5i32025p277-284>
14. Ricciardelli, A., Amoroso, P., Liddo, F. (2025). Urban Regeneration: From Design to Social Innovation – Does Organizational Aesthetics Matter? *Urban Sci.* 9(3). 79. <https://doi.org/10.3390/urbansci9030079>

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.012:004.738.5:741.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-15>**Олександр ВАСИЛЬЄВ,**

orcid.org/0000-0003-1255-3756

доктор філософії з дизайну,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) aleksandr.vasylievs@gmail.com**Тетяна НЕДЗЕЛЬСЬКА,**

orcid.org/0009-0000-1073-9026

студентка II курсу магістратури факультету дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) nedzelskatania5@gmail.com

ДИЗАЙН ЛОГОТИПУ ВЕБСАЙТІВ КОМІКСІВ

Стаття присвячена дослідженню, систематизації та узагальненню інформації про особливості дизайну логотипів вебсайтів коміксів як їх обов'язкового елементу. Дослідження містить огляд, узагальнення та систематизація наукових і дизайн-практичних досліджень, які можуть бути релевантними для дизайну логотипів вебсайтів коміксів – зокрема, через такі підходи: загальні характеристики логотипів успішних вебсайтів коміксів; особливості дизайну логотипів у цифрових/вебконтекстах, специфіка логотипів у жанрі коміксів. Результати аналізу підтверджують актуальність теми роботи. **Методологічною основою** дослідження стали комплексний підхід, методи візуально-аналітичного, морфологічного, структурного і порівняльного аналізу об'єктів дослідження, систематизація інформації про різновиди логотипів всесвітньовідомих вебсайтів коміксів. **Мета дослідження** полягала у розробці їх рекомендацій щодо дизайну логотипу для вебплатформи українських коміксів, що поєднує функцію онлайн-бібліотеки та творчого хабу для художників на основі систематизованої інформації з наукових джерел та результатів аналізу дизайну логотипів відомих вебсайтів коміксів. **Результати досліджень** дозволили виокремити основні принципи створення дизайну логотипів для вебсайтів коміксів: баланс між емоційною привабливістю, читабельністю, відповідністю стилю коміксів і адаптивністю до різних цифрових платформ. В роботі проаналізовано дизайн логотипів всесвітньовідомих вебсайтів коміксів, визначено та систематизовано інформацію про їх характерні ознаки та сучасні тенденції розвитку з акцентом на індустрію коміксів і графічних романів. Проведено аналіз психологічного впливу кольор, шрифтів та форми логотипу на сприйняття бренду. Розроблено критерії вдалого логотипу для вебплатформи коміксів із урахуванням культурних особливостей і цільової аудиторії. Розроблено рекомендації щодо створення універсального дизайну логотипу, який адаптується для різних форматів: десктопний інтерфейс, мобільні додатки, друковані матеріали, мерч тощо. Визначено та описано принципи створення логотипів для українських вебсайтів коміксів, що підкреслюють національну ідентичність.

Ключові слова: комікси, вебсайт, логоти, айдентика; візуальна комунікація, характеристики логотипів.

Oleksandr VASYLIEV,

orcid.org/0000-0003-1255-3756

доктор філософії з дизайну,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) aleksandr.vasylievs@gmail.com**Tetyana NEDZELSKA,**

orcid.org/0009-0000-1073-9026

2nd year master's student at the Faculty of Design

Kyiv National University of Technology and Design

(Kyiv, Ukraine) nedzelskatania5@gmail.com

LOGO DESIGN FOR COMIC WEBSITES

This article's summary is dedicated to the research, systematization, and generalization of information about the features of logo design for comic websites, as an essential element. The study includes an overview, generalization, and systematization of scientific and design-practical research that may be relevant for designing logos for comic websites –

specifically through approaches such as: general characteristics of logos of successful comic websites; features of logo design in digital/web contexts; and the specifics of logos in the comic genre. The analysis results confirm the relevance of the topic. The methodological basis of the research includes a comprehensive approach, methods of visual-analytical, morphological, structural, and comparative analysis of the objects of study, and the systematization of information about the types of logos of world-famous comic websites. The goal of the research was to develop recommendations for logo design for a Ukrainian comic web platform that combines the functions of an online library and a creative hub for artists, based on systematized information from scientific sources and the results of analyzing logos of well-known comic websites. The research findings allow identifying key principles for creating logos for comic websites: balancing emotional appeal, readability, style consistency with comics, and adaptability across various digital platforms. The work analyzes the logo designs of globally recognized comic websites, defines and systematizes information about their characteristic features and current development trends, with an emphasis on the comic and graphic novel industry. An analysis of the psychological impact of colors, fonts, and logo shapes on brand perception was conducted. Criteria for a successful logo for a comic web platform were developed, considering cultural features and the target audience. Recommendations were created for designing a universal logo that can be adapted for different formats: desktop interfaces, mobile apps, printed materials, merchandise, etc. Principles for creating logos for Ukrainian comic websites that emphasize national identity were identified and described.

Key words: comics, website, logos, identity; visual communication, logo characteristics.

Постановка проблеми. У сучасному інформаційному просторі логотип виконує не лише естетичну, але й стратегічну функцію, забезпечуючи диференціацію серед конкурентів, формуючи перше враження та підсилюючи емоційний зв'язок між брендом і споживачем. Особливої ваги ця проблема набуває у сфері коміксів, де візуальний стиль і графічна мова є основними каналами комунікації з цільовою аудиторією. Створення логотипу для вебсайту коміксів має на меті не лише виокремлення бренду, а й передачу його цінностей, жанрової специфіки та культурного контексту. У цьому аспекті логотип виступає не просто графічним символом, а інтегрованим елементом ідентичності, що впливає на довіру споживачів і формує сталі асоціації у їх свідомості. Зважаючи на все вищесказане актуальним є проведення дослідження особливостей дизайну логотипів всесвітньовідомих вебсайтів коміксів для виявлення їх особливостей та актуальних тенденцій розвитку.

Аналіз досліджень. Метою огляду літературних джерел за визначеною тематикою є узагальнення та систематизація наукових і дизайн-практичних досліджень, які можуть бути релевантними для дизайну логотипів вебсайтів коміксів – зокрема, через такі підходи: загальні характеристики логотипів успішних вебсайтів коміксів; особливості дизайну логотипів у цифрових/вебконтекстах, специфіка логотипів у жанрі коміксів / візуального сторітелінгу. Необхідно зазначити, що наукові дослідження, які здійснюють аналіз дизайну логотипів вебсайтів коміксів, фактично відсутні. Тому в роботі розглянуто загальні дослідження логотипів паралельно з тематикою коміксів і веб-дизайну. Проведений аналіз охоплює академічні й практичні публікації щодо дизайну логотипів та дослідження вебкоміксів і цифрових медіа.

Логотипи дедалі частіше позиціонуються не лише як графічні маркери, а як комплексні візуальні конструкції, здатні формувати асоціації, емоційний відгук і рівень довіри аудиторії до бренду. Згідно з дослідженнями Henderson і Cote, ефективність логотипу значною мірою визначається узгодженістю стилістичних рішень із загальною ідентичністю бренду. Вони доводять, що простота, унікальність та відповідність змісту мають ключове значення для забезпечення впізнаваності та функціональності логотипу (Henderson & Cote, 2019).

Аналізу загальних характеристик дизайн-практик дозволяє виділити ряд ознак, які повторюються в роботах про «гарні» логотипи успішних брендів. Передусім це простота. На думку науковців логотип вебсайту повинен бути простим, легко пізнаваним і без зайвих деталей. Як зазначено в статті (Logo Design: The 5 Characteristics of Great Logos): «Логотип має бути простим. ... Більшість чудових логотипів, як правило, є простими логотипами». Його дизайн має відповідати контексту бренду, платформи та цільової аудиторії (5 Characteristics of Great Logo Design). Логотип має вирізнятися серед конкурентів/аналоги, а після 1-2 переглядів повинен бути легко пізнаваним користувачем. Логотип сучасного сайту має витримувати випробування часом і добре і якісно виглядати у різних розмірах, на різних носіях (десктоп, мобайл, друк тощо) (8 Characteristics of Successful Logo Design). Науковцями виявлено, що колірне та шрифтове рішення логотипу, його форма впливає на враження, читабельність і пов'язані з товарною категорією (Васильєв, 2024). Ряд досліджень присвячені логотипам, для яких читабельність не є головною метою, але вони передають стиль/жанр (у випадку музики, метал-груп) (Rijken et al., 2021). Отже, при створенні дизайні логотипу вебсайту коміксів ці характеристики варто враховувати як базові підвали.

Сучасні дослідження (Васильєв, 2024) доводять, що логотипи сучасних вебресурсів мають додаткові виклики та можливості. Дослідження Jun, Y. і Lee, H. (Jun & Lee, 2020) показує, що анімація логотипу впливає на когнітивні й емоційні реакції користувачів. В контексті вебсайтів коміксів це може бути важливим, а логотип може бути анімованим при завантаженні та інтерактивним. Будучи інтерактивним елементом, логотип є клікабельним та реагує на скролінг та наводження, що необхідно передбачати при розробці дизайну. Хоча конкретних академічних досліджень саме про логотипи вебсайтів коміксів мало, загальні дизайн-принципи можна екстраполювати. Вебсайти коміксів повинні коректно відображати логотип на десктопах, мобайлах, планшетах, у фавіконі, в соцмережах тощо. Це підкреслює значення масштабованості та простоти логотипів вебсайтів коміксів, що повинно бути враховано при розробці їх дизайну. На вебсайтах коміксів, де може бути значна кількість візуальних стимулів (кадрів коміксу, анімація, інтерактив), логотип має бути достатньо сильним, щоб виділятися, але не відволікати від контенту. Дослідження W. Guan, D. M. Cho і L. Zheng (Guan et al., 2025) доводять, що анімовані логотипи з непередбачуваними рисами та зображеннями, які викликають почуття, з гедоністичними емоційними зверненнями посилюють стійку увагу користувачів. Валідність векторного формату (SVG), оптимізація для швидкого завантаження, адаптація під темний/світлий режим – ці аспекти впливають на дизайн логотипу у вебсередовищі. Отже, в цифровому контексті дизайн логотипу має враховувати не тільки стиль і брендинг, але й технічні й UX-аспекти.

Окремий напрям сучасних досліджень стосується геометричних характеристик логотипів. R. Van der Lans і R. Pieters довели, що форма й орієнтація графічних елементів прямо впливають на сприйняття бренду. Зокрема, горизонтальні лінії формують відчуття стабільності й гармонії, тоді як вертикальні асоціюються з силою, амбіційністю та розвитком (Van der Lans & Pieters, 2017). Таким чином, структура логотипу виступає інструментом візуальної комунікації, здатним впливати на формування уявлення про «особистість» бренду. J. Park, A. B. Eisingerich і G. Pol у своїй праці наголошують на ролі естетики у брендингу. Вони вказують, що поєднання кольору, форми та графічних ліній визначає рівень емоційної залученості аудиторії. Авторами виявлено, що лаконічні композиції, побудовані на чітких лініях, легше запам'ятовуються і викликають асоціації з професійністю та надійністю (Park, Eisingerich & Pol, 2019).

Узагальнений аналіз проблеми представили S. Bresciani і M. J. Erppler, які здійснили систематичний огляд наукових праць за останнє десятиліття. Вони підкреслюють, що актуальні тенденції у дизайні логотипів орієнтовані на мінімалізм, гнучкість використання в цифровому середовищі та акцент на геометричних формах. Особливе місце займають вертикальні та горизонтальні лінії, які забезпечують універсальність і простоту логотипів у різних медіаформатах (Bresciani & Erppler, 2020).

Хоча сьогодні наукові дослідження про логотипи вебсайтів коміксів майже відсутні, можна виокремити кілька специфічних моментів, спираючись на суміжні дослідження (комікси, веб, ілюстрація, візуальна комунікація тощо) і застосувати їх до логотипів: По-першу, зважаючи на те, що вебсайти коміксів часто належать певному жанру (супергерой, манга, вебтун, графічний роман), їх логотип має відображати цей жанр стилістично. Наприклад, типографіка, форми символіки, колір, які асоціюються з коміксами (напівтон, «вибухові» форми, стрілки, балончики слова тощо). По-друге, комікси – це візуальний контент, тому логотип може поєднувати шрифтові та графічні елементи. При цьому важливо балансувати між декоративністю (яка може «перевантажити») і читабельністю. По-третє, вебсайт коміксів часто має панелі, анімації, скрол-історії. Логотип може бути частиною цього досвіду (наприклад, трансформуватись при загрузці, змінюватись в темній/світлій темах, бути інтерактивним елементом). Аудиторія коміксів часто є більш вимогливою до стилю й культури. Тому логотип має мати елементи, які одразу сигналізують «це саме про комікси», але водночас бути унікальним, не переплутаним з іншими платформами чи видавництвами. Комікси часто передають не лише історію, але й настрій. Логотип може створювати очікування (жанр, гумор, драма). Вважається, що доцільно використовувати принципи назви бренду та цифрової ілюстрації у створенні бренд-ідентичності (Evans, 2024). Часто комікси переглядають на мобайлах, і логотип має добре виглядати навіть у маленькому форматі (favicon, мобайл-шапка), а також на великих екранах (webtoon, планшет). Це підсилює потребу в простоті, масштабованості та адаптивності для логотипів вебсайтів коміксів.

Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що в сучасній науковій літературі вивчалися теми, що висвітлюють питання дизайну логотипів вцілому. Проте, питаннями дизайну логотипів вебсайтів коміксів не приділено достатньої уваги з боку науковців. Тому тема є актуальною і своєчасною, зважаючи на розширення сфери діяльності.

Мета дослідження полягає в розробці обґрунтованих рекомендацій щодо дизайну логотипу для вебплатформи українських коміксів, що поєднує функцію онлайн-бібліотеки та творчого хабу для художників на основі систематизованої інформації з наукових джерел та результатів аналізу дизайну логотипів відомих вебсайтів коміксів.

Виклад основного матеріалу. Логотип – це перше, що бачить користувач, коли заходить на вебсайт коміксів. Завдяки логотипу користувач може швидко розпізнати потрібний вебсайт або бренд. Він задає тон усьому бренду: показує стиль історій, емоції персонажів і жанровий напрям (від героїчного до гумористичного чи драматичного). Сьогодні коли комікси виходять не лише на папері, а й онлайн середовищі, дизайн логотипу для вебсайту стає ключовим елементом айдентики. Він повинен бути поєднанням креативу, технології та розуміння жанру. Логотип має не просто прикрашати сайт, а бути візуальним продовженням історій, яку розповідають його комікси. Тому логотип – це не лише знак, а емоція, що запам'ятовується. Він не лише забезпечує впізнаваність, але й створює емоційний зв'язок із аудиторією.

Комікси мають власну візуальну мову, що поєднує яскраві кольори, динамічні шрифти і характерну стилістику ілюстрацій. Для коміксів характерним є використання нестандартних, енергійних гарнітур, які нагадують ручне написання. Використання в логотипах іконічних «speech bubbles» або чіткого чорного обведення підсилюють асоціацію з коміксом. Насичені червоний, синій, жовтий, що часто використовують в коміксах, є класикою історій про супергероїв. Для індікоміксів можуть використовувати пастельні або неонові відтінки. Всі ці елементи часто інтегруються у логотипи вебсайтів коміксів.

Для вебсайтів коміксів характерні логотипи текстового та комбінованого типу. Форма та колір у дизайні логотипу є ключовими складовими його дизайну, адже саме вони формують перше враження споживача та закладають основи візуальної ідентичності бренду. У сучасному дизайні логотипів їх розглядають як потужні комунікаційні засоби, що поєднують психологічний вплив, культурні асоціації та функціональні особливості. Для вебсайтів коміксів ці два чинники мають особливе значення, оскільки сам жанр коміксів відрізняється високою насиченістю кольору, експресивністю форм та чіткою стилізацією персонажів і сюжетів. Форма логотипу виконує базову роль у створенні «мови бренду», адже кожен елемент має власний візуальний код. У дослідженні «Розробка елементів фірмового стилю магазину комік-

сів» (Омельченко та інші, 2024) підкреслюється, що форма логотипу має враховувати особливості коміксової культури, наприклад, використання стилізованих шрифтів, промальованих контурів або ілюстративних деталей. Логотип платформи для коміксів може поєднувати знаковий образ (маскот або символ) і типографічний елемент (назву платформи), що відповідає сучасним трендам у брендингу. У наукових працях із теорії графічного дизайну зазначено, що геометричні форми часто асоціюються зі стабільністю та впорядкованістю, тоді як органічні лінії й абстрактні композиції передають креативність і динаміку (Wheeler, 2021).

Геометричні елементи допомагають структурувати логотип та зробити його легко відтворюваним у цифровому форматі. Вони також мають важливу семантичну функцію: Круг, що символізує гармонію, єдність і безперервність, часто використовується в логотипах компаній, орієнтованих на співпрацю або інновації (наприклад, Pepsi). Квадрат і прямокутник асоціюються зі стабільністю, порядком і професійністю. Цей графічний елемент використовують у сферах, де важливі надійність і строгість (наприклад, банки або технологічні компанії). Трикутник уособлює динаміку, розвиток і силу. Він часто зустрічається в логотипах спортивних брендів або організацій, що орієнтовані на прогрес (наприклад, Adidas).

Психологічний аспект кольору в брендингу ґрунтується на культурних, історичних та емоційних асоціаціях, що формуються у сприйнятті користувачів. Кольори логотипів не лише створюють естетичну привабливість, а й підсилюють меседж бренду. Так, червоний символізує енергію, динаміку та емоційність; синій асоціюється зі стабільністю і довірою; зелений викликає асоціації з природністю та розвитком; жовтий і помаранчевий часто використовують для підкреслення оптимізму, гумору та креативності (Labrecque & Milne, 2013), чорний – таємницю, серйозність та глибину. Комбінація кольорів допомагає передавати тон коміксів ще до того, як користувач прочитає їх перші сторінки. Вибір кольорової палітри для логотипів вебсайтів коміксів потребує врахування двох факторів: візуального характеру жанру коміксів, що базується на яскравих, контрастних кольорах; специфіки онлайн-інтерфейсу, де надмірна насиченість може ускладнювати сприйняття та навігацію.

Лінія є одним із базових елементів, який визначає структуру та візуальний ритм логотипу. Вертикальні й горизонтальні лінії часто застосовують для створення чіткої геометрії, організації

простору та акцентування на ключових елементах. Для вебсайтів коміксів це особливо актуально, оскільки структура «кадрів» і «панелей» у мальописах сама по собі заснована на лінійній композиції. Вертикальні лінії символізують силу, стабільність та рух угору. У логотипах вони використовуються для створення асоціацій з розвитком, поступом, динамікою. Логотип також відображає ставлення компанії до своєї діяльності. Наприклад, грубі лінії в дизайні символізують міцність і стабільність, тоді як тонкі лінії вказують на витонченість, легкість і сучасність (LitoPrint, 2021).

Шрифт є невіддільною частиною логотипу, особливо для вебплатформ, де він має бути читабельним у різних розмірах. У комікській індустрії існує традиція використання рукописних або стилізованих шрифтів, що підкреслюють індивідуальність бренду (Wheeler, 2021). Водночас сучасний вебдизайн віддає перевагу мінімалістичним шрифтам із чіткою геометрією, що забезпечує універсальність і простоту інтеграції в інтерфейс сайту (Caldas, 2021).

На вебсайтах логотип має бути не лише ефектним, а й технічно адаптивним. Він має чітко виглядати і на банері, і в favicon, мати мінімалістичні рішення, зважаючи на те, що надто деталізовані рисунки втрачають читабельність на мобільних екранах. SVG-формат є найкращим для швидкого завантаження, чіткості на Retina-дисплеях та масштабування.

В ході дослідження виявлено, що тематика логотипу для вебсайту коміксів є найрізноманітнішою, від супергероїв до вебкоміксів. Так для логотипів та вебсайтів про супергероїв характерною є потужна типографіка, металічні ефекти, блиск та динаміка руху. Для логотипів та вебсайтів манґ та аніме-коміксів характерні акуратні лінії, ієроґліфи, мінімалістичний підхід із японською естетикою. Для логотипів та вебсайтів гумористичних коміксів навпаки характерні веселі шрифти, криві контури та яскраві кольори. Авторські інді-комікси характеризують атмосферність, рукописні елементи та емоційний настрій. Тому в дизайні їх логотипів доцільно використовувати відповідні елементи.

Розглянемо детальніше дизайн логотипів (рис. 1, рис. 2.) відомих вебсайтів коміксів. Для всіх їх характерними є простота та характер. Логотип Marvel Comics – яскравий, простий і впізнаваний знак, що уособлює світ супергероїв, дії та епічних історій. Marvel Comics (класичний логотип 2000-х) – масивний прямокутний блок із назвою, де горизонтальні лінії літер створюють відчуття монолітності й сили. Червоний фон підкреслює

динаміку, але саме горизонтальна основа робить логотип стійким і впізнаваним (рис. 1, а). Це логотип текстового типу, де використано жирний, чіткий і потужний шрифт без зарубок (sans-serif). Стиснутий напис «MARVEL» заповнює всю форму прямокутника, що підкреслює масштаб і значущість бренду. Червоний вказує на енергія, героїзм і дія, а білий – на справедливість, чистоту і добро. Усе разом створює відчуття енергії, героїзму та могутності, що асоціюються з основними темами всесвіту Marvel Comics. В цілому логотип виражає силу, динаміку та впевненість бренду. Саме цей логотип став символом супергеройської культури. Отже, для логотипу Marvel Comics характерна мінімалістична форма (текст і два кольори), що забезпечило його високу запам'ятовуваність та дозволило стати іконою попкультури. Логотип має відмінну адаптивність і легко масштабується для будь-яких носіїв. Він повністю відповідає динаміці супергеройського жанру.



Рис. 1. Логотипи вебсайтів коміксів: а – Marvel Comics; б – Webtoon; в – Tapas

Характерним для логотипів вебсайтів коміксів є поєднання вертикалей і горизонталей. Найефективнішими є рішення, де вертикальні та горизонтальні лінії взаємодіють у композиції. Це дозволяє створити асоціацію з панелями коміксу – ключовим графічним елементом жанру. Як приклад можна навести логотип Webtoon (рис. 1, б) популярної платформи для публікації цифрових коміксів. Логотип комбінованого типу, що має форму стилізованої “бульбашки для коміксів” із написом WEBTOON всередині великими літерами. В дизайні логотипу використано жирний, без зарубок, геометричний шрифт та два кольори зелений, що асоціюється з креативністю, молодістю та енергією, та білий, що підкреслює креативність, молодість і енергія. Форма бульбашки натякає на спілкування, історії та комікси. Логотип Webtoon передає: креативність і відкритість платформи для всіх авторів; простоту та доступність контенту; дух сучасності й цифрової культури; молодіжну, динамічну естетику.

Ще один з найбільш відомих логотипів в сфері коміксів має компанія Tapas Media Inc. (США, заснована у 2012 р.). Це логотип комбінованого

типу, що складається з двох частин – графічного символу (піктограми) та напису *tags*. Графічний елемент – це зазвичай чорна шапочка та крапля з посмішкою, яка нагадує обличчя персонажа з очима та усмішкою – дружній, позитивний образ. Іноді символ зображений на жовтому тлі у формі кола. Основні кольори: жовтий, чорний і білий. В логотипі використано м'який, округлий, без зарубок (*sans-serif*) шрифт, із плавними лініями, який викликає відчуття доброзичливості, легкості та творчості. Використовується чорний колір тексту, що контрастує з яскравим жовтим фоном. Композиція логотипу проста, гармонійна, добре читається навіть у маленькому розмірі, що важливо для застосунків і вебсайтів. В цілому логотип відображає легкість, доброзичливість і творчість платформи для коміксів і новел.

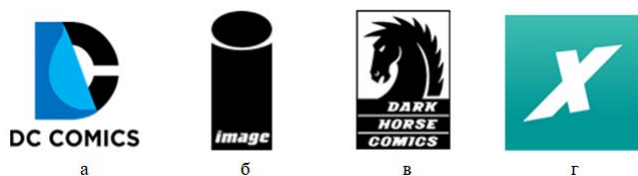


Рис. 2. Логотипи вебсайтів коміксів: а – DC Comics; б – Image Comics; в – Dark Horse Comics; г – ComiXology

DC Comics (оновлений логотип 2012 року) – у варіанті для цифрових платформ вертикальна складова літери «D» поєднана з лінійним згином, що створює ефект «розгортання сторінки». Вертикаль тут підкреслює ідею росту та переходу у нову цифрову добу (рис. 2, а).

Логотип видавництва Image Comics – вертикальний прямокутник із заокругленим верхом, який виглядає як колонка чи «стовп». Така форма символізує сталість і водночас нагадує друкарську сторінку (рис. 2, б). Dark Horse Comics має логотип, основний символ якого побудований на зображенні коня. При цьому блокова структура логотипу має чітку горизонтальну основу, що створює відчуття стабільності і балансу між ілюстративною частиною та текстом (рис. 2, в).

Логотип ComiXology (рис. 2, г) символізує поєднання коміксів і технологій, сучасність і простоту цифрового читання та інноваційний підхід Amazon до комікс-індустрії. «X» – ключовий елемент, що вказує на перетин («cross») між коміксами та технологією. Зелений колір – асоціюється з інноваціями, цифровим середовищем і зростанням. Мінімалізм логотипу відображає технологічну сутність сервісу й зручність у користуванні.

На основі результатів проведеного аналізу визначено, що дизайн логотипу для українських

платформ коміксів має спиратися не лише на загальносвітові тренди, а й на локальний культурний код. Використання мотивів української орнаментики, стилізованих образів природи або народних символів дозволяє створити унікальний бренд, що підкреслює культурну ідентичність та підтримує розвиток локальної креативної індустрії. Важливим є врахування аудиторії, яка включає як українських читачів і авторів, так і міжнародних користувачів. Тому логотип має залишатися універсальним і легко зрозумілим для глобальної аудиторії. Для українських вебсайтів коміксів можна виділити наступні рекомендації щодо дизайну логотипів. Використання елементів культурної унікальності та ідентичності для платформи коміксів може стати важливим інструментом популяризації локальної культури та візуальної мови. Важливими елементами є стилізація українських народних орнаментів у сучасному графічному ключі; використання образів флори і фауни, що символізують силу та свободу; баланс між національною ідентичністю та універсальністю, щоб бренд залишався привабливим для міжнародної аудиторії. Вагаємо доцільним використання акцентного кольору для головного елемента логотипу, що привертає увагу. Можливе використання 2–3 допоміжних кольорів, які доповнюють основний і формують гармонійну палітру. Культурний контекст також має значення, а тому для українського бренду доцільно використовувати кольорові асоціації, пов'язані з природними мотивами чи народними орнаментами (синьо-жовті кольори, а також поєднання зелених і червоних акцентів), але в сучасній стилізації. Доцільним є використання шрифтів без зарубок (*sans-serif*) для забезпечення сучасності та зручності читання. Можливий контраст між товщиною ліній штрихів в шрифтах для підвищення впізнаваності. Водночас шрифт має залишатися легким для сприйняття у мобільних інтерфейсах. Можливе використання стилізованих елементів, що нагадують коміксні «бабли» чи каліграфію. Доцільно розробляти варіанти для темної та світлої теми сайту, що підвищує доступність дизайну для користувачів з різними пристроями. В якості найбільш вдалих прикладів з міжнародної практики варто врахувати досвід компаній Marvel, DC та Image Comics, що демонструють простоту та лаконічність дизайну і сталості логотипів. Ці бренди рідко змінюють основну форму логотипу, лише оновлюючи його графічне оформлення відповідно до тенденцій, що забезпечує сталу впізнаваність та спадкоємність візуального стилю.

Сучасні наукові дослідження щодо штучного інтелекту (ШІ) доводять його сильний вплив на процес створення логотипів, зробивши сам процес швидшим, доступнішим і водночас технологічно більш просунутим. Сьогодніні інструменти на основі ШІ здатні автоматично розробити етапи, від аналізу до генерації ринку готових дизайнів. Однак якісний результат вимагає не лише використання технологій, але й великого розуміння бренду та творчого підходу. Основні переваги розробки логотипів за допомогою ШІ це швидкість, автоматизація процесів дозволяє створювати логотипи значно швидше, ніж за традиційного дизайну. Такий варіант є більш вигідний для клієнтів, оскільки ШІ генеруючи необхідні варіанти зменшує час, а відповідно витрати на послуги дизайнера. Тестування в реальному часі дозволяє моделювати використання логотипу в різних умовах до його остаточного затвердження. Доступність також є головним плюсом, оскільки користувачі без спеціалізованих навичок можуть створити базовий логотип за допомогою онлайн-інструментів. Враховуючи позитивні сторони ШІ, не потрібно забувати про його недоліки, а саме відсутності унікальності яка базується на шаблонах, тому створені логотипи можуть бути схожими між

собою. Алгоритм генерує ідеї без контекстуальної інтеграції тим самим не даючи користувачу бажаного результату.

Висновки. Дослідження логотипу для вебсайтів коміксів доводить, що він є ключовим елементом комунікаційної стратегії бренду, який виконує як естетичну, так і маркетингову функцію. Визначено, що створення логотипу для платформ та вебсайтів коміксів є комплексним завданням, яке вимагає інтеграції мистецьких і маркетингових підходів та врахування культурного контексту. Розробка такого візуального символу не лише забезпечить впізнаваність бренду, але й сприятиме розвитку української коміксної індустрії, підтримуючи молодих авторів та залучаючи міжнародну аудиторію.

В ході дослідження на основі аналізу літературних джерел та логотипів відомих вебсайтів коміксів систематизовано інформацію про їх типові характеристики та визначено актуальні сучасні тенденції їх дизайну. В роботі розроблено рекомендації щодо дизайну логотипів українських платформ і вебсайтів коміксів. Розглянуто роль ШІ у створенні дизайну сучасних логотипів, доцільність його використання, позитивні та негативні чинники.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васильєв О. С. Дизайн веб-сайтів електронної комерції: еволюція, естетичні аспекти : дис. ... доктора філософії мистецтвознавства : 022 «Дизайн». Київ : КНУТД, 2024. 390 с.
2. Омельченко Г. В., Бахаревич А., Борисов Ю. Розробка елементів фірмового стилю магазину коміксів. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. Київ: КНУТД, 2024. Т. 2. С. 324–327.
3. Bresciani S., Eppler M. J. Brand logo design: a literature review and research agenda. *Journal of Brand Management*. 2020. № 27(6). P. 679–694.
4. Caldas L. *Graphic design in the digital age*. London: Routledge, 2021.
5. Characteristics of Great Logo Design. URL: <https://liamfoster.design/graphic-design-blog-inside/5-characteristics-of-great-logo-design> (дата звернення 20.09.2025).
6. Evans S. The Role of Digital Illustrations In Communicating Brand Identity. DOI:10.13140/RG.2.2.17135.85925. Metropolitan University. 2024. 30 p.
7. GuanW., Cho D. M., Zheng L. Embracing chaos: the unpredictability of animated logos shapes users' sustained attention. 2025. Original Research PUBLISHED 06 August 2025 DOI 10.3389/fpsyg.2025.164272.
8. Henderson P. W., Cote J. A. Developing effective logos: the role of brand and design consistency. *Journal of Consumer Research*. 2019. № 46(3). P. 491–509.
9. Huang L. The Role of Animated Logos in Digital Branding. *Journal of Visual Communication*. 2020. №14(3). С.45–56.
10. Jun Y., Lee H. Static and Animated Brand Logos: Interplay of Brand Logos and Brand Personality on Emotional and Cognitive Effects. *The International Journal of Visual Design*. 2020, №14(3). P. 15-28. DOI:10.18848/2325-1581/CGP/v14i03/15-28.
11. Labrecque L. I., Milne G. R. Exciting red and competent blue: the importance of color in marketing. *Journal of the Academy of Marketing Science*. 2013. № 41(5). P. 711–727.
12. LitoPrint. Навіщо потрібен логотип. 2021. URL: <https://litoprint.com.ua/navischo-potriben-logotip> (дата звернення: 04.09.2025).
13. ResearchGate. Static and Animated Brand Logos: Emotional and Cognitive Effects. 2021. URL: <https://www.researchgate.net> (дата звернення 22.09.2025).
14. Rijken G. J., Cutura R., Heyen F., Sedlmair M., Correll M., Dykes J., SmitN. Illegible Semantics: Exploring the Design Space of Metal Logos. 2021. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2109.01688>.
15. Park J., Eisingerich A. B., Pol G. The power of aesthetics in marketing: logos, colors, and shapes. *Journal of Business Research*. 2019. № 98. P. 45–61.
16. Takeflyte. Logo Design: The 5 Characteristics of Great Logos. 2024 URL: <https://www.takeflyte.com> (дата звернення 15.09.2025).

17. Van der Lans R., Pieters R. The shape of logos influences brand personality. *International Journal of Research in Marketing*. 2017. № 34(4). P. 849-867.
18. Wheeler A. *Designing brand identity: an essential guide for the whole branding team*. Hoboken, NJ : Wiley, 2021. 400 p.
19. 8 Characteristics of Successful Logo Design. URL: <https://www.prorealtech.com/characteristics-of-logo-design> (дата звернення 18.09.2025).

REFERENCES

1. Vasyliiev O. S. (2024) Dyzzain veb-saitiv elektronnoi komertsii: evoliutsiia, estetychni aspekty [E-commerce website design: evolution, aesthetic aspects] : dys. ... doktora filosofii mystetstvoznavstva : 022 «Dyzzain». Kyiv : KNUTD. [in Ukrainian].
2. Omelchenko H. V., Bakharevych A., Borysov Yu. (2024) Rozrobka elementiv firmovoho styliu mahazynu komiksiv. [Development of corporate identity elements for a comic book store] Aktualni problemy suchasnoho dyzzainu. Kyiv: KNUTD, 2024. V. 2. 324–327. [in Ukrainian].
3. Bresciani, S., Eppler, M. J. (2020) Brand logo design: a literature review and research agenda. *Journal of Brand Management*. 27(6):679–694.
4. Caldas, L. (2021) *Graphic design in the digital age*. London: Routledge,
5. Characteristics of Great Logo Design. URL: <https://liamfooster.design/graphic-design-blog-inside/5-characteristics-of-great-logo-design> .
6. Evans, S. (2024) The Role of Digital Illustrations In Communicating Brand Identity. DOI:10.13140/RG.2.2.17135.85925. Metropolitan University.
7. Guan, W., Cho, D. M., Zheng, L. (2025) Embracing chaos: the unpredictability of animated logos shapes users' sustained attention. Original Research PUBLISHED 06 August 2025 DOI 10.3389/fpsyg.2025.164272.
8. Henderson, P. W., Cote, J. A. (2019) Developing effective logos: the role of brand and design consistency. *Journal of Consumer Research*. 46(3):491–509.
9. Huang, L. (2020) The Role of Animated Logos in Digital Branding. *Journal of Visual Communication*. 14(3):45–56.
10. Jun, Y., Lee, H. (2020) Static and Animated Brand Logos: Interplay of Brand Logos and Brand Personality on Emotional and Cognitive Effects. *The International Journal of Visual Design*. 14(3):15-28. DOI:10.18848/2325-1581/CGP/v14i03/15-28.
11. Labrecque, L. I., Milne, G. R. (2013) Exciting red and competent blue: the importance of color in marketing. *Journal of the Academy of Marketing Science*. 41(5):711–727.
12. LitoPrint. (2021) Навіщо потрібен логотип. 2021. URL: <https://litoprint.com.ua/navischo-potriben-logotip> .
13. ResearchGate. (2021) Static and Animated Brand Logos: Emotional and Cognitive Effects. URL: <https://www.researchgate.net> .
14. Rijken, G. J., Cutura, R., Heyen, F., Sedlmair, M., Correll, M., Dykes, J., Smit, N. (2021) Illegible Semantics: Exploring the Design Space of Metal Logos. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2109.01688> .
15. Park, J., Eisingerich, A. B., Pol, G. (2019) The power of aesthetics in marketing: logos, colors, and shapes. *Journal of Business Research*. 98:45–61.
16. Takeflyte. (2024) Logo Design: The 5 Characteristics of Great Logos. URL: <https://www.takeflyte.com>.
17. Van der Lans, R., Pieters, R. (2017) The shape of logos influences brand personality. *International Journal of Research in Marketing*. 34(4):849-867.
18. Wheeler, A. (2021) *Designing brand identity: an essential guide for the whole branding team*. Hoboken, NJ : Wiley.
19. 8 Characteristics of Successful Logo Design. URL: <https://www.prorealtech.com/characteristics-of-logo-design> .

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-16>**Олександр ВІЛА-БОЦМАН,***orcid.org/0000-0002-5186-893X*

доктор філософії,

доцент кафедри хорового диригування,

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *avilabotsman@gmail.com*

МЕДІАРЕЖИСУРА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ: ЗАПИСИ, ТРАНСЛЯЦІЇ ТА ЕТИКА АВТОРСЬКОГО ПРАВА ЯК ВИМІР ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ХОРМЕЙСТЕРА

У статті комплексно проаналізовано, як присутність хорового диригента в медіапросторі – через аудіо– та відеозаписи, онлайн-трансляції концертів, діяльність на платформі YouTube та в соціальних мережах – впливає на формування його професійної репутації та художньої ідентичності. Показано, що медіа-активність хормейстера перетворюється на важливий компонент його професійного портрету, оскільки саме цифровий контент сьогодні фіксує інтерпретаційні стратегії й стиль комунікації з публікою. На основі сучасних українських практик (телевізійні та радіопроекти, вірусні відео, мультимедійні шоу-програми) розкрито феномен медіа-режисури хорового колективу: диригент виступає не лише музичним керівником, а й співавтором аудіовізуального задуму, менеджером цифрової присутності хору. Окремий акцент зроблено на етичних та правових вимірах цифрової діяльності: розглянуто статус інтерпретації як об'єкта суміжних прав, специфіку захисту авторських прав на аранжування й редакції, проблематику використання репетиційних матеріалів, а також необхідність дотримання ліцензійних вимог під час запису й трансляції концертів. Методологічною основою дослідження є поєднання музикознавчого, культурологічного та правового підходів, що дає змогу зіставити художні ефекти медіа-присутності з нормами чинного авторського законодавства і практиками професійної етики. Зроблено висновок, що усвідомлена медіа-режисура хору, поєднана з дотриманням авторських і суміжних прав, може стати для хормейстера дієвим ресурсом утвердження власного творчого «я», розширення аудиторії та формування стійкого позитивного іміджу українського хорового мистецтва у глобальному цифровому просторі.

Ключові слова: хормейстер, медіапростір, хоровий колектив, онлайн-трансляція, авторське право, етика, аранжування, інтерпретація, медіа-режисура.

Oleksandr VILA-BOTSMAN,*orcid.org/0000-0002-5186-893X*

PhD in Music,

Associate Professor at the Department of Choral Conducting

The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *avilabotsman@gmail.com*

MEDIA DIRECTION OF A CHORAL ENSEMBLE: RECORDINGS, BROADCASTS, AND COPYRIGHT ETHICS AS A MEASURE OF THE CHOIRMASTER'S INDIVIDUALITY

The article offers a comprehensive analysis of how a choral conductor's presence in the media space – through audio and video recordings, live-streamed concerts, activity on YouTube and social networks – shapes their professional reputation and artistic identity. It is demonstrated that the choirmaster's media activity becomes a crucial component of their professional profile, since digital content most durably fixes interpretative strategies and individual styles of communication with the audience. Drawing on contemporary Ukrainian practices (television and radio projects, viral videos, multimedia show-programmes), the phenomenon of media direction of a choral ensemble is revealed: the conductor acts not only as a musical leader, but also as a co-author of an audiovisual conception and as a manager of the choir's digital presence. Special attention is paid to the ethical and legal dimensions of such activity: the status of interpretation as an object of neighbouring rights, the specifics of protecting copyright in choral arrangements and editions, the problem of using rehearsal materials, and the need to observe licensing requirements when recording and broadcasting concerts are considered. Methodologically, the research combines musicological, cultural and legal approaches, which makes it possible to correlate the artistic effects of media presence with the norms of current copyright legislation and professional ethics in performing arts. It is argued that well-considered media direction of a choir, combined with observance of copyright and neighbouring rights, may serve as an effective resource for the choirmaster's self-realisation, for broadening the audience of choral music and for shaping a stable positive image of Ukrainian choral art in the global digital environment.

Key words: choirmaster, media space, choral ensemble, online broadcast, copyright, ethics, arrangement, interpretation, media direction.

Постановка проблеми. В умовах стрімкої цифровізації комунікативного простору традиційне хорове мистецтво зазнає суттєвих структурно-функціональних трансформацій. Постать хормейстера дедалі виразніше виходить за межі суто виконавсько-організаційної ролі, набуваючи параметрів медіаменеджера та режисера публічної презентації колективу в інформаційному просторі. Медійна присутність хормейстера – у форматі аудіофіксацій концертів, відеоконтенту, онлайн-трансляцій, цілеспрямованої активності в соціальних мережах – постає сьогодні як вагомий чинник конструювання його професійної репутації та художньої ідентичності. З одного боку, така активність відкриває нові можливості популяризації хорового мистецтва, розширює аудиторію сприйняття, забезпечує репрезентацію колективу на національному й міжнародному рівнях. З іншого боку, вона зумовлює появу комплексу викликів, пов'язаних із необхідністю дотримання етичних норм і вимог авторського та суміжних прав у цифровому середовищі. У цьому контексті постає ключове дослідницьке питання: якою мірою публічна діяльність диригента-хормейстера в медіасфері детермінує його творче «обличчя», індивідуальну ідентичність і професійний імідж та якими інструментами може бути забезпечено етично бездоганний і правомірний характер такої діяльності. Недостатня розробленість зазначеної проблематики в сучасному музикознавчому дискурсі обумовлює наукову актуальність пропонуваної статті. Аналіз впливу медіаприсутності на індивідуальність хормейстера й окреслення етико-правових вимірів його активності в цифровій сфері постають як своєчасне й концептуально важливе завдання музикознавства та мистецької педагогіки.

Аналіз досліджень. Питання розширення професійної ролі диригента хору в сучасному культурному просторі розглядається в ряді новітніх досліджень. Зокрема, звернемося до роботи В. Шевченко та О. Скопцової, які простежують еволюцію соціальної ролі диригента від минулого до сьогодення (Шевченко, Скопцова, 2025). У цій праці підкреслено, що в XXI столітті хормейстер виконує різноманітні функції – він не лише забезпечує художню якість виконання, але й бере на себе організаційно-адміністративні та комунікаційні обов'язки, виступає культурним лідером та менеджером колективу. Диригент дедалі активніше використовує цифрові технології для розширення аудиторії та популяризації хорового мистецтва, зокрема організовує онлайн-концерти, веде сторінки колективу в соціальних мережах,

налагоджує комунікацію з публікою через інтернет. Н. Кречко у статті спеціально акцентує роль онлайн-виступів хорових колективів та їх значення у навчальному й просвітницькому процесі (Кречко, 2021). Ця дослідниця відзначає, що проведення інтернет-концертів і трансляцій стало дієвим засобом підтримки зв'язку з аудиторією, особливо в умовах пандемії та інших кризових ситуацій, коли живе концертне життя було обмежене. Як показує досвід, активність хорових колективів у мережі стимулювала зростання уваги публіки до хорового співу, створила нові формати взаємодії слухача з музикою.

Дослідники також звертають увагу на зміну вимог до особистості хормейстера у зв'язку з новими реаліями. М. Науменко і К. Панасюк підкреслюють, що сучасний диригент несе багатогранну відповідальність – художню, морально-етичну, фінансово-організаційну – за діяльність колективу (Науменко, Панасюк, 2018). Таким чином, уміння працювати з інформаційним простором, дотримуватися етичних норм та авторсько-правових вимог стає частиною професійної компетентності хормейстера.

Окремого аналізу заслужують роботи, що висвітлюють етичні аспекти творчої взаємодії диригента з хором. Г. Савельєва у своїх працях досліджує стиль діяльності диригента та принципи професійного спілкування, наголошуючи на гармонійному поєднанні творчого задуму керівника з творчою свободою артистів хору (Савельєва, 2014). У контексті медіа-режисури це означає, що публічне представлення хору (наприклад, у відеокліпах чи записах) має здійснюватися з повагою до спільної творчості диригента і співаків, дотриманням етики співтворчості. Питанню етики взаємовідносин у процесі підготовки і реалізації художнього проекту присвячено також ряд конференційних матеріалів, де зазначено, що медіа-продукування хорового виступу вимагає узгодження між диригентом, хористами та технічними фахівцями, подібно до співпраці режисера з артистами у театрі (Прокулевич, 2017; Бондар, 2019).

Менше уваги наразі приділено суто правовим питанням, пов'язаним із діяльністю диригента у цифровому середовищі. Юридичні аспекти авторського права на музичні твори та суміжних прав виконавців висвітлюються переважно у фаховій літературі з права (Грабовська, 2016; Штефан, 2017 та ін.), однак специфіка авторсько-правових колізій саме в галузі хорового виконавства та педагогіки потребує додаткового розгляду. Наявний розрив між музикознавчими дослідженнями й

правничим дискурсом створює потребу в інтегрованому підході – зважаючи і на художні, і на юридичні чинники. Отже, узагальнення попередніх напрацювань дозволяє стверджувати, що проблема медіа-режисури хору на перетині творчого та правового полів є новою і мало дослідженою. Це й визначило мету даної статті.

Метою статті є комплексний аналіз впливу присутності хормейстера в медіапросторі на формування його професійної репутації та художньої ідентичності, а також виявлення етичних та правових аспектів цифрової діяльності диригента. Зокрема, досліджуються питання авторського права щодо інтерпретації музичних творів (чи можна розглядати інтерпретацію як об'єкт інтелектуальної власності диригента), захисту авторських прав на аранжування та режисерські рішення, дотримання конфіденційності репетиційних матеріалів, отримання дозволів на публічну трансляцію та запис виступів хору. Реалізація поставленої мети передбачає вивчення конкретних прикладів сучасної української хорової практики, де проявляється медіа-активність хормейстерів, та зіставлення їх з нормами етики й права.

Виклад основного матеріалу. У XXI столітті медіа-простір став для хорових колективів своєрідною розширеною сценою, а для їхніх керівників – полем творчої самопрезентації (Цюряк, Чернишова, 2024). Якщо раніше слава хормейстера формувалася головню через концертну діяльність та відгуки критиків, то тепер значну роль відіграють аудіо- та відеозаписи виступів, що поширюються у мережі, кількість переглядів у YouTube, присутність у соціальних мережах. Цифрова присутність хору може багато розповісти про його керівника: репертуар, художні пріоритети, стиль інтерпретації, комунікацію з публікою. Наприклад, активне ведення диригентом сторінок колективу у Facebook чи Instagram зі світлинами з концертів, «закулісся» репетицій, коментарями до виконуваних творів свідчить про відкритість та модерність його підходу. Натомість відсутність колективу в інтернеті або епізодичне оновлення інформації може сприйматися як ознака консервативності чи замкненості. Таким чином, медіа-активність диригента сьогодні прямо впливає на формування його іміджу в очах слухачької громади та професійної спільноти (Апалькова, 2020). За словами дослідників, сучасні хормейстери свідомо виходять за межі суто музичної сфери в соціальну, прагнучи інтегрувати хор у культурний простір шляхом цифрової комунікації (Шевченко, Скопцова, 2025).

Аудіо- та відеозаписи концертів, студійні альбоми, трансляції на радіо й телебаченні стали

важливими атрибутами діяльності провідних українських хорових колективів. Для диригента кожен такий запис – це фіксація його інтерпретаційного бачення, яка стає надбанням широкої аудиторії та предметом оцінки фахівців. Запис дозволяє «закріпити» виконавські досягнення, але водночас виставляє їх на тривале й детальне слухачьке оцінювання. Тому відповідальність хормейстера за якість звучання зростає: у студійних умовах нерідко доводиться досягати ідеалу, адже запис залишиться як документ його майстерності. З іншого боку, живі онлайн-трансляції концертів додають елемент публічної відкритості: диригент постає перед необмеженою аудиторією тут і зараз, без права на помилку чи повтор (Кречко, 2021). Такий режим, за свідченнями самих митців, мобілізує та підвищує професійну вимогливість до себе і хору. Показовим є досвід Академічної хорової капели Українського радіо під орудою Юлії Ткач: лише за півтора року колектив у співпраці з провідними музикантами здійснив 12 масштабних медіа-проектів – радіо- і телетрансляцій концертів, записів високохудожніх програм, які стали частиною ефіру Суспільного мовлення (Бондар, 2019). Диригентка зазначає, що хор перетворив свої концертні програми на мистецький медіаконтент, який звучить в радіоефірі і тим самим розширює коло слухачів хорової музики. Така активність не лише примножує популярність колективу, але й укріплює професійну репутацію самого хормейстера, демонструючи його спроможність реалізувати складні проекти на високому рівні.

В останні роки спостерігаємо цікаві приклади, коли завдяки соціальним мережам та відеохостингам хор та його керівник набувають всеукраїнської і навіть світової слави. Наприклад, муніципальний хор «Гомін» Львівського органного залу під керівництвом Вадима Яценка став справжньою сенсацією у 2023–2025 рр.: відеозаписи їхніх нестандартних акапельних кавер-виконань українських пісень набрали мільйонні перегляди на YouTube і TikTok. Зокрема, 40-секундний фрагмент хорової обробки твору Василя Барвінського, оприлюднений диригентом у мережі, за кілька днів зібрав понад пів мільйона переглядів, тоді як попередні записи мали кілька тисяч. Цей успіх привернув до хору увагу ЗМІ та музичної спільноти: хор почали запрошувати з гастролями, про нього з'явилися публікації, а самого керівника відзначено почесним званням. Даний кейс яскраво ілюструє, як продумана медіа-стратегія (цікавий репертуар, якісний відеоряд, активне просування у соцмережах) стає чинником творчої самореалізації хормейстера. Вадим Яценко в інтерв'ю зазна-

чає, що такий «бум» є тимчасовим, але важливим кроком: він доводить, що широка аудиторія готова захоплюватися хором співом за умови сучасної подачі, і це мотивує його як керівника надалі розвивати проекти, зокрема амбітний цикл виконання всіх хорових творів М. Леонтовича. Отже, приклад хору «Гомін» демонструє, що медійна популярність може суттєво посилити авторитет хормейстера, стати для нього імпульсом до нових творчих звершень і водночас накладає відповідальність за підтримання високої планки перед багатомільйонною аудиторією.

Активна робота в медіапросторі вимагає від диригента оволодіння певними режисерськими та продюсерськими навичками. Можна говорити про формування нового феномену – медіа-режисури хорового колективу, під яким розуміємо цілеспрямоване керування директором художнім втіленням хору у цифрових медіа. Диригент тепер часто виступає і сценаристом, і режисером відеоконтенту: обирає концепцію та драматургію концертного запису, стежить за візуальним рядом, співпрацює з відеооператорами, звукорежисерами, світлорежисерами (Шевченко, Скопцова, 2025). Ю. Ткач описує процес підготовки телеверсії хорового концерту як складний алгоритм із понад 200 пунктів – від творчого задуму й підбору репертуару до розробки світлової партитури та випуску пресрелізів. Хормейстер таким чином виконує роль постановника мультимедійного дійства, де важливе значення мають не лише звук, а й картинка, сцена, контекст представлення творів (Бондар, 2019). Сучасні українські хори дедалі частіше вдаються до крос-жанрових експериментів, що потребують режисерського бачення від їх керівників. Житомирська академічна хорова капела «Орея» під орудою Олександра Вацка відома своїми новаторськими шоу-програмами: колектив поєднує хоровий спів із елементами театралізації, хореографії, відеоінсталяції. У відеокліпах «Ореї» використано багатопланове накладення аудіодоріжок, візуальні спецефекти та сюжетні ходи, які руйнують стереотипне уявлення про академічний хор. Фактично диригент виступає співрежисером такого кліпу, спільно з медіафахівцями створюючи новий художній продукт на стику музичного та аудіовізуального мистецтва. Такий підхід значно підвищує впізнаваність колективу і самого керівника: О. Вацк отримав репутацію новатора, «режисера хору», його колектив запрошують до телепроектів, реклами, кросмедійних акцій (Цюряк, Чернишова, 2024). Приклад «Ореї» доводить, що майстерне володіння інструментами медіа-режисури дозволяє розкрити

індивідуальний почерк хормейстера у нових вимірах, збагатити художню палітру хорового жанру та водночас заявити про українське хорове мистецтво як про сучасне і креативне явище у світовому контексті.

Інтенсивна медійна діяльність хормейстера породжує низку питань, пов'язаних із дотриманням авторських і суміжних прав, а також професійної етики. Розглянемо ключові з них.

По-перше, авторське право на інтерпретацію музичного твору. Згідно з законодавством, сама по собі виконавська інтерпретація (виконання) не є окремим об'єктом авторського права – вона розглядається як втілення вже існуючого твору без зміни його нотного тексту (Закон України, 2022). Іншими словами, диригент, здійснюючи інтерпретацію твору, не набуває авторських прав на сам музичний твір, якщо не вносить до нього творчих змін. Натомість закон наділяє диригента та хор як виконавців суміжними правами – правом на власне виконання. Це означає, що запис їхнього виступу не може бути опублікований, відтворений чи розповсюджений без дозволу виконавців. Таким чином, кожен хормейстер, публікуючи відео або аудіо зі своїм хором, фактично дає згоду на використання спільного творчого продукту (виконання), і повинен переконатися, що всі учасники колективу не заперечують проти цього. У професійних колективах це питання зазвичай врегульовано контрактами: артисти хору та диригент погоджуються на фіксацію і трансляцію своїх виступів. Однак етичний бік справи полягає в тому, щоб керівник завжди інформував виконавців про плани запису чи стріму і враховував їхні інтереси – це сприяє взаємній довірі та творчій атмосфері.

По-друге, питання аранжувань та редакцій. Дуже часто диригенти-хормейстери є авторами власних хорових аранжувань – перекладів популярних пісень, обробок народних мелодій, авторських редакцій класики. Такі аранжування за законом визнаються похідними творами і охороняються авторським правом так само, як оригінальні твори (за умови одержання дозволу від авторів оригіналу, якщо він не є суспільним надбанням). Це означає, що унікальне хорове аранжування, створене диригентом, є його інтелектуальною власністю: нотний текст не можна публікувати чи виконувати без згоди аранжувальника. Відтак, хормейстер має право вимагати від інших колективів не використовувати його творчу знахідку без дозволу, а у разі публікації – посилатися на авторство аранжування. В українській практиці непоодинокі випадки, коли популярні хорові обробки

передаються з колективу в колектив без належної атрибуції – скажімо, авторство певної хорової версії народної пісні губиться, і вона вважається «народною» або просто традиційною. Така ситуація є несправедливою щодо диригента-аранжувальника і суперечить принципам творчої етики. Тому дедалі більше хормейстерів намагаються офіційно видавати свої аранжування, реєструвати їх через організації колективного управління (наприклад, Українське агентство з авторських та суміжних прав) – щоб закріпити за собою авторські права. Це не лише юридичний захист, а й частина професійної ідентичності диригента: власний творчий доробок у вигляді оригінальних аранжувань підкреслює індивідуальність та креативність хормейстера. У репертуарі багатьох українських хорів є авторські обробки їх керівників, що стали «візитівками» колективів; наприклад, специфічне звучання духовних творів у редакції А. Гнатишина для хору «Дударик» або сучасні обробки народних пісень від А. Кушніренка для Буковинського ансамблю – ці інтерпретації асоціюються саме з іменами їхніх авторів. Відповідно, захист прав на аранжування є важливим елементом збереження творчої спадщини диригента.

По-третє, окремого осмислення потребує етика поведінки з репетиційними матеріалами та закулісною інформацією у цифровому середовищі. Репетиційний процес хорового колективу функціонує як специфічна творча лабораторія формування інтерпретації, що зазвичай передбачає режим обмеженого доступу й конфіденційності до моменту прем'єрного виконання. У цьому контексті практика несанкціонованого аудіо– чи відеозапису репетицій та подальшого розміщення фрагментів у мережі Інтернет без попередньої згоди диригента і хористів розцінюється як порушення професійної етики. По-перше, подібні матеріали фіксують стадію ще незавершеної роботи над твором, що може містити технічно й художньо не відпрацьовані епізоди; їх сприйняття зовнішнім реципієнтом здатне спричинити хибні, передчасні висновки щодо художнього рівня колективу. По-друге, саме в репетиційному просторі диригент здійснює апробацію власних інтерпретаційних задумів, які до моменту публічної презентації перебувають у стані творчого становлення; їх передчасне оприлюднення потенційно деформує авторську концепцію, а також створює ризик некоректного запозичення інтерпретаційних ідей іншими виконавськими осередками. З огляду на це значна частина професійних хормейстерів послідовно обмежує присутність сторонніх осіб на репетиціях, забороняє використання смартфо-

нів та інших засобів несанкціонованої фіксації, а тим більше – публікацію будь-яких репетиційних аудіо– чи відеоматеріалів без чітко артикульованого дозволу. Етичний кодекс диригента-хормейстера передбачає повагу до спільної творчої праці та репутаційної вразливості колективу: навіть у випадку цілеспрямованого використання «бекстейдж»-контенту в межах медіастратегії допустимим вважається оприлюднення виключно таких фрагментів, які не дискредитують ні виконавців, ні авторів музики, а рішення про публікацію бажано ухвалювати за попереднього узгодження з хористами. У правовому вимірі слід ураховувати, що чинне законодавство допускає цитування коротких фрагментів опублікованих творів без згоди автора, однак ця норма стосується результату, вже введеного в публічний обіг (наукова праця, нотне видання тощо), а не приватного виконавського процесу (Про авторське право і суміжні права, 2022). Відтак репетиційні записи не підпадають під режим вільного цитування, а їх розміщення у відкритому доступі без згоди виконавців слід кваліфікувати як порушення їхніх суміжних прав.

По-четверте, особливої уваги потребує проблема правового забезпечення трансляції та фіксації концертних програм. Організація прямої трансляції або професійного аудіо– чи відеозапису хорового концерту передбачає від диригента й адміністрації колективу зважений, юридично грамотний підхід до використання репертуару, що охороняється авторським правом. Якщо у програмі звучать твори сучасних композиторів або загалом композиції, які не перейшли до сфери суспільного надбання, публічне виконання, а тим більше запис та подальша ретрансляція такого матеріалу потребують належного ліцензування і сплати винагороди правласникам. Усталеною практикою є співпраця концертних інституцій із організаціями колективного управління майновими правами (на кшталт УЛАСП, ОКУАСП тощо), які здійснюють збір і розподіл роялті за публічне використання музичних творів. Водночас значна частина відповідальності за коректність правового режиму покладається й на художнього керівника: саме він, формуючи програму та ініціюючи запис або стрим, має пересвідчитися, що весь репертуар використовується на законних підставах, оскільки у протилежному разі можливі претензії до колективу з боку авторів чи інших суб'єктів прав. Особливо виразно ці ризики проявляються в цифровому середовищі, зокрема на платформах типу YouTube, де діє автоматизований механізм виявлення й блокування контенту, що містить фраг-

менти чужих охоронюваних творів без належного оформлення прав (типовий випадок – використання популярних пісень). За таких умов під час підготовки медіаконтенту диригент вимушений обирати одну з кількох стратегій: використовувати репертуар у статусі public domain; попередньо отримувати індивідуальний дозвіл від авторів чи правовласників; або працювати з платформами й сервісами, що передбачають прозорий механізм сплати авторських відрахувань. В українській хоровій практиці вже склалися позитивні приклади, коли колективи заздалегідь узгоджують із сучасними композиторами умови запису й онлайн-поширення їхніх творів; подібна модель співпраці формує простір взаємоповаги та взаємної вигоди: автор отримує додаткові канали популяризації власної музики, а хор – репертуарно привабливий медіапродукт без ризику юридичних санкцій.

Не менш важливо брати до уваги права самих виконавців – учасників хору – при здійсненні запису чи трансляції. Диригент як лідер колективу має захищати інтереси своїх співаків: подбати, щоб у разі комерційного використання запису (продаж дисків, монетизація відео) вони отримали належну частку винагороди або інші бонуси, передбачені контрактом. Етичний підхід керівника у тому, щоб прозоро та чесно ставитися до питань фінансової вигоди від медіа-продукту, створеного спільною працею. Це сприяє підтриманню довіри в колективі і мотивації артистів брати участь у нових медійних проєктах.

Підсумовуючи цей огляд, можна стверджувати, що дотримання правових норм і професійної етики в медіа-активності хормейстера є не додатковим тягарем, а органічною частиною його професійної культури. Вміння поважати авторські права композиторів та колег, тонко відчувати межу між творчою свободою і чужою інтелектуальною власністю, а також вибудовувати відкриті та коректні стосунки зі своїм колективом у процесі цифрової діяльності – усе це сьогодні формує імідж диригента не менше, ніж безпосередньо його концертні успіхи.

Висновки. Розвиток цифрових технологій і мас-медіа суттєво розширив можливості самореалізації та комунікації для діячів хорового мистецтва. Сучасний диригент-хормейстер дедалі більшою мірою постає як публічна фігура, чия творча діяльність відбувається одночасно на сцені і в медіапросторі. Проведений аналіз показав, що активна присутність хормейстера в інтернет-мережі через записи, трансляції, соцмережі може стати потужним чинником зростання його професійної репутації. Завдяки медіа-режисурі

керівник хору здатен донести своє мистецтво до тисяч і навіть мільйонів слухачів, тим самим утвердити власний художній почерк на ширшому рівні та сприяти популяризації хорового жанру. Приклади з сучасної української практики – успіх відеопроектів капели «Орея», феномен мільйонних переглядів хору «Гомін», новаторські медіа-ініціативи Академічної капели Українського радіо – переконливо демонструють, що цифрова активність стала невід’ємною складовою роботи хормейстера, показником його актуальності та креативності.

Водночас медіа-активність ставить і нові вимоги до диригента, зокрема в площині етики і права. Дотримання авторських прав на виконувани твори, повага до інтелектуальної власності у вигляді аранжувань, відповідальне ставлення до публікації репетиційних матеріалів, прозоре врегулювання питань запису і трансляції – усе це є частиною професійної етики сучасного хормейстера. Недотримання цих норм може призвести не лише до юридичних проблем, але й до втрати довіри з боку колег та аудиторії, що негативно позначиться на творчому авторитеті диригента. Навпаки, уважне і грамотне ставлення до правових аспектів підсилює позитивний імідж митця, свідчить про його високий професіоналізм та культуру.

Отже, медіа-режисура хорового колективу виступає сьогодні важливим виміром індивідуальності хормейстера. Через призму того, як диригент презентує свій хор у цифровому просторі – наскільки оригінальний контент він створює, як він спілкується з публікою, чи дотримується при цьому етичних і правових канонів – ми пізнаємо його як особистість і як митця. Сучасний хормейстер у медіапросторі поєднує ролі творчого натхненника, комунікатора й відповідального менеджера. Така багатогранність, з одного боку, ускладнює його діяльність, а з іншого – відкриває нові горизонти для самовираження. Українське хорове мистецтво впевнено входить у світовий цифровий контекст, і важливо, щоб його провідники – диригенти – робили це професійно і етично. Питання, розглянуті в статті, свідчать про необхідність подальшого поглиблення наукових досліджень на перетині музикознавства, культурології та права, аби напрацювати оптимальні моделі присутності митця в цифрову епоху. У підсумку, медіа-активність, підкріплена правовою культурою, стає для хормейстера ефективним інструментом утвердження свого творчого «я» та служіння розвитку хорового мистецтва у новій реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апалькова І. О. *Довідник хормейстера*. Канів: Склянка Часу/Zeitglas, 2020. 94 с.
2. Бондар Є. М. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
3. Кречко Н. Онлайн-виступи хорових колективів: роль та значення у освітньому процесі. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 33(2). С. 151–155.
4. Науменко М., Панасюк К. Роль диригента у формуванні цілісного сприйняття музики. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2018. Т. 1, № 60. С. 135–138.
5. Про авторське право і суміжні права: Закон України № 2811-IX від 01.12.2022. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20> (дата звернення 10.11.2025).
6. Савельєва Г. В. Стиль діяльності диригента-хормейстера як вираження його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 156–169.
7. Цюряк І., Чернишова А. Хорове мистецтво – виклики сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 142–149.
8. Шевченко В., Скопцова О. Соціальна роль диригента хору: еволюція, сучасні обов'язки та взаємодія із суспільством. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т. 3. С. 135–139.

REFERENCES

1. Apalkova I. O. (2020). *Dovidnyk khormeistera* [Choirmaster's Handbook]. Kaniv: Sklianka Chasu/Zeitglas. 94 p. [in Ukrainian].
2. Bondar Ye. M. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic-stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity]. Odesa: Astroprint. 388 p. [in Ukrainian].
3. Krechko, N. (2021). Onlain-vystupy khorovykh kolektyviv: rol ta znachennia u osvithnomu protsesi [Online performances of choral groups: role and significance in the educational process]. *Innovatsiina pedahohika*, 33(2), 151–155. [in Ukrainian].
4. Naumenko M., Panasiuk K. (2018). Rol dyryhenta u formuvanni tsilisnoho spryiniattia muzyky [The role of a conductor in forming a holistic perception of music]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, Vol. 1, No. 60, 135–138. [in Ukrainian].
5. *Pro avtorske pravo i sumizhni prava: Zakon Ukrainy № 2811-IX vid 01.12.2022* [On Copyright and Related Rights: Law of Ukraine No. 2811-IX of Dec 1, 2022]. Retrieved from <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20> (accessed 10 Nov 2025). [in Ukrainian].
6. Savelieva H. V. (2014). Styl diialnosti dyryhenta-khormeistera yak uvyraznennia yoho muzychnoho myslennia [The style of the conductor-choirmaster's activity as an expression of his musical thinking]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 40, 156–169. [in Ukrainian].
7. Shevchenko V., Skoptsova O. (2025). Sotsialna rol dyryhenta khoru: evoliutsiia, suchasni обов'язky ta vzaiemodiia iz suspilstvom [The social role of a choir conductor: evolution, modern duties, and interaction with society]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* (Current Issues of the Humanities), Issue 85, Vol. 3, 135–139. [in Ukrainian].
8. Tsiuriak I., Chernyshova A. (2024). Khorove mystetstvo – vyklyky suchasnosti [Choral art – modern challenges]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* (Current Issues of the Humanities), Issue 74, Vol. 2, 142–149. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 725.945(477)"364

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-17>

Дмитро ВОЙТОВИЧ,
orcid.org/0009-0002-1350-0269

аспірант

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) dmytro.voitovych@naoma.edu.ua

СУЧАСНА МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ ВІЙНИ В УКРАЇНІ: ГРОМАДСЬКІ ІНІЦІАТИВИ ТА СКУЛЬПТУРНА ЕСТЕТИКА

Метою даного дослідження є комплексне вивчення сучасних форм меморіалізації війни в Україні у контексті переосмислення публічного простору, національної ідентичності та візуальної культури пам'яті. У статті аналізуються трансформації традиційних підходів до шанування пам'яті – від монументальної спадщини радянського періоду до сучасних мистецьких практик, що поєднують соціальну рефлексію, комеморацію та терапевтичний вплив мистецтва. Методи дослідження охоплюють історико-хронологічний аналіз процесів формування культури пам'яті в Україні після 2014 року, мистецтвознавчий і компаративний аналіз сучасних меморіальних об'єктів, а також іконографічний та семіотичний розгляд творів сучасного мистецтва. Застосування порівняльно-аналітичного підходу дозволило виявити спільні тенденції між українськими та міжнародними моделями меморіалізації, зокрема у сфері site-specific art, контр-меморіалів і практик інтерактивного публічного мистецтва. Результати дослідження засвідчують, що новітня українська культура пам'яті характеризується відходом від державоцентричних форм репрезентації до горизонтальних ініціатив «знизу», у яких пам'ять набуває форми діалогу, дії або колективного досвіду. Важливе місце посідає переосмислення образу героя, жертви та глядача, що відображає ширші соціальні зрушення у сприйнятті війни, втрати й надії. Мистецькі практики меморіалізації – від скульптури до інсталяції та відеоарту – виступають не лише інструментами збереження історичної пам'яті, а й актом спротиву забуттю, способом осмислення травми та відновлення суспільної суб'єктності. Висновки. Висновки дослідження підкреслюють, що українська меморіальна культура, виражена, зокрема, у пластиці та сучасній скульптурній естетиці, сьогодні перебуває у фазі становлення нової парадигми пам'яті, в основі якої – емпатія, індивідуальний досвід, спільнотна участь та інтеграція мистецтва у процес національної реконсолідації. Скульптурна мова в цьому контексті постає як один із провідних засобів комеморації – поєднання матеріальної форми та символічного змісту, що відображає емоційний досвід війни й утверджує етичний вимір колективної пам'яті.

Ключові слова: меморіалізація, культура пам'яті, війна, публічне мистецтво, комеморація, скульптура, Україна, національна ідентичність.

Dmytro VOITOVYCH,
orcid.org/0009-0002-1350-0269

Postgraduate

National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) dmytro.voitovych@naoma.edu.ua

CONTEMPORARY MEMORIALIZATION OF WAR IN UKRAINE: CIVIC INITIATIVES AND SCULPTURAL AESTHETICS

The purpose of this study is to conduct a comprehensive examination of contemporary forms of war memorialization in Ukraine within the context of rethinking public space, national identity, and the visual culture of memory. The article analyzes the transformation of traditional approaches to commemoration—from the monumental legacy of the Soviet period to current artistic practices that combine social reflection, commemoration, and the therapeutic function of art. The research methods include a historical and chronological analysis of the formation of memory culture in Ukraine after 2014, art-historical and comparative analyses of contemporary memorial objects, as well as iconographic and semiotic examination of works of contemporary art. The use of a comparative-analytical approach made it possible to identify common tendencies between Ukrainian and international models of memorialization, particularly in the field of site-specific art, counter-memorials, and practices of interactive public art. The findings indicate that the new Ukrainian culture of memory is characterized by a shift from state-centered forms of representation to horizontal grassroots initiatives, in which memory takes the form of dialogue, action, or collective experience. A significant role is played by the rethinking of the image of the hero, victim, and viewer, reflecting broader social shifts in the perception of war, loss, and hope. Artistic practices of memorialization – from sculpture to installation and video art—serve not only as instruments for preserving historical memory but also as acts of resistance to oblivion, means of comprehending trauma, and restoring social subjectivity. Conclusions. The conclusions emphasize that Ukrainian memorial culture, expressed

particularly through sculpture and modern plastic aesthetics, is now in the process of forming a new paradigm of memory based on empathy, individual experience, communal participation, and the integration of art into the process of national reconsolidation. The sculptural language, in this context, emerges as one of the principal means of commemoration – a synthesis of material form and symbolic meaning that reflects the emotional experience of war and affirms the ethical dimension of collective memory.

Key words: memorialization, culture of memory, war, public art, commemoration, sculpture, Ukraine, national identity.

Постановка проблеми. Сучасна меморіалізація війни в Україні є одним із ключових викликів для національної культури, мистецтва та суспільної свідомості. Упродовж останнього десятиліття війна перетворилася на фактор, що визначає не лише політичний і соціальний, а й культурно-символічний простір держави. У цих умовах мистецтво постає не просто засобом емоційного вираження чи фіксації подій, а механізмом осмислення історичної пам'яті, який забезпечує спадкоємність досвіду та формує етичну ідентичність спільноти.

Традиційна монументальна культура, що бере початок у радянській системі офіційних пам'ятників, уже не здатна задовольнити потребу сучасного суспільства у відображенні складного, часто травматичного досвіду війни. Такі об'єкти, створені в логіці героїчного нарративу, втрачають переконливість у контексті нинішніх подій, де головним стає не звеличення подвигу, а усвідомлення втрати, крижкості життя та стійкості людини перед обличчям катастрофи.

Проблема меморіалізації набуває нових змістів у добу децентралізації культурного простору. Ініціатива переходить від державних інституцій до локальних спільнот, громадських організацій і самих митців, що створюють нові форми комеморації – тимчасові інсталяції, інтерактивні простори, перформативні дії, цифрові архіви. Відбувається переосмислення самої сутності пам'ятника: він перестає бути матеріальним символом і дедалі більше постає як процес, подія або діалог між минулим і теперішнім (Кириченко, 2022: 8; Сидоренко, 2023: 9; Chmielewska, 2021: 14).

У цьому контексті надзвичайно важливим є питання репрезентації пам'яті у візуальному мистецтві. Митець стає посередником між особистим і колективним досвідом, створюючи простори співпереживання, які формують нову чутливість суспільства до теми втрати, героїзму та відродження. Меморіальні практики сучасної України є також актом культурного спротиву – реакцією на спроби знищення історичної ідентичності через агресію, пропаганду й насильство.

Проблема полягає в тому, щоб знайти баланс між естетикою пам'яті та її етичним змістом, між художнім образом і соціальною функцією. Сучасні митці – від Віктора Сидоренка до молодших поколінь – експериментують із формами вираження,

шукаючи нову мову, яка здатна поєднати індивідуальну пам'ять із національною. Саме тому дослідження меморіалізації війни в Україні є не лише мистецтвознавчим завданням, а й важливим внеском у гуманітарну рефлексію над сучасним досвідом нації, що перебуває у стані екзистенційної боротьби за власну культуру, пам'ять і гідність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема культури пам'яті та комемораційних практик останніми роками стає предметом міждисциплінарного дослідження як в українському, так і в зарубіжному гуманітарному дискурсі. В українському мистецтвознавстві проблему пам'яті досліджують передусім у контексті культурної ідентичності, національного нарративу та художньої репрезентації історичних подій. Зокрема, у працях Т. Андрущенко (Андрущенко: 2022: 1) і Л. Гончаренко (Гончаренко: 2021, 2) висвітлено динаміку формування меморіальних нарративів у публічному просторі та їхній вплив на конструювання колективної свідомості.

Дослідники В. Сидоренко (Сидоренко, 2023: 9) і М. Гудима (Гудима, 2023: 6) аналізують візуальні репрезентації війни в сучасному українському мистецтві, вказуючи на зміну парадигми – від документального фіксування подій до художнього осмислення війни як соціокультурного явища. У працях І. Гнатюк (Гнатюк, 2022: 5) і В. Соколенка (Соколенко, 2020: 3) простежується архітектурно-просторова трансформація меморіальних об'єктів у контексті урбаністичних змін, що відбуваються в українських містах.

Серед зарубіжних науковців важливими є концепції М. Квон (Kwon, 2004: 10), яка розробила теорію site-specific art як способу переосмислення просторової ідентичності, та Дж. Янга (Young, 1993: 11), який увів поняття «контр-меморіалу» – як антиподу традиційної монументальності, що стимулює активну участь глядача у процесі пам'яті. Ідеї, викладені в цих працях, істотно вплинули на розвиток нових меморіальних практик у світі, і зокрема – на українському ґрунті.

Проблематика сучасної публічної скульптури та мистецтва пам'яті розглядається також у працях Т. Семенюк (Семенюк, 2021: 12) і І. Фоменко (Фоменко, 2020: 13), які наголошують на терапевтичній функції мистецтва в умовах воєнних травм і соціальної фрагментації. У свою чергу, дослі-

дження О. Кириченко (Кириченко, 2022: 8) висвітлює роль громадських ініціатив у формуванні нової культури пам'яті в постмайданній Україні.

На міжнародному рівні сучасні тенденції вивчає Е. Chmielewska (Chmielewska, 2021: 14), акцентуючи на феномені публічного мистецтва у постконфліктних суспільствах. Вона підкреслює, що пам'ять у таких контекстах не може бути лише матеріальною – вона є процесуальною, ситуативною, взаємодіє з часом і простором. Ці ідеї є важливими для розуміння українського досвіду, де війна породила нові форми етичного та естетичного мислення.

Попри значну кількість праць, більшість досліджень концентрується або на історико-культурному аспекті, або на аналізі окремих художніх практик. Водночас системного осмислення феномену меморіалізації війни як інтегрованого явища сучасного українського мистецтва наразі бракує. Саме тому дане дослідження покликане узагальнити наукові підходи, доповнити їх мистецтвознавчим аналізом і визначити роль художніх засобів у формуванні нової культури пам'яті в Україні.

Актуальність дослідження. Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення нових підходів до меморіальної культури, що формується в Україні після 2014 року. Під впливом війни, процесів деколонізації та соціальної реконсолідації відбувається зміна парадигми пам'яті: від офіційних, монументальних форм – до персоналізованих, інтерактивних і тимчасових мистецьких жестів. Ці практики виходять за межі традиційної скульптури й архітектури, охоплюючи перформативні, цифрові та віртуальні виміри. Дослідження даного процесу є важливим для формування теоретичної бази сучасного українського мистецтвознавства, а також для розуміння ролі художника в конструюванні колективної пам'яті. В умовах триваючої війни меморіалізація набуває не лише культурного, а й етичного та політичного виміру, стаючи простором суспільного діалогу, солідарності та спротиву забуттю.

Мета статті. Метою статті є дослідження сучасних форм і художніх стратегій меморіалізації війни в Україні, визначення їхнього місця в структурі національної культури пам'яті та окреслення тенденцій розвитку публічного мистецтва як засобу соціальної рефлексії, комеморації та національної ідентифікації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна меморіалізація війни в Україні характеризується глибокими змінами як у змістовому, так і у формальному вимірі. На відміну від класичних монументальних практик ХХ століття, новітні

художні стратегії фокусуються не на возвеличенні образу героя, а на збереженні індивідуальних історій, досвіду спільнот і колективній травмі, що формується внаслідок війни. Меморіальні процеси стають не лише художнім, а й соціокультурним феноменом, який відображає перехід від централизованого до децентрализованого культури пам'яті (Андрущенко, 2022: 1; Гончаренко, 2020: 2; Кириченко, 2022: 8).

Після 2014 року, коли в Україні розпочалися процеси деколонізації культурного простору, поняття пам'яті та комеморації набули нових значень. Мистецькі ініціативи, що виникають у Києві, Львові, Дніпрі, Івано-Франківську та інших містах, демонструють тенденцію до переосмислення самої природи меморіального об'єкта. Замість традиційних пам'ятників дедалі частіше з'являються інтерактивні, тимчасові або процесуальні форми, спрямовані на участь глядача у співтворенні пам'яті. Прикладом є тимчасові меморіали на Софійській площі в Києві, створені з особистих речей загиблих воїнів, а також проекти «Живі голоси» у Львові та «Світло пам'яті» в Харкові, які поєднують документальні свідчення, звук і світлові інсталяції (Гудима, 2023: 6; Кириченко, 2022: 8; Сидоренко, 2022: 9).

У цьому контексті особливого значення набуває феномен публічного мистецтва ("public art") як форми соціальної взаємодії. Як зазначає М. Квон, "site-specific art" розмиває межі між мистецтвом і соціальним простором, створюючи ситуації, де глядач не споглядає, а співдіє (Kwon, 2004: 10). В українських умовах цей підхід реалізується у формах ленд-арту, урбаністичних інтервенцій, перформативних акцій та цифрових меморіалів. Прикладом є робота художниці Ніни Субач «Пам'ятай» (2023), де фотографічні портрети загиблих розміщуються на тимчасових структурах, що змінюються з часом, втілюючи плінність і крихкість людської пам'яті. Подібний принцип спостерігається у відеоінсталяції А. Бабенка «Відлуння», створеній на основі свідчень очевидців із прифронтових регіонів.

Серед ключових тенденцій сучасної української меморіалізації варто відзначити процес дематеріалізації пам'ятника. Якщо в радянський період монументальна пластика слугувала державній ідеології, то нині пам'ять все частіше набуває форми події або комунікаційного процесу. Важливим прикладом є створення віртуальних меморіалів і онлайн-архівів, таких як «Меморіал героїв України» та «Карта пам'яті», де цифрові технології використовуються як інструмент документування втрат і формування колективного досвіду.

Ці практики узгоджуються з підходами, описаними Е. Chmielewska (Chmielewska, 2021: 14), яка підкреслює, що у постконфліктних суспільствах пам'ять набуває тимчасового, гібридного характеру, а мистецтво стає формою публічного висловлювання, що інтегрує соціальні та етичні виміри.

Значну роль у формуванні нової культури пам'яті відіграють художники, які поєднують традиції монументальної пластики з елементами концептуального мистецтва. Зокрема, Віктор Сидоренко у своїх проєктах порушує тему тілесності та уразливості як універсального образу війни, а Артем Роговий звертається до камерних меморіальних образів сільських ландшафтів, що постають як простори тиші й пам'яті. Такі роботи співзвучні з ідеями Дж. Янга про «контр-меморіал» як форму антимонументального мислення, де пам'ять не нав'язується, а переживається індивідуально (Young, 1993: 11).

Порівняльний аналіз українських і європейських практик свідчить, що меморіалізація стає не лише мистецьким, а й соціальним інструментом реконсолідації. У Берліні (Denkmal für die ermordeten Juden Europas) меморіальний простір створено як лабіринт для фізичного занурення глядача у стан дезорієнтації та співпереживання. Подібний підхід спостерігається у сучасних українських практиках, де простір стає метафорою травми – наприклад, у виставковому проєкті «Пам'ять/Тиша» у Центрі сучасного мистецтва М17 (2023), де відвідувачі проходять через темні зали, заповнені архівними фотографіями та голосами очевидців. У Сараєво (Bosnia and Herzegovina) після війни також розвивалися подібні ініціативи, які використовували мистецтво як форму колективного лікування суспільства (Chmielewska, 2021: 14).

Особливе місце посідає роль меморіалізації у формуванні національної ідентичності. Українська культура пам'яті інтегрує локальні й загальнонаціональні рівні, поєднуючи офіційні державні меморіали з ініціативами місцевих громад. Як зазначає Т. Семенюк (Семенюк, 2021: 12), сучасна публічна скульптура в Україні функціонує не як застиглий символ, а як «соціальний організм», що змінюється разом із колективною свідомістю. Ця тенденція виявляється у численних проєктах «народних меморіалів» – від графічних муралів до малих скульптурних композицій, присвячених полеглим захисникам. Такі об'єкти часто створюються силами волонтерів або родин загиблих, що підкреслює етичний вимір мистецтва пам'яті.

Важливо також відзначити феномен співіснування різних форматів пам'яті в одному просторі: офіційної, художньої та особистої. Це особливо помітно у міських середовищах, де поряд із державними пам'ятниками виникають альтернативні простори – мурали, інсталяції, тимчасові маркери пам'яті. Подібна поліфонія пам'яті свідчить про демократизацію суспільного простору й формування відкритої системи історичної рефлексії (Соколенко, 2020: 3; Поліщук, 2022: 7; Фоменко, 2020: 13).

Таким чином, результати дослідження дозволяють стверджувати, що сучасна меморіалізація війни в Україні виходить за межі традиційної естетики монументалізму. Вона поєднує матеріальні та нематеріальні виміри, інтегруючи соціальні, етичні й культурні аспекти. Художники виступають як медіатори між індивідуальним досвідом і колективною пам'яттю, формуючи новий візуальний дискурс національної ідентичності. У цьому контексті мистецтво пам'яті стає не лише засобом фіксації минулого, а й активним чинником майбутнього – простором етичної рефлексії, солідарності та духовного відновлення українського суспільства.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що сучасна меморіалізація війни в Україні є складним багаторівневим явищем, у якому поєднуються художні, соціальні та культурно-антропологічні виміри. Мистецькі практики, що виникають у контексті війни, формують нову парадигму пам'яті – від монументально-державного типу до відкритої, діалогічної та емоційно залученої. Вони сприяють розвитку культури співпереживання та збереження індивідуальних історій, які поступово інтегруються у спільний національний наратив.

Водночас сучасна меморіалізація візуалізує процес культурної реконсолідації, сприяючи становленню нової громадянської ідентичності, заснованої на етичній відповідальності, солідарності та колективній пам'яті. Результати дослідження підтверджують, що саме мистецтво стає одним із ключових медіумів осмислення війни, відновлення соціальної суб'єктності та формування національної свідомості в Україні. У цьому контексті скульптурна естетика відіграє провідну роль як засіб візуалізації пам'яті, утілення духовної стійкості та поєднання індивідуального й колективного досвіду в єдиному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т. Меморіальні наративи сучасної України. Київ: Кондор, 2022. 184 с.
2. Гончаренко Л. Культура пам'яті в публічному просторі: український контекст. Харків: ХНУМГ, 2021. 156 с.
3. Соколенко В. Сучасна скульптура та простір пам'яті. Львів: ЛНМУ, 2020. 142 с.
4. Пархоменко О. Публічне мистецтво як засіб комеморації. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. №38. С. 45–52.
5. Гнатюк І. Архітектура пам'яті: трансформації символічного простору міста. Київ: ArtHuss, 2022. 200 с.
6. Гудима М. Візуальні репрезентації війни у сучасній Україні. *Вісник НАОМА*. 2023. №1. С. 33–41.
7. Поліщук Т. Нові меморіальні практики після 2014 року: між офіційним і персональним. *Сучасне мистецтво*. 2022. №18. С. 97–109.
8. Кириченко О. Меморіальні практики постмайданної України: від локальних ініціатив до національного наративу. *Культурологічний альманах*. 2022. №15. С. 48–63.
9. Сидоренко В. Візуальна культура війни: сучасна скульптура та образ героїзму. *Сучасне мистецтво*. 2023. Вип. 19. С. 112–127.
10. Kwon, M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2004.
11. Young, J. E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, 1993.
12. Семенюк Т. Публічна скульптура в Україні: між комеморацією та соціальною терапією. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. №39. С. 87–94.
13. Фоменко І. Сучасні тенденції розвитку монументальної пластики в Україні. *Вісник НАОМА*. 2020. №2. С. 56–68.
14. Chmielewska, E. *Public Art and Memory in Post-Conflict Cities*. Routledge, 2021.
15. Memorial Art Ukraine. URL: <https://memorialartua.org> (дата звернення: 07.09.2024).

REFERENCES

1. Andrushchenko T. (2022) Memorialni naratyvy suchasnoi Ukrainy. [Memorial narratives of contemporary Ukraine]. Kyiv: Kondor. 184 p. [in Ukrainian].
2. Honcharenko L. (2021) Kultura pamiaty v publichnomu prostori: ukrainskyi kontekst. [The culture of memory in public space: the Ukrainian context]. Kharkiv: KhNUMG. 156 p. [in Ukrainian].
3. Sokolenko V. (2020) Suchasna skulptura ta prostir pamiaty. [Contemporary sculpture and the space of memory]. Lviv: LNMU. 142 p. [in Ukrainian].
4. Parkhomenko O. (2021) Publichne mystetstvo yak zasib komemoratsii. [Public art as a means of commemoration]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 38, 45–52. [in Ukrainian].
5. Hnatiuk I. (2022) Arkhitektura pamiaty: transformatsii symvolichnoho prostoru mista. [Architecture of memory: transformations of the city's symbolic space]. Kyiv: ArtHuss. 200 p. [in Ukrainian].
6. Hudyma M. (2023) Vizualni reprezentatsii viiny u suchasni Ukraini. [Visual representations of war in contemporary Ukraine]. *Visnyk NAOMA*, 1, 33–41. [in Ukrainian].
7. Polishchuk T. (2022) Novi memorialni praktyky pislia 2014 roku: mizh ofitsiynym i personalnym. [New memorial practices after 2014: between official and personal]. *Suchasne mystetstvo*, 18, 97–109. [in Ukrainian].
8. Kyrychenko O. (2022) Memorialni praktyky postmaidannoï Ukrainy: vid lokalnykh initsiatyv do natsionalnoho naratyvu. [Memorial practices of post-Maidan Ukraine: from local initiatives to the national narrative]. *Kulturolohichniy almanakh*, 15, 48–63. [in Ukrainian].
9. Sydorenko V. (2023) Vizualna kultura viiny: suchasna skulptura ta obraz heroizmu. [The visual culture of war: contemporary sculpture and the image of heroism]. *Suchasne mystetstvo*, 19, 112–127. [in Ukrainian].
10. Kwon M. (2004) *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.
11. Young J. E. (1993) *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press.
12. Semeniuk T. (2021) Publichna skulptura v Ukraini: mizh komemoratsiieiu ta sotsialnoiu terapiieiu. [Public sculpture in Ukraine: between commemoration and social therapy]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39, 87–94. [in Ukrainian].
13. Fomenko I. (2020) Suchasni tendentsii rozvytku monumentalnoi plastyky v Ukraini. [Current trends in the development of monumental sculpture in Ukraine]. *Visnyk NAOMA*, 2, 56–68. [in Ukrainian].
14. Chmielewska E. (2021) *Public Art and Memory in Post-Conflict Cities*. Routledge.
15. Memorial Art Ukraine. (n.d.) URL: <https://memorialartua.org> [in Ukrainian]. (date of application: 07.09.2024).

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.05:7.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-18>**Оксана ГЕТЬМАН,**

orcid.org/0000-0002-5758-9683

доктор філософії,

старший викладач кафедри дизайну

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
(Полтава, Україна) oksana.gethman@gmail.com

ФОРМОУТВОРЕННЯ ЯК МЕТОД ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ

У статті детально просліджено формоутворення як багаторівневий і міждисциплінарний метод дизайнерського мислення, що охоплює аналітичні, образно-художні, інженерно-конструкторські та візуально-композиційні компоненти, які забезпечують цілісність процесу створення предметно-просторових об'єктів. Метою дослідження є розкриття структурно-змістового потенціалу формоутворення як системоутворювального принципу дизайнерської діяльності, що формує послідовність прийняття творчих рішень та впливає на якість, функціональність і тектоніку кінцевого проектного продукту. Обґрунтовано, як формоутворення перетворюється з технічного інструменту на когнітивно-концептуальний механізм, орієнтований на генерацію нових просторових образів шляхом узагальнення, перетворення, комбінювання й оптимізації структурних елементів форми.

Розкрито історичні передумови сучасного розуміння формоутворення: від класицистичних композиційних усталеностей і міцних модерністських доктрин Баухаузу до сміливих пошуків постмодернізму, цифрової параметрики, біонічного моделювання та високотехнологічних методів цифрового прототипування. Проаналізовано зв'язок між формоутворенням і процесами сприйняття, концептуалізації й візуальної логіки дизайнера, які визначають структурну організацію об'єкта у новому семіотичному полі.

Особливу увагу присвячено взаємодії формоутворення з художньою інтенцією автора, внутрішнім ритмом простору, пошуком матеріальної ідентичності та технологічною доцільністю. Акцентовано значення формоутворення у розвитку професійної індивідуальності дизайнера, формуванні його типологічного підходу до конструювання та створенні композиційно узгоджених, семантично змістовних та візуально виразних проектних рішень.

Висновки дослідження підтверджують, що формоутворення є універсальною когнітивною моделлю, яка забезпечує інноваційність, логічність і творчу цілісність дизайнерської діяльності, сприяє становленню нових парадигм просторового мислення та є фундаментальною основою створення сучасних об'єктів у динамічному предметно-просторовому середовищі.

Ключові слова: дизайн, формоутворення, дизайнерське мислення, композиція, методологія, візуальна культура.

Oksana HETMAN,

orcid.org/0000-0002-5758-9683

PhD,

Senior Lecturer at the Department of Design
Luhansk Taras Shevchenko National University
(Poltava, Ukraine) oksana.gethman@gmail.com

FORM-MAKING AS A METHOD OF DESIGN THINKING

The article provides a detailed analysis of form-making as a multi-level and interdisciplinary method of design thinking, encompassing analytical, artistic-imaginative, engineering-constructive, and visual-compositional components that ensure the integrity of the process of creating object-spatial environments. The purpose of the study is to reveal the structural and semantic potential of form-making as a system-forming principle of design activity, which shapes the sequence of creative decision-making and influences the quality, functionality, and tectonics of the final design product. The study demonstrates how form-making transforms from a technical tool into a cognitive-conceptual mechanism aimed at generating new spatial images through generalization, transformation, combination, and optimization of structural elements of form.

The historical prerequisites of contemporary understanding of form-making are examined: from classical compositional conventions and the firm modernist doctrines of the Bauhaus to the bold explorations of postmodernism, digital parametrics, bionic modeling, and high-tech digital prototyping methods. The relationship between form-making and the processes of perception, conceptualization, and the designer's visual logic is analyzed, which determines the structural organization of the object within a new semiotic field.

Special attention is given to the interaction of form-making with the author's artistic intention, the internal rhythm of space, the search for material identity, and technological appropriateness. The study emphasizes the role of form-making in developing the designer's professional individuality, forming their typological approach to construction, and creating compositionally coherent, semantically meaningful, and visually expressive design solutions.

The conclusions of the study confirm that form-making serves as a universal cognitive model, ensuring innovation, logical coherence, and creative integrity in design activity. It contributes to the formation of new paradigms of spatial thinking and serves as a fundamental basis for creating contemporary objects in a dynamic object-spatial environment.

Key words: *design, form-making, design thinking, composition, methodology, visual culture.*

Постановка проблеми. Формоутворення є фундаментальною категорією дизайну, що визначає характер і якість предметно-просторових об'єктів. У сучасних умовах розвитку технологій та візуальної культури саме форма стає основним носієм смислу, засобом комунікації між людиною та середовищем. Проблема полягає у визначенні формоутворення не лише як етапу створення візуального образу, а як методу дизайнерського мислення, здатного забезпечити гармонійне поєднання естетичних, функціональних і концептуальних засад.

Аналіз досліджень. Питання формоутворення є одним із центральних у теорії дизайну. В. Арнхейм розглядав візуальну форму як прояв структурної рівноваги у сприйнятті (Алексеева, 2018: 34). Г. Вонг обґрунтував принципи композиційної організації та візуальної структури (Авраменко, 2012: 56). Українські дослідники аналізують роль формоутворення в професійній підготовці дизайнерів та його вплив на розвиток творчого мислення (Бройер 2015: 160), (Гропіус, 2013. 22). Сучасні підходи також пов'язують формоутворення з методологією дизайн-мислення як структурованого способу вирішення проектних завдань (Іттен, 220: 101).

Мета статті. Метою статті є розкриття сутності формоутворення як ключового методу дизайнерського мислення, що забезпечує цілісність, послідовність і гармонійність процесу створення предметно-просторової форми. Дослідження спрямоване на аналіз формоутворення з позицій його когнітивних механізмів, методологічних принципів і культурно-історичних детермінант. Особлива увага приділяється ролі формоутворення у становленні авторського стилю дизайнера, а також його функції як інструменту візуалізації та матеріалізації творчої ідеї.

Виклад основного матеріалу.

1. Формоутворення як когнітивний процес. Формоутворення у дизайні – це не лише процес створення зовнішнього вигляду об'єкта, а насамперед складний когнітивний акт, що поєднує інтелектуальні, емоційні та сенсорні аспекти діяльності людини. Воно охоплює процеси сприйняття, уявлення, мислення, аналізу й синтезу, які спрямовані на створення гармонійної, функціонально виправданої та естетично цілісної форми. У цьому контексті дизайнер виступає не просто творцем,

а дослідником, який пізнає світ через структурування простору і матеріалізацію власних ідей у формі.

Когнітивна природа формоутворення полягає у здатності дизайнера осмислювати реальність через візуально-просторові образи. Кожен етап проектування пов'язаний із процесами пізнання: від сприйняття потреб користувача до створення концептуальної моделі майбутнього об'єкта. Таким чином, формоутворення є результатом інтелектуальної діяльності, у якій поєднуються аналіз закономірностей пропорцій, ритмів, масштабів, контрастів і динаміки. Знання про властивості матеріалів, конструктивні особливості, ергономіку та семантику форми виступають когнітивними інструментами, що дозволяють дизайнеру осмислено управляти формою.

Особливу роль у процесі формоутворення відіграє візуальне мислення – здатність оперувати образами, моделювати їх у просторі й часі, передбачаючи майбутній результат. Візуальне мислення поєднує аналітичне (раціональне) і синтетичне (інтуїтивне), забезпечуючи гармонію між логічною побудовою форми та її емоційною виразністю. Саме тому формоутворення можна розглядати як процес пізнання, у якому дизайнер відкриває нові структурні принципи, закономірності композиції, символічні відповідники форми.

У сучасному дизайні когнітивний підхід до формоутворення набуває особливої актуальності. Використання цифрових технологій, 3D-моделювання, штучного інтелекту розширює можливості дизайнерського мислення, однак не замінює його сутності – творчого осмислення форми як засобу комунікації між людиною та середовищем. У цьому контексті формоутворення постає не лише технічним або естетичним завданням, а й способом мислення, що поєднує чуттєве й раціональне, індивідуальне й універсальне.

Отже, формоутворення як когнітивний процес є основою дизайнерського мислення, яке забезпечує не просто створення нових об'єктів, а формування нових смислів, відображення культурних цінностей і взаємодію людини з простором через мову форми.

2. Методологічні засади формоутворення. У структурі дизайнерського мислення формоутворення виконує функцію методологічного ядра, що поєднує аналітичні, художні та інженерні підходи.

Саме завдяки формоутворенню реалізується принцип єдності змісту й форми, ідеї та матеріального втілення. Методологічна основа цього процесу полягає у системному, цілеспрямованому й свідомому конструюванні предметного середовища, де форма є результатом взаємодії функції, технології, естетики й культурного контексту.

Основні принципи формоутворення – системність, функціональність, експериментальність і гармонійність – визначають логіку й послідовність дизайнерського пошуку. Принцип системності передбачає розгляд об'єкта дизайну як елемента більшої цілісної системи, що включає людину, середовище, технології та соціальні чинники. У цьому контексті форма не існує ізольовано, а є складовою комунікаційної системи, яка забезпечує ефективну взаємодію користувача з предметним світом.

Принцип функціональності акцентує увагу на відповідності форми призначенню об'єкта. Дизайнер аналізує не лише утилітарні характеристики, а й психологічне та емоційне сприйняття форми, її ергономічні параметри. Форма має бути не просто зручною та технологічно виправданою, але й здатною викликати естетичну насолоду, створювати комфорт і гармонію у взаємодії з людиною.

Експериментальність у формоутворенні проявляється через пошук нових структур, матеріалів, пластичних рішень і способів трансформації форми. Дизайнер діє як дослідник, який випробовує гіпотези, моделює варіанти, експериментує з пропорціями, кольором, фактурою. Такий підхід сприяє інноваційності та динамізму сучасного дизайну, відкриває можливості для створення оригінальних і концептуально виважених об'єктів.

Принцип гармонійності інтегрує всі попередні елементи методологічної системи. Гармонія в дизайні досягається через узгодження логіки конструкції, функції та естетичного образу. Вона ґрунтується на законах композиції, ритму, пропорцій і контрастів, забезпечуючи цілісність візуально-просторового рішення.

Система дизайн-проектування передбачає поступовий перехід від ідеї до форми через дослідження, аналіз, моделювання, прототипування та естетичну оцінку. Кожен етап виконує методологічну функцію, спрямовану на пошук оптимальної взаємодії між функцією й формою. Отже, формоутворення виступає універсальним механізмом, що забезпечує єдність концептуального, технологічного та художнього аспектів у дизайні (Бройер 2015: 160).

3. Історико-культурні передумови формоутворення. Історія дизайну переконливо свідчить, що

формоутворення є відображенням світоглядних, технологічних і культурних змін у суспільстві. Кожна історична епоха виробляла власну естетику форми, яка відображала цінності свого часу – від утилітарної до символічної, від ремісничої до індустріальної й цифрової. Формоутворення еволюціонувало разом із розвитком техніки, матеріалів, соціальних структур та художніх ідей, набуваючи нових змістових вимірів.

У добу Баухаузу (1919–1933) формоутворення стало предметом науково-художнього осмислення. Педагоги і митці цієї школи – В. Гропіус, Й. Іттен, Л. Мохой-Надь, М. Бройер – прагнули до синтезу мистецтва і технології, вважаючи форму результатом гармонійної взаємодії функції, конструкції та естетики. Вони сформулювали принципи раціонального формоутворення, що базувалися на простих геометричних структурах, чистоті ліній і відмові від надмірного декору. Ця концепція започаткувала нову еру функціоналізму, у якій форму підпорядковували логіці виробництва та потребам людини (Plakhotnyi, 2020).

У період модернізму (середина ХХ ст.) ідеї Баухаузу отримали подальший розвиток. Дизайнери й архітектори, зокрема Л. Міс ван дер Рое, Д. Ремзі, Ч. Імз, розглядали форму як вираз раціональності, порядку і технологічного прогресу. Перевага надавалася мінімалізму, конструктивній ясності, гармонії пропорцій та функціональній доцільності. Формула «форма слідує за функцією» (L. Sullivan) стала своєрідним гаслом епохи.

Постмодернізм другої половини ХХ століття переглянув цю однозначність. Дизайн набув іронічності, еkleктизму, гри знаків і цитат. Форма перестала бути лише функціональною – вона стала носієм культурних смислів, метафор і символів. Дизайнери, як-от Етторе Соттсасс, Філіп Старк, Міхаель Грейвс, утверджували ідею багатозначності та індивідуальності, що виявилось у складних, часом парадоксальних формах.

У сучасному етапі розвитку дизайну формоутворення інтегрує цифрові технології, 3D-моделювання, параметричний та алгоритмічний підхід. Ці методи відкривають нові можливості для генерування форм, які раніше були неможливі у традиційному виробництві. Цифрова естетика, інтерактивність і віртуальні середовища формують нову парадигму дизайнерського мислення, у якій форма стає динамічною, адаптивною і співтвореною користувачем.

Таким чином, історико-культурна еволюція формоутворення демонструє поступовий перехід від ремісничої інтуїції до науково обґрунтованого, технологічно опосередкованого і культурно наси-

ченого процесу, що відображає цілісну картину розвитку людської цивілізації.

4. *Формоутворення і дизайн-мислення.* Дизайн-мислення як інноваційна методологія сучасного проектування спрямоване на пошук ефективних і гуманно орієнтованих рішень через поетапний процес емпатії, ідеації, прототипування та тестування. Його головною метою є створення продуктів і систем, що відповідають реальним потребам користувачів, враховуючи їхній емоційний, соціальний і культурний контекст. У цьому процесі формоутворення відіграє ключову роль як інструмент матеріалізації ідей, що поєднує абстрактне мислення з практичною реалізацією.

Формоутворення у системі дизайн-мислення виконує функцію переходу від концептуального рівня до конкретного візуально-просторового рішення. Воно дає змогу візуалізувати задум, перевірити його сприйняття користувачем, створити прототип, який відображає не лише функціональні, а й емоційні характеристики об'єкта. У процесі формоутворення дизайнер перетворює ідею на матеріальний чи цифровий образ, який стає засобом комунікації між розробником і споживачем.

На етапі **емпатії** формоутворення спирається на глибоке розуміння користувацького досвіду, сприйняття та естетичних очікувань. Дизайнер аналізує, як форма може впливати на емоції, поведінку й зручність людини у взаємодії з об'єктом. На стадії **ідеації** форма стає простором експерименту: генеруються численні варіанти, які відображають різні підходи до вирішення завдання. **Прототипування** забезпечує можливість матеріального чи віртуального втілення ідеї, а **тестування** – перевірку її ефективності, естетичної привабливості та відповідності функціональним критеріям.

Формоутворення в межах дизайн-мислення не зводиться лише до створення зовнішньої оболонки. Воно є способом мислення, який допомагає переосмислити проблему через візуальне моделювання. Завдяки цьому дизайн набуває системного, емпатійного й інтерактивного характеру, де форма стає результатом діалогу між технологією, естетикою та людським досвідом.

Сучасні цифрові інструменти – 3D-моделювання, віртуальна і доповнена реальність, алгоритмічні системи – значно розширюють можливості формоутворення в контексті дизайн-мислення. Вони дозволяють швидко створювати та тестувати варіанти форм, прогнозувати реакції користувачів і оптимізувати процес розробки.

Отже, формоутворення у дизайн-мисленні є не лише етапом проєктного процесу, а й когнітив-

ним механізмом, що забезпечує перехід від ідеї до досвіду. Воно поєднує у собі креативність і наукову логіку, сприяючи створенню об'єктів, у яких функція, форма та сенс утворюють гармонійну цілісність.

5. *Формоутворення як вираження авторського стилю.* Кожен дизайнер формує власний підхід до створення форми, який відображає його професійний досвід, естетичні орієнтири, культурне середовище та індивідуальне світобачення. У цьому контексті формоутворення постає не лише як технічний або композиційний процес, а як спосіб самовираження, що виявляє унікальний почерк автора. Авторський стиль у дизайні є своєрідною «мовою форми», через яку дизайнер комунікує з користувачем, передає особисті смисли, емоції й ідеї.

Індивідуальне формоутворення формується у результаті поєднання професійних знань, інтуїції та творчої рефлексії. Дизайнер, працюючи з матеріалом, пропорціями, кольором, фактурою, простором, розробляє власну систему прийомів і засобів виразності. Ця система поступово перетворюється на впізнаваний стиль, який вирізняє його роботи серед інших. При цьому авторський підхід не заперечує універсальних принципів дизайну – функціональності, гармонії, системності, а переосмислює їх у межах особистої творчої концепції [7].

У розвитку дизайнерської школи авторське формоутворення відіграє роль рушійного чинника інновацій. Саме через індивідуальні пошуки митців відбувається оновлення візуальної мови дизайну, народжуються нові тенденції, технології й естетичні парадигми. Так, стиль Арне Якобсена, Філіпа Старка, Заха Хадід або Нері Оксман демонструє, як особистісне бачення може формувати впливові напрями у світовому дизайні.

Формоутворення як вираження авторського стилю також нерозривно пов'язане з культурним контекстом. Національні традиції, ментальність, локальні матеріали та символи збагачують індивідуальний почерк дизайнера, надаючи його творчості автентичності. Водночас глобалізаційні процеси стимулюють синтез культурних впливів, унаслідок чого формується багатовимірною мовою сучасного дизайну, де індивідуальність поєднується з універсальністю.

Отже, формоутворення як прояв авторського стилю є важливою складовою професійної ідентичності дизайнера. Воно поєднує когнітивні, емоційні й культурні аспекти творчості, відображаючи особистісний підхід до інтерпретації простору, функції та естетики. Таким чином, індивідуальне формоутворення стає не лише методом,

а й результатом дизайнерського мислення, що визначає унікальність і цінність кожного творчого проєкту.

Висновки. Досягнення поставленої мети дослідження – визначити роль формоутворення як методу дизайнерського мислення, що забезпечує цілісність творчого процесу та розвиток професійного бачення дизайнера, – дало змогу узагальнити отримані результати відповідно до поставлених завдань.

У процесі аналізу теоретичних джерел і практичного досвіду встановлено, що формоутворення є не лише етапом або технічним прийомом у дизайні, а комплексним методом мислення, який поєднує аналітичне, естетичне й інтуїтивне. Виконання завдань дослідження дозволило розкрити закономірності взаємозв'язку між формою, функцією та змістом, визначити роль формоутворення у становленні дизайнерського світогляду та обґрунтувати його значення як методологічної основи проєктної діяльності.

Результати дослідження засвідчили, що формоутворення виступає універсальним інструментом перетворення ідеї на матеріальну форму, забезпе-

чуючи гармонію між конструктивним і художнім, раціональним і емоційним початками. Воно сприяє розвитку здатності дизайнера до творчої інтерпретації реальності, системного мислення, а також формує навички створення композиційно виважених і змістовно насичених об'єктів.

Виконання завдання, пов'язаного з аналізом сучасних освітніх тенденцій, підтвердило доцільність інтеграції дисципліни «Формоутворення» в навчальні програми з дизайну. Саме через неї відбувається формування професійного бачення, художньо-конструкторської культури, уміння гармонійно поєднувати форму, матеріал, колір, фактуру й простір.

Таким чином, узагальнення отриманих результатів дозволяє зробити висновок, що формоутворення є не лише складовою дизайнерського процесу, а його методологічним ядром, яке забезпечує цілісність, інноваційність і художню цінність результату творчої діяльності. Його осмислення як методу дизайнерського мислення відкриває нові перспективи для розвитку дизайн-освіти, професійної підготовки фахівців і формування сучасної культури проєктування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Г. П. Формоутворення в дизайні : навчальний посібник. Київ : НАУ, 2018. 152 с.
2. Авраменко Т. О. Основи формоутворення в структурі професійної підготовки дизайнерів. Київ : КНУТД, 2012. 214 с.
3. Иттен Й. Наука дизайна та форми: Вступний курс, який я викладав у Баугаузі та інших школах. пер. з англ. Сергій Святенко. Львів : ArtHuss, 2021. 136 с.
4. Плахотний О. Історія дизайну : від модернізму до цифрової епохи. Київ : Ліра-К, 2020. 296 с.
5. Шаповал Н. Г. Основи архітектурного формоутворення : навч. посіб. Київ : Основа, 2008. 448 с.
6. Arnheim R. Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye. Berkeley : University of California Press, 1974. 508 p.
7. Brown T. Change by Design : How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. New York : HarperCollins, 2009. 272 p.
8. Hadid Z. Complete Works. London : Rizzoli, 2016. 612 p.
9. Moholy-Nagy L. Vision in Motion. Chicago : Paul Theobald, 1947. 371 p.
10. Oxman N. Material Ecology. Cambridge, MA : MIT Press, 2020. 320 p.
11. Sullivan L. The Autobiography of an Idea. New York: Dover Publications, 1956. 400 p.
12. Sottsass E. The Poetry of Things. London : Thames & Hudson, 2012. 256 p.
13. Wong W. Principles of Form and Design. New York : John Wiley & Sons, 1993. 187 p.

REFERENCES

1. Aliksieieva H. P. (2018) Formoutvorennia v dyzaini. [Form Formation in Design] : navchalnyi posibnyk. Kyiv : NAU. 152 s. [in Ukrainian].
2. Avramenko T. O. (2012) Osnovy formoutvorennia v strukturi profesiinoi pidhotovky dyzaineriv. [Fundamentals of Form Formation in the Structure of Professional Training of Designers] Kyiv : KNU TD. 214 s. [in Ukrainian].
3. Itten Y. (2021) Nauka dyzainu ta formy. [The Science of Design and Form] : Vstupnyi kurs, yakyi ya vykladav u Bauhauzi ta inshykh shkolakh. per. z anhl. Serhii Sviatenko. Lviv : ArtHuss. 136 s. [in Ukrainian].
4. Plakhotnyi O. (2020) Istoriia dyzainu. [History of Design] : vid modernizmu do tsyfrovoy epokhy. Kyiv : Lira-K. 296 s. [in Ukrainian].
5. Shapoval N. H. (2008) Osnovy arkhitekturnoho formoutvorennia. [Fundamentals of Architectural Form Formation]: navch. posib. Kyiv : Osнова. 448 s. [in Ukrainian].
6. Arnheim R. (1954) Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye. Berkeley : University of California Press. 508 p.

7. Brown T. (2009) Change by Design : How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. New York : HarperCollins. 272 p.
8. Hadid Z. (2016) Complete Works. London : Rizzoli, 612 p.
9. Moholy-Nagy L. (1947) Vision in Motion. Chicago : Paul Theobald. 371 p.
10. Oxman N. (2020) Material Ecology. Cambridge, MA : MIT Press. 320 p.
11. Sullivan L. (1956) The Autobiography of an Idea. New York: Dover Publications. 400 p.
12. Sottsass E. (2012) The Poetry of Things. London : Thames & Hudson. 256 p.
14. Wong W. (1993) Principles of Form and Design. New York : John Wiley & Sons, 1993. 187 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

УДК 780.614.331:7(=161.2)“17/191”(091)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-19>

Тарас ГУНДЕР,
orcid.org/0009-0001-3438-3324
аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) taras.hunder.23@pnu.edu.ua

ДЖЕРЕЛА ТА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню джерел та шляхів розвитку українського скрипкового мистецтва XVIII – першої половини XIX століття в контексті історико-культурних процесів, що відбувалися на українських землях. Автор зосереджується на виявленні освітніх, соціокультурних і творчих чинників, які сприяли становленню професійного скрипкового виконавства та формуванню національної інструментальної школи. У роботі розглянуто діяльність Глухівської музичної школи, колегіумів, університетів і музичних класів при хорових капелах, що стали основою системної підготовки інструменталістів. Особливу увагу приділено ролі міських і кріпацьких оркестрів, приватних педагогів, ремісничих музичних цехів у процесі професіоналізації музичного життя. Підкреслюється значення народного музикування як важливого чинника збереження спадкоємності між народною та професійною традиціями. У статті простежено еволюцію концертної практики – від побутового музикування до формування організованого концертного руху й благодійних виступів, що засвідчило піднесення культурного рівня суспільства. Окремо висвітлено розвиток скрипкової освіти у Західній Україні, зокрема діяльність Галицького музичного товариства та його інституту у Львові, який став важливим центром підготовки фахових кадрів. Проведене дослідження узагальнює історичний досвід формування української скрипкової школи, визначає провідні тенденції та закономірності її розвитку, а також окреслює місце українського скрипкового мистецтва в європейському культурному просторі. У результаті аналізу встановлено, що становлення скрипкового виконавства в Україні у XVIII – першій половині XIX століття характеризується поступовим переходом від аматорського музикування до професійної діяльності, утвердженням системи музичної освіти, зростанням ролі концертної практики та формуванням національної виконавської традиції, яка згодом стала підґрунтям для розвитку українського професійного музичного мистецтва XIX–XX століть.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, музична освіта, оркестри, виконавство, музичні традиції, Глухівська школа, Галицьке музичне товариство.

Taras HUNDER,
orcid.org/0009-0001-3438-3324
Postgraduate student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) taras.hunder.23@pnu.edu.ua

SOURCES AND DEVELOPMENT PATHS OF UKRAINIAN VIOLIN ART OF THE 18TH – FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

The article is devoted to the study of the sources and development paths of Ukrainian violin art from the 18th to the first half of the 19th century within the historical and cultural context of Ukraine. The research focuses on identifying the educational, sociocultural, and creative factors that contributed to the formation of professional violin performance and the establishment of a national instrumental school. The paper analyzes the activities of the Hlukhiv Music School, colleges, universities, and music classes attached to choral chapels, which formed the foundation for systematic instrumental training. Particular attention is paid to the role of urban and serf orchestras, private teachers, and artisan music guilds in the professionalization of musical life. The significance of domestic and amateur music-making is emphasized as a key factor in preserving continuity between folk and professional traditions. The article traces the evolution of concert practice – from domestic performances to organized concert movements and charity concerts – reflecting the cultural rise of society. The study highlights the development of violin education in Western Ukraine, particularly the activities of the Galician Music Society and its institute in Lviv, which became a major center for professional musical training. The research summarizes the historical experience of the formation of the Ukrainian violin school, defines the main trends and regularities of its development, and outlines the place of Ukrainian violin art in the broader European cultural space. The findings reveal that the development of violin performance in Ukraine during the 18th and first half of the 19th centuries was characterized by a gradual transition from amateur to professional activity, the establishment of a structured system of music education, the rise of concert performance, and the formation of a national performing tradition that later became the foundation for the flourishing of Ukrainian professional music in the 19th–20th centuries.

Key words: violin art, music education, orchestras, performance, musical traditions, Hlukhiv School, Galician Music Society.

Постановка проблеми. Українське скрипкове мистецтво має глибоке історичне коріння та постало як невід’ємна складова національної музичної культури. Його формування відбувалося у контексті складних соціокультурних процесів XVIII – першої половини XIX століття, коли на українських землях активно розвивалася система професійної музичної освіти, утверджувалися інституційні форми музичного навчання й виникали осередки виконавської майстерності. Саме в цей період закладаються фундаментальні засади вітчизняної інструментальної школи, а скрипка посідає провідне місце серед струнно-смичкових інструментів як у побутовому, так і в професійному музикуванні.

Значну роль у формуванні ранніх традицій скрипкового мистецтва відіграли Глухівська музична школа, навчальні класи при академіях, колегіумах і університетах, а також музичні школи при хорових капелах. Вагомим чинником розвитку інструментальної культури стали також міські та кріпацькі оркестри, діяльність яких сприяла піднесенню рівня виконавської майстерності та розширенню репертуару українських музикантів. Поряд із цим важливу роль у популяризації гри на скрипці відіграло побутове та аматорське музикування, що забезпечувало тісний зв’язок професійного мистецтва з народною музичною традицією. Проблема вивчення джерел українського скрипкового мистецтва набуває особливого значення в сучасному музикознавстві, оскільки саме цей період становить основу подальшого розвитку національної виконавської школи. Аналіз становлення скрипкового виконавства у XVIII – першій половині XIX століття дає змогу простежити процес професіоналізації музичного життя, визначити провідні освітні, культурні та соціальні чинники, що вплинули на формування виконавських традицій.

Вивчення діяльності музичних шкіл, університетів, оркестрів і приватних педагогів дозволяє осмислити, яким чином в українському культурному просторі утверджувалися принципи системного музичного навчання та індивідуальної виконавської майстерності. Актуальність дослідження зумовлена також необхідністю комплексного узагальнення історико-культурних процесів, що сприяли становленню української скрипкової школи, а відтак – поглибленням наукового розуміння національних джерел інструментального мистецтва.

Таким чином, дослідження джерел українського скрипкового мистецтва має не лише історико-культурне, а й теоретичне значення, оскільки

розкриває закономірності формування професійних засад виконавства, визначає спадкоємність традицій і окреслює внесок українських музичних осередків у розвиток європейського культурного контексту.

Аналіз досліджень. Питання походження, джерел і трансформацій українського скрипкового мистецтва у період XVIII – першої половини XIX століття посідає помітне місце в дослідженнях української музичної історіографії. Наявні праці закладають методологічні й джерелознавчі основи для реконструкції репертуарної практики, соціальних умов функціонування скрипкового виконавства та його інституціонального розвитку (функціонування оркестрів, освітніх установ, концертних організацій). Разом із тим дослідження показують різний фокус: від широкої історіографічної перспективи до спеціалізованих регіональних і джерелознавчих розвідок.

Наявні джерела інформації можна умовно розділити на кілька тематичних блоків, а саме:

1) *Загальноісторичні описи розвитку музичної культури*, до яких належать дослідження Лідії Корній («Історія української музики (від найдавніших часів до середини XVIII ст.))» та Юрія Булки («Музична культура Західної України»). Праця Л. Корній дає широку контекстуальну базу, висвітлює ранні витoki інструментальної практики й традиції, що передують досліджуваному періоду. Цей підхід корисний як фон для з’ясування, які елементи традиції могли еволюціонувати у скрипкове мистецтво XVIII ст. Музикознавча розвідка Ю. Булки містить методологічні напрацювання щодо регіональних особливостей музичної практики Західної України, які дозволяють зіставляти пізніші тенденції з давнішими, що важливо для порівняльного аналізу галицьких традицій.

2) *Концертне життя та засади його функціонування*, що представлено у розділі Тамари Шеффер «Концертно-музичне життя», розміщеному у першому томі шеститомного видання «Історії української музики». Авторка дослідження подає огляд інституціональних форм музичного життя (концерти, салонна практика, перші публічні виступи), описуючи механізми утвердження професійного музиканта упродовж досліджуваного періоду. Для вивчення скрипкового мистецтва це джерело корисне при реконструкції репертуару й концертної практики в містах кінця XVIII – першої половини XIX ст.

3) *Регіональні й біографічні дослідження скрипалів* розглядаються у працях Юрія Волощука. Предметом його вивчення є, насамперед, поліетнічні чинники становлення скрипкової освіти.

Увага автора концентрується на регіональних (Східна Галичина) особливостях розвитку скрипкового виконавства, на соціальному складі музикантів, на шляхах професіоналізації та між-етнічній взаємодії. Ці роботи важливі для вияву локальних моделей передачі техніки й репертуару та для розуміння ролі етнічних контактів у формуванні школи.

4) Джерелознавчі статті і спеціальні дослідження музично-інструментальної культури представлені у наукових розвідках Валентини Лапсюк («Джерела української скрипкової культури») та Зіновії Ядловської («Кріпацький театр в Україні»). В. Лапсюк концентрує свою увагу саме на джерелах: нотні рукописи, архівні матеріали, звітні документи й мемуари. Для теми статті це ключовий матеріал, бо допомагає ідентифікувати первинні джерела, їхні типи та локалізації. З. Ядловська висвітлює явище кріпацького театру та інструментальних ансамблів при маєтках, що є важливим соціальним контекстом: багато скрипалів формувалося саме в таких умовах, що відбивалося як на репертуарі, так на їхній технічній майстерності.

Таким чином, проаналізовані праці створюють міцний фундамент для дослідження джерел і шляхів розвитку українського скрипкового мистецтва у XVIII – першій половині XIX ст. Поєднання джерелознавчих розвідок (В. Лапсюк), регіональних студій (Ю. Волощук), соціально-інституційних аналізів (З. Ядловська, Т. Шеффер) дозволяє побудувати багатовимірну аргументацію. Водночас для повної реконструкції репертуару й техніки необхідні додаткові дослідження нотних матеріалів і систематизація біографічних даних менш відомих виконавців.

Метою дослідження є виявлення та наукове осмислення історичних, культурних і освітніх джерел становлення українського скрипкового мистецтва у XVIII – першій половині XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Початок становлення професійного хорового та інструментального мистецтва в Україні пов'язують із діяльністю музичної школи в Глухові, заснованої 27 грудня 1737 року. Її відкриття було закономірним результатом загального піднесення рівня освіти, культури та мистецтва в Україні у першій половині XVIII століття. У цей період у церковній практиці активно впроваджується багатоголосий спів, що зумовило потребу в підготовці значної кількості фахівців. Саме тому московська влада почала залучати українських музикантів – регентів, співаків, скрипалів, бандуристів. Перед відправлен-

ням до Москви всі виконавці проходили прослуховування та додаткову підготовку в Глухівській музичній школі. Частина випускників залишалася на службі при гетьманському дворі або в оселях представників козацької старшини.

Ця школа мала назву «Школа співу та інструментальної музики». Крім церковного співу, у ній навчали також гри на скрипці, гусях та бандурі. Згідно з царським указом 1738 року, «у школі повинні були навчатися дванадцятьоро дітей, а в Росію щорічно відправляти з цієї школи десять дітей» (Корній, 1996: 205).

Важливими осередками музичної освіти в цей період були також колегіуми, академії та університети. Так, у 1765 році в Харкові було відкрито колегіум, де учні опановували гру на скрипці, басі, флейті, гобої та валторні. Значний внесок у розвиток музичної освіти і формування скрипкової школи зробив Харківський університет, у якому викладав відомий педагог і музикант Іван Вітковський. Його обов'язком було навчання студентів гри на скрипці та фортепіано, причому заняття проводилися індивідуально двічі на тиждень.

У 1815 році Вітковського змінив Іван Лозинський, котрий навчав гри на скрипці, флейті, кларнеті та фаготі. Вчений-педагог приділяв значну увагу науковій роботі, результатом якої стала праця «Нарис скрипкової азбуки, або основи якнайшвидшого опанування майстерністю гри на цьому інструменті». Після Лозинського у скрипковому класі Харківського університету працювали Василь Андреев і Федір Шульц, продовжуючи започатковані педагогічні традиції.

Вагомою подією в культурному житті України останньої чверті XVIII століття стало відкриття музичної академії в Кременчуці, що мала два відділення – вокальне та інструментальне. Хоча у 1791 році академія припинила свою діяльність, сам факт її існування свідчив про формування передумов для розвитку вищої музичної освіти в Україні.

На початку XIX століття простежується тенденція до професіоналізації музичного навчання при духовних закладах. Так, у 1801 році з ініціативи митрополита при Київській духовній академії було організовано клас інструментальної музики.

У першій половині XIX століття помітно зростає роль середніх навчальних закладів, де здібна молодь мала можливість опанувати гру на скрипці, флейті та фортепіано. Зокрема, у Харківській слобідсько-українській чоловічій гімназії з 1811 року діяв інструментальний клас, що функціонував кілька десятиліть.

У цей же період (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) значного поширення набули музичні школи при хорових капелах. Так, при Київській місцевій капелі діяла професійна музична школа, де учні після першого року навчання виконували танцювальні мелодії в оркестрі. Навчальний процес передбачав оволодіння кількома інструментами – спочатку духовими, а згодом струнно-смичковими. Після масштабної пожежі на Подолі в 1811 р. музична капела була розпущена й поновила свою роботу в 1814 р. під орудою досвідченого диригента Готліба Фрідріха Фіхтнера. У списку інструментів, що належали капелі, числилося 12 скрипок, альт, 2 віолончелі, контрабас і ряд мідних та дерев'яних духових інструментів (Іванов, Шеффер, 1989: 389).

Вагомий внесок у розвиток скрипкового виконавства зробили також приватні педагоги. Серед знаних викладачів того часу вирізнявся Мартин Чернецький. Деякі вчителі засновували власні музичні школи, зокрема в Харкові – Ілля Кон (1818) та Матвій Гердлічко (1839), які ставили за мету навчання гри на оркестрових інструментах.

Суттєвий вплив на вдосконалення виконавської майстерності та формування нових форм інструментального музикування мали ремісничі музичні цехи, що діяли в Україні від XVI до першої половини XIX століття. Цехові музиканти супроводжували народні ігри, обрядові та сімейно-побутові свята, виступали на вечорницях і в шинках. Серед них скрипка була одним із найпоширеніших інструментів, застосовуваним як у сольному, так і в ансамблевому виконавстві.

У другій половині XVIII століття роль музичних «цехів» у культурному житті українських міст поступово зменшується. Їхнє місце займають нові форми організованого музикування – міські магістратські та кріпацькі оркестри, які відіграли помітну роль у становленні інструментального, зокрема скрипкового виконавства. Серед найвідоміших оркестрів другої половини XVIII–XIX століть були кріпацькі ансамблі, що належали родинам Розумовських та Галаганів. Останній здобув особливу популярність завдяки таланту першої скрипки – Артема Наруги, віртуоза, який, будучи кріпаком, навчався упродовж трьох років у Дрездені під керівництвом видатного скрипаля Кароля Ліпінського.

Попри те, що кріпацькі оркестри виникли як форма примусової розваги для поміщиків, згодом вони перетворилися на важливі осередки розвитку інструментального виконавства та стали середовищем для появи самобутніх, хоч і анонімних, творчих ініціатив у різних жанрах музичного

мистецтва. Зокрема, завдяки особливостям розвитку скрипкових традицій, уже в XIX столітті на теренах України з'явилися знані майстри інструментальної справи. Одним із перших, хто здобув визнання, був кріпак Іван Андрійович Батов, а на початку XX століття популярністю користувалися інструменти роботи А. І. Лемана.

Як слушно відзначає дослідниця кріпацьких оркестрів в Україні Зіновія Ядловська, «музичне мистецтво у тодішніх панських маєтках свідчить, що творчість кріпацьких інструментальних і вокальних капел, театрів, долаючи станові бар'єри, благодатно впливала на музичні смаки «вищих» верств населення. Постійне звучання народної музики, пісні в побуті створювала ту атмосферу, в якій зародилося й потім розвивалося національне професійне музичне мистецтво. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, усе ж проникала в «нижчі» верстви населення й засвоювалася ними» (Ядловська, 2009: 16-17).

З розширенням професійної музичної діяльності в українських містах у першій половині XIX століття значення кріпацьких оркестрів поступово знижується. Їх місце посідають виконавці нового типу – «вільні» артисти. Найвідомішим міським оркестром XVIII – першої половини XIX століття став Київський оркестр, інструментальний склад якого охоплював струнну групу, труби, валторни, гобої, кларнети, флейти, фаги, контрабас, литаври, барабан і трикутник. Формування кріпацьких і міських оркестрів свідчило про зростання рівня виконавської майстерності інструменталістів, а також про посилення інтересу громадськості до професійного інструментального мистецтва.

У XVIII – першій половині XIX століття скрипка набуває широкого поширення і в побутовому музикуванні. Відомо, що грою на скрипці та інших інструментах розважалися студенти Київської академії та духовних семінарій. Скрипка, поряд із бандурою, гусями й флейтою, активно використовувалася для виконання народних пісень і танцювальних мелодій на майданах українських міст і сіл. Зокрема, на цьому інструменті грав також Григорій Сковорода.

Серед аматорів-скрипалів спостерігалися значні відмінності у рівні виконавської майстерності. Досить упевнено володів інструментом Андрій Розумовський, який виконував партію другої скрипки у квартеті, що складався з професійних музикантів.

Кінець XVIII – початок XIX століття позначився активізацією концертного життя у великих українських містах. Його форми були різнома-

нітними: від домашнього музикування до салонних і маєткових концертів. У 1840–1850-х роках відомим став родинний ансамбль професора П. І. Сокальського, створений із трьох його синів і студентів Харківського університету, до складу якого входили скрипка, альт, віолончель і фортепіано (Шеффер, 1989: 353). Приблизно в цей самий час у Катеринославі за участю П. П. Сокальського виник музичний гурток, до якого входили віолончеліст С. І. Верєбрюсов і скрипаль Ланцетті. У Києві ж формується струнний квартет у складі Данилевського, Вітковського, Зубковича та Стороженка.

Важливим чинником розвитку концертного руху стають добродійні (благодійні) виступи, що набувають популярності впродовж першої половини XIX століття. У Києві традиційно відбувалися щорічні великі концерти, у яких брали участь як аматори, так і професійні музиканти. Серед виконавців на струнно-смичкових інструментах були віолончелісти Ф. Серве й М. Голіцин, а також скрипаль Антон Контський. Своєрідністю, м'якістю та співучістю відзначалася манера гри скрипаля Аркадія Голєнковського, тоді як харківська публіка часто мала нагоду слухати виступи талановитого музиканта М. Щелкова.

Репертуар українських скрипалів охоплював твори європейських композиторів-романтиків, а також композиції вітчизняних авторів, у яких широко використовувалися інтонації народної пісенності.

Певну роль у розвитку скрипкового мистецтва відіграв також шкільні драматичні театри. Як відзначає музикознавець Лідія Корній, «окремі тексти драм дають підстави вважати, що в них виконувалася й інструментальна музика» (Корній, 1996: 261). Крім гуслів, сопілки, тимпани й цитри, використовувались також цимбали та скрипки.

Формування національного скрипкового мистецтва Західної України було нерозривно пов'язане з розвитком системи музичної освіти, зокрема із відкриттям навчальних закладів різних рівнів, які діяли на території регіону упродовж першої половини XIX століття. Професійна підготовка скрипалів відбувалася в руслі історичних закономірностей і супроводжувалася поступовим розширенням мережі освітніх інституцій, поглибленням їхніх навчальних програм та зростанням вимог до фахової підготовки виконавців.

Упродовж першої половини XIX ст. основними осередками музичної освіти в Західній Україні виступали музичні школи Галицького музичного товариства, приватні навчальні заклади (однопрофільні та багатoproфільні музичні школи), а також

консерваторія Галицького музичного товариства у Львові з мережею філій по містах і містечках регіону – перший вищий музичний навчальний заклад, що став осередком становлення професійної музичної освіти на західноукраїнських землях. Уже в першій «Програмі» товариства, опублікованій у 1838 році, було задекларовано намір відкрити музичний інститут, де мали навчати вокалу та гри на струнних інструментах, зокрема на скрипці. Цей заклад розпочав свою діяльність у травні 1839 року (Волошук, 2022: 7).

За рівнем підготовки виконавських кадрів музичний інститут Галицького музичного товариства можна віднести до закладів базового рівня. Тут викладали вокал, гру на скрипці, віолончелі, контрабасі, духових інструментах, а також основи музично-теоретичних дисциплін. Під час революційних подій 1848 року в Австрійській імперії приміщення інституту зазнало руйнувань, що призвело до тимчасового припинення його діяльності. Відновлення роботи товариства і школи розпочалося лише у 1851 році.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що українське скрипкове мистецтво XVIII – першої половини XIX століття пройшло складний і багатогранний шлях становлення, який охоплює процеси інституціоналізації, професіоналізації та культурної інтеграції. У цей період склалися основні передумови формування національної виконавської школи, що поєднала народні традиції з європейськими освітньо-естетичними моделями.

Заснування музичних навчальних закладів – передусім Глухівської музичної школи, колежіумів, університетів і музичних класів при хорових капелах – створило основу для системної підготовки інструменталістів і формування професійного середовища виконавців. Важливу роль у розвитку скрипкової культури відіграли приватні педагоги, міські та кріпацькі оркестри, діяльність яких сприяла поширенню гри на скрипці, вдосконаленню технічних навичок та розширенню репертуару.

Поступова зміна соціальних умов музичного життя від ремісничо-цехових форм до організованого концертного музикування позначила перехід від побутового аматорства до професійного виконавства. Цей процес супроводжувався становленням концертної практики, розвитком благодійних і публічних виступів, що сприяло формуванню стійкого інтересу суспільства до інструментального мистецтва.

Західноукраїнський регіон у першій половині XIX століття став важливим центром роз-

витку професійної музичної освіти, де діяльність Галицького музичного товариства та його інституту заклала засади підготовки скрипалів нового покоління.

Отже, джерела українського скрипкового мистецтва цього періоду охоплюють широкий спектр освітніх, соціокультурних і творчих чинників. Їх комплексне вивчення дозволяє не лише реконстру-

ювати історію становлення вітчизняної інструментальної школи, а й визначити місце української скрипкової культури в загальноєвропейському контексті. Сформовані у XVIII – першій половині XIX століття традиції стали підґрунтям для подальшого розквіту українського професійного виконавства, педагогіки та композиторської творчості у другій половині XIX–XX століттях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булка Ю. П. Музична культура Західної України. *Історія української музики*: В 6 т. К.: Наукова думка, 1992. Т. 4: 1917–1941. С. 545–589.
2. Волощук Ю. І. Особливості фахової підготовки скрипалів у австрійських та польських музичних навчальних закладах Східної Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том I. С. 60–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-9>
3. Волощук Ю. І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини: монографія. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2022. 124 с. ISBN 978-966-640-522-0
4. Іванов В. Ф., Шеффер Т. В. Музична освіта. *Історія української музики*: В 6 т. К.: Наукова думка, 1989. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 374–392.
5. Корній Л. Історія української музики (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. Ч. 1. 314 с.
6. Лалсюк В. М. Джерела української скрипкової культури. *Музика*. К., 1981. №6. С. 25–26.
7. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. *Історія української музики*: В 6 т. К.: Наукова думка, 1989. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 283–317.
8. Фільц Б. М. Музикантські цехи. *Історія української музики*: В 6 т. К.: Наукова думка, 1989. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 318–328.
9. Шеффер Т. В. Концертне життя. *Історія української музики*: В 6 т. К.: Наукова думка, 1989. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 352–363.
10. Ядловська З. Кріпацький театр в Україні: здобутки інструментального музикування. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (26). К.: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2009. С. 14–17.

REFERENCES

1. Bulka Yu. P. (1992) Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy. [Musical culture of Western Ukraine] *Istoriia ukrainskoi muzyky*: V 6 t. K.: Naukova dumka. T. 4: 1917–1941. S. 545–589. [in Ukrainian].
2. Voloshchuk Yu. I. (2021) Osoblyvosti fakhovoi pidhotovky skrypalyv u avstriiskyykh ta polskykh muzychnykh navchalnykh zakladakh Skhidnoi Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX stolittia. [Peculiarities of professional training of violinists in Austrian and Polish music educational institutions of Eastern Galicia in the second half of the 19th – first third of the 20th century] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych: Vydavnychi dim «Helvetyka». Vyp. 35. Tom I. S. 60–67. [in Ukrainian].
3. Voloshchuk Yu. I. (2022) Skrypove vykonavske mystetstvo Skhidnoi Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX stolittia: natsionalni tradytsii ta polietnichni kulturni vzaiemyny [Violin performing art of Eastern Galicia in the second half of the 19th – first third of the 20th century: national traditions and polyethnic cultural relations]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Vyd-vo Prykarp. nats. un-tu im. V. Stefanyka. 124 s. [in Ukrainian].
4. Ivanov V. F., Sheffer T. V. (1989) Muzychna osvita. [Music education] *Istoriia ukrainskoi muzyky*: V 6 t. K.: Naukova dumka. T. 1: Vid naidavnishykh chasiv do seredy XIX st. S. 374–392. [in Ukrainian].
5. Kornii L. (1996) *Istoriia ukrainskoi muzyky (Vid naidavnishykh chasiv do seredy XVIII st.)*. [History of Ukrainian music (from ancient times to the mid-18th century)] Kyiv – Kharkiv – Niu-York. Ch. 1. 314 s. [in Ukrainian].
6. Lapsiuk V. M. (1981) Dzhherela ukrainskoi skrypkoivoi kultury. [Sources of Ukrainian violin culture] *Muzyka*. K., 6. S. 25–26. [in Ukrainian].
7. Stepanenko M. B., Filts B. M. (1989) Instrumentalna muzyka. [Instrumental music] *Istoriia ukrainskoi muzyky*: V 6 t. K.: Naukova dumka. T. 1: Vid naidavnishykh chasiv do seredy XIX st. S. 283–317. [in Ukrainian].
8. Filts B. M. (1989) Muzykantski tsekhy. [Musicians' guilds] *Istoriia ukrainskoi muzyky*: V 6 t. K.: Naukova dumka. T. 1: Vid naidavnishykh chasiv do seredy XIX st. S. 318–328. [in Ukrainian].
9. Sheffer T. V. (1989) Kontsertne zhyttia. [Concert life] *Istoriia ukrainskoi muzyky*: V 6 t. K.: Naukova dumka. T. 1: Vid naidavnishykh chasiv do seredy XIX st. S. 352–363 [in Ukrainian].
10. Iadlov'ska Z. (2009) Kripatskyi teatr v Ukraini: zdotuky instrumentalnoho muzykuvannia. [The serf theatre in Ukraine: achievements of instrumental music-making] *Studii mystetstvoznachchi*. Ch. 2 (26). K.: Vydavnytstvo IMFE NAN Ukrainy. S. 14–17. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1(430)(092):[784.3:785.7]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-20>

Жанна ДЕДУСЕНКО,
orcid.org/0000-0002-1531-8965
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри камерного ансамблю
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) dedusenkozhanna@gmail.com

Олексій ВОЛИК,
orcid.org/0000-0001-9987-6800
доктор філософії,
доцент кафедри камерного ансамблю
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) volik64@gmail.com

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИЙ ДІАЛОГ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ РОМАНСАХ РОБЕРТА ТА КЛАРИ ШУМАН: ДВІ МОДЕЛІ ЖАНРОВОЇ МІНІАТЮРИ

У статті досліджується камерно-ансамблевий діалог у двох інструментальних циклах романтичної мініатюри – *Drei Romanzen*, оп. 94 Роберта Шумана для гобоя і фортепіано та *Drei Romanzen*, оп. 22 Клари Шуман для скрипки і фортепіано. Здійснено порівняльний аналіз двох різних підходів до жанрової моделі інструментального романсу, які виявляють індивідуальне композиторське мислення кожного автора та два напрями розвитку камерної ліричної мініатюри середини XIX століття. У центрі уваги – специфіка тембрової драматургії, ансамблевого діалогу та типів фактурної взаємодії, що формують виразні стилістичні контрасти між опусами й демонструють гнучкість жанру. Аналіз показує, що інструментальний романс у творчості подружжя Шуман виходить за межі суто ліричної замкнутості та перетворюється на простір камерного мислення, де діалог інструментів набуває формотворчої функції.

У романсах Роберта Шумана діалог між гобоем і фортепіано ґрунтується на структурно-сонатній логіці та поліфонізованій фактурі, у якій фортепіано виконує рівноправну, часто провідну формотворчу роль. Виявлено тенденцію до «стиснення» великої сонатної форми в межах мініатюри, що зумовлює напружене мотивне розгортання та драматургічну цілісність циклу. Для Клари Шуман характерна інша модель – лірико-віртуозна структура, що спирається на темброву гнучкість скрипки, прозору текстуру фортепіано та активне використання імітаційних прийомів. Її романс постає не лише як форма камерної рефлексії, а як мініатюрна концертна сцена, у якій тембр скрипки стає носієм поетичної експресії та внутрішнього драматичного руху.

Незважаючи на жанрову близькість, порівняльний аналіз демонструє концептуально різні моделі камерного ансамблю, що репрезентують два можливі напрями розвитку інструментального романсу в добу романтизму. Результати дослідження не лише уточнюють межі жанру як поліфонічного явища, але й поглиблюють уявлення про камерно-ансамблеве мислення подружжя Шуман, окреслюючи його як важливе джерело формотворчих стратегій європейської музики XIX століття.

Ключові слова: інструментальний романс, камерний ансамбль, тембр, діалог, Роберт Шуман, Клара Шуман.

Zhanna DEDUSENKO,
orcid.org/0000-0002-1531-8965

PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) dedusenkozhanna@gmail.com

Oleksii VOLYK,
orcid.org/0000-0001-9987-6800

PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) volik64@gmail.com

CHAMBER-ENSEMBLE DIALOGUE IN THE INSTRUMENTAL ROMANCES OF ROBERT AND CLARA SCHUMANN: TWO MODELS OF THE ROMANTIC MINIATURE

The article explores the chamber-ensemble dialogue in two instrumental cycles of the Romantic miniature – Drei Romanzen, Op. 94 by Robert Schumann for oboe and piano, and Drei Romanzen, Op. 22 by Clara Schumann for violin and piano. A comparative analysis of two different approaches to the genre model of the instrumental romance is carried out, revealing the individual compositional thinking of each author and two directions in the development of the chamber lyrical miniature in the mid-19th century. The study focuses on the specifics of timbral dramaturgy, ensemble dialogue, and types of textural interaction that form expressive stylistic contrasts between the opuses and demonstrate the flexibility of the genre. The analysis shows that the instrumental romance in the works of the Schumanns goes beyond purely lyrical closed form and transforms into a space of chamber thinking, where the dialogue between instruments acquires a form-building function.

In Robert Schumann's romances, the dialogue between oboe and piano is based on a structural-sonata logic and a polyphonically enriched texture in which the piano plays an equal – and often leading – formative role. A tendency toward the “compression” of large sonata form within the miniature is revealed, resulting in intense motivic development and the dramaturgical integrity of the cycle. Clara Schumann, on the other hand, demonstrates a different model – a lyrical-virtuosic structure based on the timbral flexibility of the violin, the transparency of the piano texture, and the active use of imitative techniques. Her romance emerges not only as a form of chamber reflection but also as a miniature concert scene in which the timbre of the violin becomes the carrier of poetic expression and inner dramatic motion.

Despite their genre proximity, the comparative analysis reveals conceptually different models of chamber ensemble writing that represent two possible directions in the development of the instrumental romance during the Romantic era. The results of the study not only clarify the genre boundaries of the instrumental romance as a polyphonic phenomenon but also deepen our understanding of the Schumanns' chamber-ensemble thinking, outlining it as an important source of form-building strategies in 19th-century European music.

Key words: instrumental romance, chamber ensemble, timbre, dialogue, Robert Schumann, Clara Schumann.

Актуальність проблеми. Інструментальний романс, що сформувався як камерний різновид романтичної мініатюри на межі XVIII–XIX століть, посідає у творчості Роберта та Клари Шуман особливе місце. Саме в цьому жанрі проявляються ключові риси їхнього художнього мислення – ліризм, увага до інтонаційного жесту, поглиблена внутрішня драматургія та індивідуалізація тембру. Хоча романс як інструментальний жанр значною мірою пов'язаний із вокальною традицією, у творчості обох композиторів він трансформується у сферу камерного ансамблю, де діалог інструментів набуває формотворчого значення. Особливо показовими є два цикли: *Drei Romanzen*, op. 94, Роберта Шумана для гобоя і фортепіано та *Drei Romanzen*, op. 22, Клари Шуман для скрипки і

фортепіано. Їх порівняння виявляє різні типи ансамблевої взаємодії, різні моделі мініатюри та різні типи тембрової організації.

Попри активне вивчення творчості подружжя Шуман, інструментальні романси залишаються малодослідженою темою, особливо у площині камерного діалогу. Наявні джерела здебільшого аналізують творчість кожного композитора окремо, не виявляючи порівняльної динаміки їх камерного стилю. Тому постає потреба у комплексному дослідженні обох циклів у межах єдиної проблематики, що дозволяє визначити індивідуальні особливості жанру та окреслити два напрями розвитку інструментального романсу середини XIX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання стилю Роберта Шумана ґрунтовно пред-

ставлені у працях Д. Деверіо, М. Гека, П. Оствальда та інших авторів, які розглядають його як одного з основоположників романтичної мініатюри та досліджують його концепцію «поетичної музики». Дослідники звертають увагу на те, що камерна творчість композитора часто містить приховані ознаки сонатного мислення, навіть у творах малого формату.

Творчість Клари Шуман активно вивчається з другої половини ХХ століття. Н. Рейх, М. Хед, М. Чернявська та інші автори наголошують на її внесок у камерну музику та особливості стилістики композиторки, що поєднує мендельсонівську ясність фактури з романтичною експресією.

Питання тембрової семантики, поліфонізації фактури та формотворчої ролі діалогу між інструментами висвітлено в роботах П. Оствальда, Л. Плантінги. Проте попри широкий спектр літератури, порівняльних досліджень щодо обох циклів – *op. 94* і *op. 22* – практично не існує, що підкреслює актуальність даної статті.

Мета статті – комплексне дослідження камерно-ансамблевої специфіки інструментального романсу у творчості Роберта та Клари Шуман та виявлення двох окремих моделей камерного діалогу: структурно-сонатної моделі Роберта Шумана та лірико-тембрової моделі Клари Шуман. Аналіз охоплює взаємодію інструментів, роль тембру у формотворенні, інтонаційні та фактурні механізми діалогу, а також спільні та відмінні риси двох циклів.

Виклад основного матеріалу. Романтична доба в європейській музиці позначена посиленою увагою до камерних жанрів, які стали привілейованим простором для індивідуального ліричного висловлення. Романс як жанр походить від вокальної традиції, пов'язаної із камерною піснею на поетичний текст, однак уже впродовж ХІХ століття його семантика поширюється і на суто інструментальні твори. У цьому процесі важливу роль відіграють національні школи – насамперед німецька та французька, де виникає стійкий інтерес до мініатюри як до “малого формату” з великою виразовою насиченістю (Platinga, 1984).

Вокальні цикли Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та Х. Вольфа закладають модель художньо цілісного ряду романсів, об'єднаних внутрішнім драматургічним розвитком. Паралельно формується й інструментальна лінія, де окремі частини повільних концертів, камерних ансамблів та сольних опусів отримують жанрові позначення *Romanze / Romance*. Вони зберігають риси вокального походження (співучість, строфічність, ліричну замкненість), але водночас розширюють

сферу суто інструментальних можливостей: тембрової пластики, фактурної варіантності, поліфонічних нашарувань.

У творчості Роберта Шумана камерна мініатюра посідає провідне місце: саме в ній найбільш повно реалізується його “поетична” концепція музики, що була окреслена й у власних критичних текстах композитора (Daverio, 1997). Натомість у Клари Шуман камерні опуси середини 1850-х років демонструють синтез концертного досвіду виконавиці й витонченої композиторської техніки, орієнтованої на ліричну виразність та диференціацію фактури (Reich, 2001).

У цьому контексті інструментальний романс постає як перехідний жанр між вокальною піснею, мініатюрою для фортепіано та камерним ансамблем. Саме тому він є надзвичайно показовим для виявлення тонких стилістичних відмінностей між композиторами, навіть у межах однієї сімейної та естетичної традиції.

Жанр романсу входить у сферу творчих зацікавлень Роберта Шумана ще в перший період його активної композиторської діяльності, коли формується тип фортепіанної та вокальної мініатюри. Пізніше, у 1840–1840-х роках, композитор звертається до камерних ансамблів – тріо, квартету, квінтету, однак інструментальний романс у строгому значенні цього терміну з'являється в його доробку вже у зрілий період, зокрема в 1849 році, коли створюються *Drei Romanzen für Oboe und Klavier, Op. 94*.

Цей опус належить до кола камерних творів, де Р. Шуман залучає нетрадиційні для салонного репертуару інструменти – валторну, кларнет, альт, віолончель. Такі цикли (*Adagio und Allegro, Op. 70; Fantasiestücke, Op. 73; Fünf Stücke im Volkston, Op. 102*) демонструють його інтерес до специфічної тембрової виразності й до рівноправної участі інструментів у формотворенні. Це збігається з тенденцією, яку Д. Деверіо визначає як “органічне мислення” Шумана, що переносить симфонічні принципи розвитку у камерну сферу (Daverio, 1997).

Клара Шуман звертається до жанру інструментального романсу у *Drei Romanzen für Violine und Klavier, Op. 22* (1853). Цикл написано уже в період її сформованої виконавської кар'єри та активної концертної діяльності й присвячено Йозефу Йоахіму – видатному скрипалю, з яким Клара багато виступала. На думку Н. Рейх, саме камерні твори Клари, зокрема романси, становлять важливий пласт її композиторської спадщини, де найповніше виявляється індивідуальний почерк – поєднання мендельсонівської ясності фактури з романтичною емоційністю (Reich, 2001).

Якщо у Роберта інструментальний романс тяжіє до “стисненої сонатної моделі”, то у Клари він набуває виразного характеру скрипкової ліричної сцени, де фактура фортепіано й мелодика солюючого інструмента формують динамічний, часто віртуозний діалог. Саме зіставлення цих двох підходів становить теоретично плідне поле для аналізу.

Drei Romanzen für Oboe und Klavier, Op. 94 (1849) – це три п’єси, об’єднані спільною ліричною атмосферою, спорідненою тематикою та єдиною лінією напруження, яка проходить через увесь цикл. Тембровим центром виступає гобой, однак фортепіано не виконує суто акомпануючу функцію: між інструментами вибудовується постійний діалог, що у ряді епізодів наближається до фактурної рівноправності.

Темпи й характер частин (*Nicht schnell – Einfach, innig – Nicht schnell*) акцентують переважання внутрішньої ліричної рефлексії над зовнішнім драматизмом. Разом з тим, структурний аналіз виявляє приховану сонатну логіку, яка “стиснута” до розмірів романтичної мініатюри. Така подвійність – поєднання мініатюрної форми та “великого” мислення – корелює з узагальненнями сучасних дослідників про камерну творчість Шумана (Daverio, 1997).

Перша п’єса циклу формально сприймається як тричастинна форма з поверненням головної теми. Проте уважний розгляд демонструє, що її побудовано за принципами сонатного *allegro* в мініатюрному форматі: наявна експозиційна зона, ділянка розвитку та репризне повернення матеріалу з завершальною кодою.

Головний тематичний образ, який проводиться гобоєм на початку, вирізняється м’якою кантиленою, напрочуд “вокальною” інтонаційною природою та характерною хвилеподібністю лінії. Фортепіано не лише гармонізує цю мелодію, а й відразу вводить елементи зустрічних рухів, гармонічного заповнення та коротких мотивів, що згодом набувають важливої ролі у розвитку.

Подальше розгортання демонструє активне тематичне “перехоплення”: окремі фрагменти мелодичної лінії переходять від гобоя до верхнього голосу фортепіано, що посилює враження рівноправності партнерів. Важливим чинником формотворення стає поліфонізація фактури: фігурації у середньому регістрі фортепіано не є нейтральним фоном, а включають інтонаційні звороти основної теми, утворюючи приховану поліфонічну тканину.

У кульмінаційній зоні ця прихована участь фортепіано виявляється особливо рельєфно:

голоси зближуються, відбувається дублювання мелодії в унісонових або терцових інтервалах, зростає щільність фактури. Отже, саме ансамблевий діалог, а не лише гармонічний план, визначає динаміку напруження.

Друга п’єса циклу (*Einfach, innig*) виступає ліричним центром твору. Її побудовано за типом пісенної форми з контрастним середнім розділом. У крайніх епізодах панує спокійна, зосереджена кантилена гобоя, що спирається на м’який гармонічний рух фортепіано. Однак середній розділ докорінно змінює характер взаємодії: фортепіано переносить мелодію в нижній регістр, дублюючи її в іншому ритмічному русі (часто – триольному) і створюючи ефект щільного дуету.

Цей прийом можна охарактеризувати як темброве “подвоєння” солюючої лінії: гобой і фортепіано утворюють своєрідне двоголосся, у якому один інструмент виступає прямим носієм кантилени, а інший – її “віддзеркаленням” у трансформованому ритмі. На цьому тлі басова лінія, також у низькому регістрі, надає музичному образу драматичної ваги, збільшуючи відчуття внутрішньої схвильованості.

Важливими є й артикуляційні аспекти: інтонаційні акценти, характер дихання, динамічні “вилочки” у гобоя (від *piano* до *forte* на одному звуці) майстерно трансформуються у фортепіанну фактуру. Таким чином, Шуман переносить логіку духової артикуляції у клавірний план, що свідчить про тонке відчуття міжінструментальної стилістики.

Третя п’єса циклу має форму рондо, з повторюваним рефреном і контрастними епізодами. Кожен розділ форми відзначається власною моделлю ансамблевої взаємодії: у початкових фразах переважає *tutti*-тип звучання, коли гобой і фортепіано подають основний образ у максимально зближеному темброво-динамічному плані; подальші епізоди розкривають терцево-секстові паралелі між голосами, що створюють враження “подвоєної” мелодії; танцювальні елементи й тематичні імітації забезпечують рухливість середніх розділів; у центральному епізоді з’являється розвинене чотириголосся, де всі регістри фортепіано та солюючий інструмент включені в імітаційний процес.

У фінальній коді композитор апелює до мотивів попередніх частин, замикаючи драматургічне коло циклу. Таким чином, у межах трьох невеликих за обсягом п’єс реалізовано повноцінну модель сонатного циклу з внутрішнім розвитком і поверненням мотивного матеріалу на новому рівні узагальнення.

Drei Romanzen für Violine und Klavier, Op. 22 (1853) належать до зрілого періоду творчості Клари Шуман і

відображають синтез її досвіду як піаністки та камерної партнерки провідних музикантів доби. На відміну від гобоя, скрипка має розширені можливості віртуозної техніки й дозволяє поєднати виразну кантилену зі стрімкими пасажами та акордово-арпеджованими фігурами. Ця темброва природа безпосередньо впливає на трактування жанру романсу: він набуває рис не лише ліричної медитації, а й віртуозної сцени, що наближається до концертної мініатюри.

На це звертають увагу сучасні дослідники, які розглядають камерний стиль Клари як “поєднання внутрішньої зосередженості та яскравої концертної експресії” (Reich, 2001). Її романси для скрипки і фортепіано можна сприймати як своєрідний відгук на інструментальні цикли Роберта, але з іншим тембровим акцентом і власною концепцією ансамблевої взаємодії.

Першу п'єсу *op. 22 (Des-dur)* побудовано як тричастинну форму з контрастним середнім розділом. Вступ фортепіано, насичений м'якими гармонійними зворотами, має у собі інтонаційні відтінки “циганської” експресії, що створює емоційний фон ще до вступу скрипки. Солюючий інструмент приєднується не як ззовні “накладена” мелодія, а як природне продовження уже розпочатої фортепіано-розповіді.

Тип ансамблевого діалогу у цій п'єсі можна умовно назвати “діалогом-резонансом”: скрипка й фортепіано нерідко повторюють інтонації один одного з невеликим зсувом у регістрі, динаміці або ритмі, наче емоційні репліки двох співрозмовників. У середньому розділі зростає рухливість, посилюється роль фактурних фігурацій, а у кульмінації скрипка виходить до високого регістру, набуваючи рис мініатюрної каденції, що яскраво демонструє її віртуозні можливості.

Відзначимо, що при всій насиченості фактури Клара зберігає прозорість звучання: фортепіано не переважує текстуру, залишаючи простір для “дихання” скрипкової лінії. Тут відчутний вплив традиції Мендельсона, про яку неодноразово згадують дослідники, аналізуючи гармонічну мову й фактуру її камерних творів (Todd, 2003; Reich, 2001).

Другий романс (*g-moll*) має більш зосереджений, рефлексивний характер, хоча темп і не є повільним. Його драматургія вибудовується на поступовому переході від скорботної, “зітхальною” інтонаційності початкової теми до активніших фігурацій середнього розділу. Це нагадує внутрішній монолог, у якому початковий смуток трансформується в енергію подолання.

Особливо цінним у контексті ансамблевої взаємодії є використання канонічних наслідувань між скрипкою та фортепіано. Фрази, розпочаті

скрипкою, відгукуються у фортепіано й навпаки, причому часто з невеликим ритмічним чи інтонаційним зсувом. Така структура створює враження внутрішньо наповненої розмови, де жоден інструмент не обмежується роллю акомпанементу.

Розгорнута реприза повертає початковий матеріал, але він уже сприймається “перетвореним” попереднім розвитком: кантилена заглиблюється, з'являються нові відтінки динаміки й агогіки, що посилює відчуття цілісної внутрішньої драматургії.

Третя п'єса (*B-dur*) виконує функцію фіналу й наближається до концертного типу романтичної мініатюри. Широка скрипкова кантилена поєднується зі стрімкими тріольними арпеджіо у фортепіано, що створює відчуття “киплячої” енергії. На цьому тлі розгортаються контрастні епізоди: чергування сольних висловлювань скрипки та фактурних “вибухів” фортепіано.

Особливо виразним є середній розділ, де структура нагадує діалог із чергуванням ведучих та супроводжуваних ролей: інструменти по черзі виходять “на передній план”, а далі відступають у тінь. Імітаційні прийоми у верхньому регістрі та фактурні дублювання мелодії підсилюють відчуття єдності ансамблю при збереженні контрасту.

У репризі змінюється тип супроводу фортепіано: бурхливі пасажі поступаються місцем більш легким, стакатним фігураціям, що наближає фактуру до арпеджованих переборів. Це надає основній темі скрипки іншого освітлення – більш прозорого, “повітряного”.

Коли відновлює тріольний рух, підсумовуючи енергію всього циклу й поступово “розчиняючи” скрипкову фразу в легких акордах *quasi pizzicato*.

Порівнюючи *Drei Romanzen, Op. 94* Роберта Шумана та *Drei Romanzen, Op. 22* Клари Шуман, можна виокремити два типи камерно-ансамблевого мислення в рамках одного жанрового поля.

1. Модель структурно-сонатної мініатюри (Р. Шуман), що характеризується опорою на приховану сонатну логіку навіть у невеликих за обсягом п'єсах; використанням розробкових принципів (модуляції, поліфонізація, мотивна робота) в умовах “стисненої” форми; особливою роллю фортепіано як співтворця драматургії, що постійно вступає в діалог із солюючим інструментом.

2. Модель лірико-віртуозного тембрового діалогу (К. Шуман), яка відзначається домінуванням скрипкової кантিলени й віртуозних елементів, що формують враження концертної сцени; прозорістю фортепіанної фактури, що поєднує гармонічну опору та імпульси руху; активним використанням імітацій, тембровим “перехопленням” мотивів, взаємним доповненням ліній.

Попри відмінності, обидва цикли демонструють спільні риси романтичної камерної естетики: інтимність висловлення, увагу до нюансів динаміки й агогіки, прагнення перетворити камерний ансамбль на простір “внутрішнього монологу”, де кожен інструмент має голос. В той же час у зіставленні обох циклів дедалі чіткіше проступає концептуальна різниця між камерно-ансамблевими моделями Роберта та Клари Шуман. Хоча вони працюють у межах одного жанру, і кожен з них прагне до інтимної ліричної мови, принципи формотворення, роль тембру й діалогу між інструментами суттєво відрізняються.

У романсах Роберта Шумана камерний ансамбль розгортає власну драматургію, що походить із глибинної сонатної логіки. Навіть у мініатюрному форматі Шуман мислить розділами експозиції, розвитку й репризи, що пронизують твір невидимим, але відчутним структурним диханням. Фортепіано в такому контексті ніколи не лишається на другому плані: воно розширює інтонаційний простір, вступає в мотивний діалог із гобоєм, формує поліфонізовані шари фактури, які спрямовують процес уперед, створюючи відчуття внутрішнього руху. Тембр гобоя, трактований як “внутрішній голос”, визначає м’яко зосереджену ліричну атмосферу, у якій мелодія звучить не як зовнішній жест, а як камерна сповідь. Таким чином, модель діалогу Роберта виростає з тісного поєднання структурності й психологізму: діалог – це передусім обмін інтонаційно-емоційними елементами, які поступово кристалізуються у цілісний драматичний обрис.

У Клари Шуман домінує інший тип ансамблевого мислення. Її романси для скрипки і фортепіано не втілюють прихованої сонатної архітекtonіки; вони радше вибудовуються на основі тембрової мобільності й мелодичної пластики.

Скрипка стає центром об’ємної, співучої, часом віртуозної лінії, а фортепіано – прозорим тлом, що водночас бере участь у драматургії через тонкі імітаційні жести та резонансні відповіді. Діалог тут постає гнучкішим, легшим, менш структурно окресленим, але більш темброво витонченим. Мелодичні репліки ніби “перехоплюються” інструментами, створюючи не драматургічний розвиток у сонатному сенсі, а своєрідний лірично-поетичний обмін, у якому тембр скрипки постає провідником емоційної експресії.

Висновки. У результаті аналізу двох циклів – *Drei Romanzen*, Op. 94 Роберта Шумана та *Drei Romanzen*, Op. 22 Клари Шуман – окреслено два різні, але рівноправні варіанти жанрової моделі інструментального романсу. У Роберта ця модель ґрунтується на структурно-сонатній логіці, де камерний діалог впливає з мотивного розвитку, поліфонізації фактури та драматургічного “стиснення” великої форми. У Клари ж домінує лірико-тембровий принцип, у якому скрипкова кантілена й прозора фортепіанна фактура формують гнучку, поетично забарвлену мініатюру, що тягнє до концертної виразності.

Попри жанрову спільність, два цикли демонструють різні типи ансамблевої взаємодії: у Роберта – це діалог, який народжується з внутрішнього напруження та інтонаційної симетрії; у Клари – діалог як обмін тембровими жестами й мелодичними лініями. Таким чином, інструментальний романс у творчості подружжя Шуман постає як жанр багатовимірний і відкритий, здатний вмістити різні формотворчі й темброві стратегії. Саме поєднання цих двох підходів забезпечило жанрові романсу важливе місце в камерній музиці другої третини ХІХ століття та закріпило його як простір тонкої ліричної комунікації між інструментами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2019. С. 213-231.
2. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York : Oxford University Press, 1997. 603 p.
3. Geck M. Robert Schumann: The Life and Work. Chicago : University of Chicago Press, 2012. 352 p.
4. Todd R. Larry. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford : Oxford University Press, 2003. 683 p.
5. Reich Nancy B. Clara Schumann: The Artist and the Woman. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2001. 416 p.
6. Head M., Wollenberg S. (eds.) The Cambridge Companion to Women Composers. Cambridge : Cambridge University Press, 2024. 476 p.
7. Ostwald Peter. Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius. Boston : Northeastern University Press, 1985. 392 p.
8. Plantinga Leon. Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : W. W. Norton & Company, 1984. 397 p.

REFERENCES

1. Cherniavska M. (2019). Postat Klary Vik-Shuman v yevropeiskomu naukovomu dyskursi. [The Figure of Clara Wieck-Schumann in the European Scholarly Discourse]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva: zb. nauk. st. Vyp. XVII: Mystetstvo: Zhinka za mezhamy zvychainoho*. Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskogo, 213–231. [in Ukrainian]
2. Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*. New York: Oxford University Press. 603 p. [in English]
3. Geck M. (2012). *Robert Schumann: The Life and Work*. Chicago: University of Chicago Press. 352 p. [in English]
4. Todd R. Larry. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford: Oxford University Press. 683 p. [in English]
5. Reich, Nancy B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 416 p. [in English]
6. Head M. (2024) Wollenberg S, eds. *The Cambridge Companion to Women Composers*. Cambridge University Press. 476 p. [in English]
7. Ostwald, Peter. (1985). *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press. 392 p. [in English]
8. Plantinga, Leon. (1984). *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton & Company. 397 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 75:7.091

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-21>

Жанна ДЕНИСЮК,

orcid.org/0000-0003-0833-2993

доктор культурології, доцент,

проректор з наукової та виховної роботи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *jdenesuk@dakkkim.edu.ua*

АРТПРОЄКТИ ЯК МЕДІАТОРИ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО У ГЛОБАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Стаття присвячена дослідженню артпроектів у сфері сучасного мистецтва, у тому числі спрямованих на українське декоративно-прикладне мистецтво, що виступають інструментами медіації культурного діалогу в умовах глобалізованого культурного простору, окреслити їхній потенціал у формуванні міжкультурної комунікації та репрезентації національної ідентичності. На основі застосування системного підходу, що поєднує культурологічний та мистецтвознавчий методи з елементами комунікаційного аналізу, а також методу кейс-стаді проаналізовано тенденції розвитку проектних мистецьких ініціатив та дискурсивний аналіз для з'ясування механізмів культурної медіації. У роботі основну увагу зосереджено на узагальненні та концептуалізації артпроектів декоративно-прикладного мистецтва як активних медіаторів культурного діалогу, що виконують функції ретрансляції цінностей, сенсів і традицій української культури на міжнародному рівні. Обґрунтовано роль мистецьких ініціатив як чинників формування позитивного культурного іміджу України та засобів міжкультурного взаєморозуміння. Вперше систематизовано стратегії репрезентації декоративно-прикладного мистецтва в глобальних артпроектах. З'ясовано, що артпроекти у сфері українського декоративно-прикладного мистецтва виступають ефективними медіаторами культурного діалогу, здатними інтегрувати національні культурні традиції у світовий контекст. Здебільшого їхній вплив проявляється у посиленні культурної дипломатії, розширенні каналів комунікації та розбудові стійкої платформи для міжнародної взаємодії. Такі мистецькі ініціативи формують власні моделі участі українських митців у глобальних культурних процесах, що сприяє розгортанню механізмів міжкультурної рецепції.

Ключові слова: артпроекти, медіація, культурний діалог, українське декоративно-прикладне мистецтво, культурна дипломатія, глобальний культурний простір, міжкультурна комунікація.

Zhanna DENYSIUK,

orcid.org/0000-0003-0833-2993

Doctor Science of Cultural Studies, Associate Professor;

Vice-Rector for Scientific and Educational Work

National Academy of Management Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *jdenesuk@dakkkim.edu.ua*

ART PROJECTS AS MEDIATORS OF CULTURAL DIALOGUE: UKRAINIAN DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN THE GLOBAL CULTURAL SPACE

The article is devoted to the study of art projects in the field of contemporary art, including those aimed at Ukrainian decorative and applied arts, which act as instruments for mediating cultural dialogue in the conditions of a globalized cultural space, to outline their potential in the formation of intercultural communication and representation of national identity. Based on the application of a systemic approach that combines cultural and art history methods with elements of communication analysis, as well as the case study method, the trends in the development of project-based artistic initiatives and discursive analysis to clarify the mechanisms of cultural mediation are analyzed. The work focuses on the generalization and conceptualization of art projects of decorative and applied arts as active mediators of cultural dialogue, which perform the functions of relaying the values, meanings and traditions of Ukrainian culture at the international level. The role of artistic initiatives as factors in the formation of a positive cultural image of Ukraine and means of intercultural understanding is substantiated. For the first time, the strategies of representation of decorative and applied arts in global art projects have been systematized. It has been found that art projects in the field of Ukrainian decorative and applied arts act as effective mediators of cultural dialogue, capable of integrating national cultural traditions into the global context. For the most part, their influence is manifested in strengthening cultural diplomacy, expanding communication channels and building a stable platform for international interaction. Such artistic initiatives form their own models of

participation of Ukrainian artists in global cultural processes, which contributes to the deployment of mechanisms of intercultural reception.

Key words: *art projects, mediation, cultural dialogue, Ukrainian decorative and applied arts, cultural diplomacy, global cultural space, intercultural communication.*

Постановка проблеми. У сучасному глобальному культурному просторі відбуваються інтенсивні процеси трансформації форм комунікації, мистецьких практик та, відповідно, механізмів і рівнів репрезентації національних культур, що, своєю чергою, обумовлюється низкою чинників різного ґатунку. У цьому зв'язку та умовах артпроекти, зокрема у сфері декоративно-прикладного мистецтва, перетворюються на важливі інструменти культурної взаємодії, що здатні виконувати роль медіаторів між різними культурами та соціокультурними контекстами. Українське декоративно-прикладне мистецтво, яке має глибоку історичну традицію та значний символічний потенціал, останніми десятиліттями активно інтегрується у міжнародні культурні процеси через фестивалі, виставкові проекти, резиденції та міждисциплінарні колаборації, фактично виступаючи «глибинним» репрезентантом української автентики та культурних і національних сенсів.

Попри наявність численних успішних ініціатив, залишаються недостатньо дослідженими механізми, завдяки яким артпроекти трансформуються у медіатори культурного діалогу та впливають на формування уявлень про Україну у світі. При цьому важливими залишаються питання взаємодії традиційних художніх технік із сучасними формами презентації, а також особливості адаптації автентичних мистецьких образів до глобального арт-дискурсу. Відтак важливим постає проведення системного аналізу того, як декоративно-прикладне мистецтво функціонує у ролі каналу міжкультурної комунікації, які стратегічні моделі використовуються в артпроектній діяльності та яким чином вони впливають на збереження й трансляцію культурної спадщини, що сприяє формуванню позитивного іміджу та впізнаваності української культури серед міжнародних партнерів. На сьогодні це питання є надзвичайно важливим і актуальним в аспекті повернення уваги до проблем України, з огляду на триваючу війну, руйнацію української культурної спадщини та донесення позиції держави.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження проблем культурної медіації, насамперед в контексті розвитку культурної дипломатії, має певну теоретичну базу, яка дозволяє розглядати артпроекти загалом як інструменти транснаціональної комунікації. Класичні підходи до культурної дипло-

матії як «soft power» детально розглядаються в праці «Нова публічна дипломатія» за редакцією Я. Мелісена, що формують понятійний апарат для аналізу державних та недержавних ініціатив у сфері культури, підкреслюючи значення обміну мистецтвом і виставковими практиками у формуванні міжнародного іміджу та взаєморозуміння країн (The New Public Diplomacy, 2005). Окрему увагу в зарубіжних студіях приділено також практикам медіації та ролі кураторства. Зокрема у праці М. Плана-Крокера аналізується музейна та кураторська медіація, що дає можливість зрозуміти, як посередницькі практики перетворюють формат експозиції на діалоговий культурний простір. Концепції «curator as mediator» та публікації про арт-посередництво підкреслюють важливість наповнення проектів, публічних програм і освітніх ініціатив для досягнення належного міжкультурного ефекту (Planeix-Crocker, 2015).

Українські дослідження зосереджуються як на практиках представлення візуального мистецтва України загалом на міжнародних виставках, так і на ролі окремих інституцій і проектів та їх авторів (виставки, фестивалі, резиденції та ін.) у просуванні національної культури (Домнич, 2020), (Леонтєва, 2023), (Оборська, 2024), (Яковлев, 2018). Питання проектної діяльності в контексті розвитку художньої культури досліджує Н. Барна (Барна, 2016); сучасні мистецькі та дизайнерські практики як складову креативних індустрій висвітлено в працях О. Василенко (Василенко, 2025), К. Васильєвої (Васильєва, 2025), Ю. Одробінського та О. Жидких (Одобрінський, Жидких, 2017). Розвиток сучасного мистецтва в умовах глобалізації та цифровізації культурних практик, творчого експерименту розглядалися в роботах Ю. Пономаренко (Пономаренко, 2018), М. Протас (Протас, 2022), В. Савченко (Савченко, 2022), О. Самборської, А. Трегуб, О. Гаврош (Самборська, Трегуб, Гаврош, 2025), О. Чепелик (Чепелик, 2017; Чепелик, 2018), А. Чирви (Чирва, 2020).

Що стосується саме декоративно-прикладного мистецтва, то в наукових публікаціях його розглядають насамперед як носія символіки й традиційних цінностей, здатних функціонувати у форматі виставкових об'єктів та колаборацій (Гоцалюк, 2018), (Дяченко, 2025). Так, зокрема дослідження показують, як композиційні прийоми та мотиви в сучасному декоративному мистецтві трансформу-

ються для сучасних мистецьких продуктів та міжнародної комерційної та експозиційної практики, підкреслюючи проблеми адаптації автентичного образу до глобального ринку без втрати смислової цілісності (Vasylieva K. V., Kolosnichenko, 2024), (Міронова, 2021).

З позицій міждисциплінарного підходу в роботах висвітлюється також аналіз проектних мистецьких практик, рецепції аудиторій та політики культурної підтримки, акцентуючи увагу на впливові артпроектів на імідж країни (Polishchuk, Pylypiv, Korolenko, Kunderevych, Kuzmenko, Gotsalyuk: 2025), вказуючи на взаємозв'язок культурної дипломатії та креативних індустрій (Плецан, 2023).

Метою статті є дослідження артпроектів у сфері сучасного мистецтва, у тому числі спрямованих на українське декоративно-прикладне мистецтво, що виступають інструментами медіації культурного діалогу в умовах глобалізованого культурного простору, окреслити їхній потенціал у формуванні міжкультурної комунікації та репрезентації національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день артпроекти у сфері українського декоративно-прикладного мистецтва дедалі частіше виконують функції медіаторів культурного діалогу, інтегруючи національні традиції у глобальний культурний простір. Їхня ефективність зумовлена здатністю поєднувати автентичні форми з сучасними практиками художньої комунікації, створюючи платформи для міжкультурної взаємодії. Так, зокрема, на думку О. Оленіної, «соціально-культурне проектування уможливорює розширення комунікативного простору, долучаючи учасників взаємодії до певної мови міжгалузевої комунікації. Один з видів проектування – художнє проектування «другої реальності» за допомогою образу, знаку, символу» (Оленіна, 2022: 13). У межах таких проектів декоративно-прикладне мистецтво постає не лише як об'єкт естетичної рецепції, а й як засіб трансляції соціальних сенсів, історичної пам'яті та символічних кодів української культури.

Одним із ключових напрямів функціонування артпроектів є інтерпретація традиційних технік народних промислів декоративного мистецтва – ткацтва, кераміки, вишивки, художнього металу та скла в контексті сучасного дизайну й мультимедійних форматів. Так, зокрема, спостерігається «тенденція до активного переосмислення традиційних орнаментальних структур. Що проявляється у трансформаціях стилістики, способів відтворення, масштабування та матеріалізації. Застосування

інноваційних технологій, зокрема цифрової графіки, 3D-друку та лазерного гравіювання, дозволяє інтегрувати етнічні мотиви в новітні форми та матеріали» (Васильєва, 2025: 88). Синтез традиційних технологій і новітніх проектно-виставкових підходів дозволяє демонструвати українські культурні маркери у формах, зрозумілих і зарубіжній аудиторії. Участь українських митців у міжнародних фестивалях, арт-ярмарках, дизайнерських платформах тощо засвідчує, що декоративно-прикладне мистецтво здатне не тільки репрезентувати культурну спадщину, але й актуалізувати її у глобальному художньому дискурсі. У цьому зв'язку дослідники сходяться на тому, що, власне, започаткування будь-яких проектів в сфері культурно-мистецької діяльності завжди пов'язується із художнім експериментом, а проектний підхід і стрімкий розвиток технологій, на думку А.Чирви, «сприяв поширенню художньо-проектного експерименту і визначенню поняття художньо-проектного образу, який поєднав художні, наукові та технологічні компоненти» (Чирва, 2020: 1172).

Важливою характеристикою сучасних артпроектів є їхня міждисциплінарність, що передбачає поєднання візуального мистецтва, перформативних практик, цифрових технологій з форматом кураторських програм та проектів, що, своєю чергою, дозволяє перетворити артефакти традиційної культури на цікаві й вагомні комунікаційні об'єкти, які залучають глядача до діалогу. Куратор як медіатор також відіграє ключову роль у створенні належного контексту, де автентичні предмети набувають нових сенсів через інтерпретаційні тексти, інтерактивні рішення та інші сучасні компоненти різних проектів. У результаті декоративно-прикладне мистецтво функціонує не лише як матеріальна культура, а як активний учасник міжнародного культурного обміну.

Особливе значення мають проекти, спрямовані на переосмислення української ідентичності у світлі нових соціокультурних викликів, де головним з таких стала російсько-українська війна. Після 2014 р. й особливо після 2022 р. різко зросла кількість мистецьких ініціатив, орієнтованих на культурну дипломатію, документування культурної спадщини та підтримку сучасних митців шляхом популяризації і представлення їх творчості на широкий загал, у тому числі закордонну аудиторію. У таких проектах декоративно-прикладне мистецтво використовується як символ стійкості, автентичності, що засвідчує безперервність народної традиції та культурного самовираження, завдяки чому робиться акцент на глибоко концептуальне осмислення феномену

національної культури. Актуальність застосування творів декоративно-прикладного мистецтва у мистецько-проектній діяльності полягає також у тому, що «декоративно-ужиткове мистецтво є первинним проявом художньої рефлексії світогляду за допомогою матеріальних носіїв (предметів)» (Савченко, 2022: 265). На думку вчених, сьогодні «українське декоративне мистецтво в цифрову епоху постає як гнучкий і відкритий до інновацій простір. З одного боку, воно зберігає символічно-навантаження традицій, а з іншого – адаптується до нових форм репрезентації. Через digital craft, NFT, відеоінсталяції, 3D-моделювання митці не лише розширюють межі декоративного мистецтва, а й укорінюють його в сучасному культурному контексті. Таке мистецтво стає не лише об'єктом споглядання, а інструментом комунікації, самоідентифікації та архівування історичної пам'яті» (Самборська О., Трегуб А., Гаврош О, 2025: 138).

На міжнародному бієнале «Révélations», що відбувалося у Парижі 9-12 червня 2022 р., був окремий український стенд декоративно-ужиткового мистецтва, був представлений чотирма митцями: О. Левченя (OLK Manufactory), Е. Трицолін, А. Кириченко, Є. Портнова, які презентували вироби з ткацтва та кераміки, а також роботи зі склом. Всі роботи так чи інакше ретранслявали ідею української ідентичності, її самобутньої культурної спадщини, що потерпає від російських загарбників під час війни. Центральною роботою виставки став килим Anti-Imperialism, на якому містився стилізований птах з орнаменту східного Поділля, що перебиває знак «пацифік» в кольорах українського прапора. Птах є уособленням імперського двоголового орла, символу тих, хто прийшов на українську землю, що інтерпретується як те, що українці здолають хижого птаха, щоб продовжувати творити, розвиватися та процвітати на мирній землі (Українські митці в Парижі).

Іншим значимим проектом, присвяченим українському декоративному мистецтву за кордоном, була виставка творів наївного мистецтва «Звір війни. Наївне мистецтво з України», що проходила на початку 2024 р. у Open Art Museum в м. Санкт-Галлен (Швейцарія) (Клименко, 2024). Експозиція об'єднала твори 23 українських авторів, серед яких такі імена, як Никифор і Панас Ярмоленки, Григорій Ксьонз, Ганна Шабатура, Софія і Ярина Гоменюк, Дмитро Перепелиця, Іван Лисенко Б. Чагарова та ін. Крім цього, звичайно були представлені твори всесвітньовідомих українських мисткинь М. Примаченко та К. Білокур. Куратором від України була Лідія Лихач, фокус виставки зосереджувався переважно на питанні культурної

ідентичності та вкоріненості, пов'язаних із творами мистецтва. У контексті російсько-української війни виставка «Звір війни» дала можливість привернути увагу суспільства до актуальності й екзистенційної потреби мистецтва для людини, нації, що створює ідентичність (Звір війни. Наївне мистецтво з України).

Виставковий проект «За межами традицій: сучасне декоративне мистецтво» («Beyond Tradition: Contemporary Decorative Art») проходив з 19 грудня 2024 р. до 23 березня 2025 р. в Українському Музеї в Нью-Йорку (The Ukrainian Museum). Основні представлені експонати – це сучасні твори, натхненні українськими народними ремеслами: вишивка, ткацтво, кераміка, дерев'яна різьба, скло тощо. Ця виставка об'єднала як твори митців із власних постійних колекцій музею, так і з діаспори. Ці роботи представляли широкий спектр матеріалів, що використовуються в сучасному декоративно-ужитковому мистецтві: від текстилю до дерева, від кераміки до скла та каменю (Beyond tradition).

Інша виставка, що відбулася цього року в Українському Музеї в Нью-Йорку, – «Village to Modern» («Село до сучасності»), що відбувалася протягом 16 травня – 23 серпня 2025 р., яка показувала вплив українського народного мистецтва (вишивка, кераміка, різьба по дереву тощо) на мистецтво українського авангарду ХХ століття (К. Малевич, О. Екстер, В. Єрмилов та ін.), який був глибоким і далекосяжним. Завдяки яскравим кольорам, геометричним візерункам та унікальним символам, українське народне мистецтво відіграло значну роль у формуванні мистецьких рухів початку ХХ ст., зокрема творчості багатьох українських художників (Village to modern).

Сучасна українська кераміка представлена виставкою, що відкрилася 7 листопада 2025 р. просто неба у Вільнюсі (Литва), та представляє роботи чотирьох українських мисткинь: концептуальної керамістки О. Дворак-Галік (Київ), керамістки та графіка Н. Попової (Ужгород), викладачки художньої кераміки О. Гураль (Львів) та абстрактної керамістки Л. Бороти (Київ) (У Вільнюсі відкрилася виставка). Проект був організований ініціативною групою «Квадрат» спільно з Посольством України в Литві (Виставка кераміки).

З огляду на проаналізовані виставкові проекти, можемо зазначити, що на рівні практичної реалізації помітними стають кілька стратегій. По-перше, це модернізація традиційних форм, що дозволяє створювати конкурентні культурні продукти для світових майданчиків. По-друге, основна увага у ході створення і їх представлення йде

на автентичні символи й матеріали, які репрезентують українську ідентичність у впізнаваній, але не стереотипній формі. Також сюди варто додати активне включення аудиторії через інтерактивні рішення, що сприяють глибшому розумінню культурних сенсів, що забезпечує ефективну медіацію між різними культурними просторами.

Практичний досвід сучасних українських мистецьких ініціатив демонструє, як артпроекти працюють у ролі медіаторів: міжнародні виставки, проекти, фестивалі, ярмарки, інші мистецькі ініціативи, зокрема на кшталт платформи, присвяченої українським креативним індустріям «I Am U Are» (була представлена у США у березні 2023 р.), демонструють поєднання традиції, сучасного інноваційного дизайну та дієвого інструментарію культурної дипломатії, одночасно популяризуючи ці практики, слугуючи джерелом емпіричних даних для формування моделей їхньої функціональності як медіаторів культурного діалогу.

Таким чином, артпроекти декоративно-прикладного мистецтва постають як багатовимірні комунікаційні інструменти, здатні одночасно збе-

рігати та репрезентувати культурну традицію на широкий загаль, у тому числі на закордонну аудиторію, продукуючи при цьому нові художні сенси та створюючи умови для міжкультурного діалогу. Їхня роль у глобальному культурному просторі полягає не тільки у презентації національного мистецтва, а й у формуванні сталого механізму культурної взаємодії, що сприяє зміцненню міжнародного іміджу України в світі, глибшому розумінню її культурної унікальності та актуалізації інших вагомих суспільних і політичних проблем.

Висновки. В результаті проведеного дослідження з'ясовано, що артпроекти у сфері українського декоративно-прикладного мистецтва виступають ефективними медіаторами культурного діалогу, здатними інтегрувати національні культурні традиції у світовий контекст. Здебільшого їхній вплив проявляється у посиленні культурної дипломатії, розширенні каналів комунікації та розбудові стійкої платформи для міжнародної взаємодії. Такі мистецькі ініціативи формують власні моделі участі українських митців у глобальних культурних процесах, що сприяє розгортанню механізмів міжкультурної рецепції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барна Н. В. Естетична еволюція проектної діяльності в контексті художньої культури XX – XXI століть: дис... д-ра філос. наук / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 408 с.
2. Василенко О. Ю. Дизайн як складова креативної індустрії: аналіз тенденцій розвитку світового та українського ринку. *Сталій розвиток економіки*. 2025. № 3 (54). С. 258–264.
3. Васильєва К. Декоративно-прикладне мистецтво як симбіоз естетики і функціональності в сучасному дизайні. *Експертна думка*. 2025. № 1. С. 84–89.
4. Виставка кераміки українських майстринь відкриється у Вільнюсі. URL: <https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/2737390/vistavka-ukrayins-koji-keramiki-maistrin-vidkriiet-sia-u-vil-niusi> (Дата звернення: листопад 2025).
5. Гоцалюк А.А. Збереження традицій у сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 9–14.
6. Домнич Х. З. Сучасне візуальне мистецтво в контексті міжнародного мультикультурного фестивалю Porto Franko. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 52–56.
7. Дяченко А. В. Аутентичні стилістики та техніки художньо-промислового мистецтва у творчості сучасних українських митців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 2. С. 224–230.
8. Звір війни. Найвне мистецтво з України. URL: <https://rodovid.net/product/296/the-beast-of-war-nayive-art-from-ukraine/> (Дата звернення: листопад 2025).
9. Клименко В. Open Art Museum: українське аутсайдерське мистецтво у Швейцарії. *LB.ua*. 25 січня 2024 р. URL: https://lb.ua/culture/2024/01/25/595290_open_art_museum_ukrainske.html (Дата звернення: листопад 2025).
10. Леонтєва О. В. Національні павільйони Венеційської бієнале як простір міжкультурного діалогу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч.* (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 145–146.
11. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 1. С. 166–175.
12. Оборська С. В. Documenta на межі XX–XXI століть: переосмислення ролі мистецтва в глобальному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 206–211.
13. Одробінський Ю., Жидких О. Українське народне мистецтво як фундамент сучасного дизайну України. *Українське мистецтво*. 2017. С. 212–218.
14. Оленіна О. Ю. Рольова специфіка мистецтва у сучасному культурно-комунікативному просторі: автореф. ... дис. д-ра мист. Харків, 2011. 24 с.
15. Плецан Х. Універсальні закономірності виникнення, еволюції і функціонування культурної дипломатії в структурі механізму розвитку креативних індустрій України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70. Том 2. С. 4–16.

16. Пономаренко Ю. В. Артизація культурних практик як феномен сучасної культури: дис. ... канд. культ.: 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 218 с.
17. Прогас М. Міждисциплінарна критика культуріндустріальної творчості як біо-некрополітики contemporary art. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18. Ч. 1. С. 56–65.
18. Савченко В.Г. Практика handmade як глобальний проєкт. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 263–266.
19. Самборська О., Трегуб А., Гаврош О. Сучасне українське мистецтво в контексті глобалізаційних процесів: виклики для мистецтвознавця. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 88. Том 2. С.133–141.
20. У Вільнюсі відкрилася виставка сучасної української кераміки. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/4057426-u-vilnusi-vidkriлася-vistavka-sucasnoi-ukrainskoi-keramiki.html> (Дата звернення: листопад 2025).
21. Українські митці в Парижі: колективна виставка крафту на International Biennial of Crafts and Creation Revelations. URL: https://his.ua/ua/article/ukrainski-mittsi-v-parizhi-kolektivna-vistavka-kraftu-na-international-biennial-of-crafts-and-creation-revelations-2022-06-13?srsId=AfmBOorl0LoygJquakq3liDGhtADtIwcRUq4GsFyfl-nRiNJ7tyiE_4&utm_source (Дата звернення: листопад 2025).
22. Чепелик О. Мистецькі урбаністичні студії в парадигмі взаємодії. *Сучасне мистецтво*. 2017. Вип.13. С. 207–229.
23. Чепелик О. XR-технології в мистецтві України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. Вип. 14. С. 60–71.
24. Чирва А. Художній експеримент в мистецьких практиках постмодернізму. *Народознавчі зошити*. 2020. № 5 (155). С. 1169–1174.
25. Яковлев О. В. Стратегії інноваційного соціокультурного проєктування в Україні XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 47–50.
26. Beyond tradition: contemporary decorative art. URL: https://www.theukrainianmuseum.org/beyond-the-tradition/?utm_source (Accessed: November 2025).
27. Planeix-Crocker M. Between cultural democratization and the preservation of artistic integrity : constructing cultural mediation for contemporary art. *Politiques de la culture*. (28 janvier 2015). <https://doi.org/10.58079/mral> <https://chmcc.hypotheses.org/958>.
28. Polishchuk L., Pylypiv V., Korolenko I., Kunderevych O., Kuzmenko T., and Gotsalyuk A. The State of Ukrainian Art and Culture: Contemporary Challenges. *International Journal of Culture, History and Religion*. 2025. Vol. 7 (S11). Pp. 1–18. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iS11.106>
29. The New Public Diplomacy. *Soft Power in International Relations* / Ed. by Jan Melissen. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 221 p. URL: https://culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/books/soft_power/The_New_Public_Diplomacy.pdf (Accessed: November 2025).
30. Vasyliieva K. V., Kolosnichenko O. V. Decorative painting as a means of translating cultural semantic narrative. *Art and Design*. 2024. №3. Pp. 110–120.
31. Village to modern. URL: <https://www.theukrainianmuseum.org/village-to-modern> (Accessed: November 2025).

REFERENCES

1. Barna, N. V. (2016). Estetychna evoliutsiia proektnoi diialnosti v konteksti khudozhnoi kultury XX – XXI stolit: [Aesthetic evolution of project activity in the context of artistic culture of the 20th – 21st centuries]. *dys....d-ra filos.. nauk Kyiv*. 408 s. [in Ukrainian].
2. Vasylenko, O. Yu. (2025). Dyzaïn yak skladova kreatyvnoi industrii: analiz tendentsii rozvytku svitovoho ta ukrainskoho rynku [Design as a component of the creative industry: analysis of trends in the development of the global and Ukrainian market]. *Stalyi rozvytok ekonomiky*. 3 (54). 258–264 [in Ukrainian].
3. Vasyliieva, K. (2025). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo yak symbioz estetyky i funktsionalnosti v suchasnomu dyzaïni [Decorative and applied arts as a symbiosis of aesthetics and functionality in modern design]. *Ekspertna dumka*. 1. 84–89 [in Ukrainian].
4. Vystavka keramiky ukrainskykh maistrin vidkryetsia u Vilnusi [Exhibition of ceramics by Ukrainian craftsmen to open in Vilnius]. URL: <https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/2737390/vistavka-ukrayins-koyi-keramiki-maistrin-vidkriiet-sia-u-vilnusi> (Accessed: November 2025) [in Ukrainian].
5. Hotsaliuk, A. A. (2018). Zberezhennia tradytsii u suchasnomu ukrainskomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Preservation of traditions in modern Ukrainian decorative and applied arts]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. 2 (11). 9–14 [in Ukrainian].
6. Domnych, Kh. Z. (2020). Suchasne vizualne mystetstvo v konteksti mizhnarodnogo multykulturnoho festyvaliu Porto Franko [Contemporary visual art in the context of the international multicultural festival Porto Franko]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*. 38. 52–56 [in Ukrainian].
7. Diachenko, A. V. (2025). Autentychni stylistyky ta tekhniky khudozhno-promyslovoho mystetstva u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh myttsiv [Authentic stylistics and techniques of applied art in the work of contemporary Ukrainian artists]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2. 224–230 [in Ukrainian].
8. Zvir viiny. Naivne mystetstvo z Ukrainy [Beast of War. Naive Art from Ukraine]. URL: <https://rodovid.net/product/296/the-beast-of-war-naive-art-from-ukraine/> (Accessed: November 2025) [in Ukrainian].
9. Klymenko, V. (2024). Open Art Museum: ukrainske autsajderske mystetstvo u Shveitsarii [Open Art Museum: Ukrainian outsider art in Switzerland]. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2024/01/25/595290_open_art_museum_ukrainske.html (Accessed: November 2025) [in Ukrainian].
10. Leontieva, O. V. (2023). Natsionalni paviliony Venetsiiskoi biennale yak prostir mizhkulturnoho dialohu [National Pavilions of the Venice Biennale as a Space for Intercultural Dialogue]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir* :

materialy VII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran. / M-vo kult. Ukrainy ta inform. polityky ; Nats. akad. ker. kadriv kult. i mystets. ; Nauk. tov. stud., asp., doktor. i molod. vch. (Kyiv, 02 lystopada 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM. 145–146 [in Ukrainian].

11. Mironova, T. V. (2021). Ukrainiske mystetstvo z pochatku 2000-kh rokov: «druhe vidrozhennia» u svitovomu kulturnomu poli [Ukrainian art since the early 2000s: a “second renaissance” in the global cultural field]. *Kultura i suchasnist : almanakh*. 1. 166–175 [in Ukrainian].

12. Oborska, S. V. (2024). Documenta na mezhi XX–XXI stolit: pereosmyslennia roli mystetstva v hlobalnomu konteksti [Documenta at the turn of the 20th and 21st centuries: rethinking the role of art in a global context]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 4. 206–211 [in Ukrainian].

13. Odrobinskyi, Yu., Zhydykh, O. (2017). Ukrainiske narodne mystetstvo yak fudament suchasnoho dyzainu Ukrainy [Ukrainian folk art as the foundation of modern Ukrainian design]. *Ukrainske mystetstvo*. 212–218 [in Ukrainian].

14. Olenina, O. Yu. (2011). Rolova spetsyfika mystetstva u suchasnomu kulturno-komunikatyvnomu prostori [The role specificity of art in the modern cultural and communicative space]: avtoref. ... dys. d-ra myst. Kharkiv. 24 s. [in Ukrainian].

15. Pletsan, Kh. (2023). Universalni zakonirnosti vynykennia, evoliutsii i funktsionuvannia kulturnoi dyplomatii v strukturii mekhanizmu rozvytku kreatyvnykh industrii Ukrainy [Universal patterns of the emergence, evolution and functioning of cultural diplomacy in the structure of the mechanism for the development of creative industries in Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 70. 2. 4–16 [in Ukrainian].

16. Ponomarenko, Yu. V. (2018). Artyzatsiia kulturnykh praktyk yak fenomen suchasnoi kultury [Artisticization of cultural practices as a phenomenon of contemporary culture]: dys. ... kand. kult.: 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury / Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 218 s. [in Ukrainian].

17. Protas, M. (2022). Mizhdystyplinarna krytyka kulturindustrialnoi tvorchosti yak bio-nekropolityky contemporary art [Interdisciplinary Critique of Cultural Industrial Creativity as Bio-Necropolitics contemporary art]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. 18. 1. 56–65 [in Ukrainian].

18. Savchenko, V. H. (2022). Praktyka handmade yak hlobalnyi proekt [Handmade practice as a global project]. *Kulturolohichniy almanakh*. 3. 263–266 [in Ukrainian].

19. Samborska, O., Trehub, A., Havrosh, O. (2025). Suchasne ukrainske mystetstvo v konteksti hlobalizatsiinykh protsesiv: vyklyky dlia mystetstvoznavtsia [Contemporary Ukrainian art in the context of globalization processes: challenges for the art critic]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 88. 2. 133–141 [in Ukrainian].

20. U Vilnusi vidkrylasia vystavka suchasnoi ukrainskoi keramiki [An exhibition of modern Ukrainian ceramics opened in Vilnius]. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/4057426-u-vilnusi-vidkrylasia-vstavka-sucasnoi-ukrainskoi-keramiki.html> (Accessed: November 2025) [in Ukrainian].

21. Ukrainski myttsi v Paryzhi: kolektyvna vystavka kraftu na International Biennial of Crafts and Creation Revelations [Ukrainian artists in Paris: collective craft exhibition at the International Biennial of Crafts and Creation Revelations]. URL: https://his.ua/ua/article/ukrainski-mittsi-v-parizhi-kolektivna-vstavka-kraftu-na-international-biennial-of-crafts-and-creation-revelations-_2022-06-13?srsId=AfmBOorI0LoygJquakq3liDGhtIADtIwcRUq4GsFyfi-nRiNJ7tyiE_4&utm_source (Accessed: November 2025) [in Ukrainian].

22. Chepelyk, O. (2017). Mystetski urbanistychni studii v paradyhmi vzaiemodii [Artistic urban studies in the paradigm of interaction]. *Suchasne mystetstvo*. 13. 207–229 [in Ukrainian].

23. Chepelyk, O. (2018). XR-tekhnologii v mystetstvi Ukrainy [XR technologies in Ukrainian art]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. 14. 60–71 [in Ukrainian].

24. Chyrva, A. (2020). Khudozhnii eksperyment v mystetskykh praktykakh postmodernizmu [Artistic experiment in postmodernist artistic practices]. *Narodoznavchi zoshyty*. 5 (155). 1169–1174 [in Ukrainian].

25. Iakovlev, O. V. (2018). Stratehii innovatsiinoho sotsiokulturnoho proektuvannia v Ukraini XXI stolittia [Strategies of innovative socio-cultural design in Ukraine in the 21st century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2. 47–50 [in Ukrainian].

26. Beyond tradition: contemporary decorative art. URL: https://www.theukrainianmuseum.org/beyond-the-tradition/?utm_source (Accessed: November 2025)

27. Planeix-Crocker, M. (2015). Between cultural democratization and the preservation of artistic integrity : constructing cultural mediation for contemporary art. *Politiques de la culture*. <https://doi.org/10.58079/mral> <https://chmcc.hypotheses.org/958>

28. Polishchuk, L., Pylypiv, V., Korolenko, I., Kunderevych, O., Kuzmenko, T., and Gotsalyuk, A. (2025). The State of Ukrainian Art and Culture: Contemporary Challenges. *International Journal of Culture, History and Religion*. 7 (SI1). 1–18. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.106>

29. The New Public Diplomacy. Soft Power in International Relations (2005) / Ed. by Jan Melissen. New York: Palgrave Macmillan. 221 p. URL: https://culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/books/soft_power/The_New_Public_Diplomacy.pdf (Accessed: November 2025)

30. Vasylieva, K. V., Kolosnichenko, O. V. (2024). Decorative painting as a means of translating cultural semantic narrative. *Art and Design*. 3. 110–120

31. Village to modern. URL: <https://www.theukrainianmuseum.org/village-to-modern> (Accessed: November 2025)

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 534.84:[781.1+72](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-22>

Наталія ДОМБРУГОВА,
orcid.org/0009-0007-1746-7888
Заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедрою звукорежисури
Київського національного університету театру кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого
(Київ, Україна) julia2kino@gmail.com

АРХІТЕКТУРНА АКУСТИКА, ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ

Статтю присвячено дослідженню науки акустика, а саме акустики в звукорежисурі та її історичному шляху. Завдання створення оптимального акустичного оформлення приміщень займалися з найдавніших часів. Незважаючи на те, що архітектурна акустика є однією з найстаріших дисциплін, до сих пір не вирішені деякі фундаментальні проблеми, серед яких відсутність єдиної теорії, яка б у повній мірі описувала всі акустичні процеси в приміщенні. На даний момент існують три теорії опису акустичних процесів: статистична, геометрична, хвильова. Дослідження виділяють наступні проблеми цієї галузі знань та застосування теорій у науці та техніці:

- слабкий ступінь формалізації акустики ускладнює створення відповідних моделей та методів для вирішення проблем, оцінку ступеня їх адекватності;
- відсутність єдиної точки зору на сфері застосування теорій опису акустичних процесів та їх методів;
- нечіткі рекомендації щодо акустичного проектування у чинних нормативних документах;
- формальне застосування програмного забезпечення для акустичного проектування приміщень різного призначення без урахування специфіки та обмежень, які накладаються використовуваними методами математичного та комп'ютерного моделювання.

У статті наведені три ланки, а саме: вимірювання, музичний твір у виконавській формі, історія акустичних досліджень у музичній науці. Вимірювання стосується музичного твору і розуміється досить широко, фактично як сторона сприйняття музики, поза якою інтонаційні смисли не існують. Шлях до пізнання музичного твору у виконавській формі неминуче лежить через акустичні дослідження, де вимірювання виконують фундаментальну роль нотування тексту та оформлення граматики виразних засобів. Зроблено спробу пояснити та аргументувати причини зниження інтенсивності вітчизняних досліджень музичного твору у звуковій формі майже до повного зникнення. З огляду на величезні можливості сучасних цифрових акустичних програм-редакторів це тим більш парадоксально на тлі розквіту музичної акустики в ХХ столітті, коли використовувалася складна аналогова апаратура. Звучання музичного твору – найважливіша і єдина об'єктивна онтологічна форма твору. У західній музикології інтерес до вивчення закономірностей виконавської форми твору значно зріс у ХХІ столітті. Акустичні тексти музичного твору містять непрямі дані про головний фінальний компонент системи твору – його існування у сприйнятті та музичній свідомості слухача.

Ключові слова: акустика, музична акустика, архітектурна акустика, моделювання, історія, онтологія, історія розвитку акустики.

Nataliia DOMBRUGOVA,
orcid.org/0009-0007-1746-7888
Honored Worker of Culture of Ukraine,
Head of Sound Engineering Department
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv Ukraine) dombrugovan.m@gmail.com

ARCHITECTURAL ACOUSTICS, HISTORY AND CURRENT ISSUES

This article is devoted to the study of acoustics, namely acoustics in sound engineering and its historical development. The task of creating optimal acoustic design for rooms has been pursued since ancient times. Despite the fact that architectural acoustics is one of the oldest disciplines, some fundamental problems remain unresolved, including the lack of a unified theory that would fully describe all acoustic processes in a room. Currently, there are three theories describing acoustic processes: statistical, geometric, and wave.

Studies highlight the following problems in this field of knowledge and the application of theories in science and technology:

- the weak degree of formalization of acoustics complicates the creation of appropriate models and methods for solving problems and assessing their adequacy;
- the lack of a unified point of view on the areas of application of theories describing acoustic processes and their methods;

– *vague recommendations on acoustic design in current regulatory documents;*

– *the formal application of software for acoustic design of premises for various purposes without taking into account the specifics and limitations imposed by the methods of mathematical and computer modeling used.*

The article presents three links, namely: measurement, musical work in performance form, and the history of acoustic research in music science. Measurement relates to musical works and is understood quite broadly, in fact as a side of music perception, without which intonational meanings do not exist. The path to understanding a musical work in its performed form inevitably lies through acoustic research, where measurement plays a fundamental role in notating the text and formulating the grammar of expressive means. An attempt has been made to explain and argue the reasons for the decline in the intensity of domestic research into musical works in sound form to the point of almost complete disappearance. Given the enormous capabilities of modern digital acoustic editor programs, this is all the more paradoxical against the backdrop of the heyday of musical acoustics in the 20th century, when complex analogue equipment was used. The sound of a musical work is the most important and only objective ontological form of the work. In Western musicology, interest in studying the patterns of the performance form of a work has grown significantly in the 21st century. The acoustic texts of a musical work contain indirect data about the main final component of the work's system – its existence in the perception and musical consciousness of the listener.

Key words: *acoustics, musical acoustics, architectural acoustics, modeling, history, ontology, history of acoustics development.*

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Аналіз літературних джерел показав, що наразі в вітчизняному науковому дискурсі існує дефіцит досліджень історичного значення науки акустика в цілому не тільки як з наукової, але й з культурологічної точки зору. Основною проблемою при цьому є слабкий ступінь формалізації даної предметної області та відсутність чітких інструкцій і рекомендацій по вивченню та дослідженню даної проблематики. Архітектурна акустика тісно з культурою досліджує взаємодію звуку та акустичних просторів, враховуючи фізичні закони, які передбачають, як звукові хвилі поширюються та сприймаються у різних приміщеннях.

Метою ж статті є дослідити архітектурну акустику, її історію та сучасні проблеми.

Завдання статті: Навести основні етапи розвитку науки архітектурна акустика. Показати, що протягом століть вчені та архітектори намагалися спільно вирішити проблеми резонансу, реверберації, відбиття та поглинання звуків, довести основні фактори, що впливають на вибір однієї з існуючих теорій опису акустичних процесів (статистичної та геометричної) та методів застосування кожної з них.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичне узагальнення в даному питанні надали такі науковці і звукорежисери акустики як Лео Беранек (Leo Beranek), німецький акустик Манфред Шредер (Manfred Schroeder) та японський дослідник Такаюкі Хідака (Takayuki Hidak), Їхні праці становлять **наукове підґрунтя** дослідження. Специфіка історії розвитку акустики, привернула увагу й вітчизняних дослідників, таких як Войтович.О та Кінаш, ними був зроблений вклад в дослідження проблем архітектурної акустики, а саме в дослідженні акустичних аномалій, як зазначав Войтович.О, деякі приміщення можуть мати небажані особливості, такі як резонансні частоти, які можуть негативно впливати на якість звуку. Це може бути пов'язано з неправильною геометрією або матеріалами.

Наукова новизна дослідження полягає в проведеному дослідженні резонансу, реверберації, відбиття та поглинання звуків за допомогою компаративного та теоретичного та аналітичних методів в культурологічній площині, а також представлені результати онтологічного аналізу предметної області – основні фактори, що впливають на вибір однієї з існуючих теорій опису акустичних процесів (статистичної та геометричної) та методів застосування кожної з них.

Виклад основного матеріалу. Якщо перегорнути сторінки історії розвитку архітектурної акустики, можна виділити багато імен, які не забуваються навіть при самому стислому викладі історії. Роль цих людей в історії науки різна. З плином часу вони не лише не тьмяніють, а й займають все більш значуще місце в міру вивчення їхньої ролі в історії розвитку наукової думки. Наука архітектурна акустика, як і вся природнича наука, має глибоке коріння в давнині. Від давнини у спадок залишилися праці Арістотеля, а також роботи представників школи математичної фізики – Архімеда, пізніше Леонардо да Вінчі, Нікколо Тартальї та Джероламо Кардано, і, звичайно, їхнього послідовника Галілео Галілея. Галілей розвинув метод геометричних побудов Архімеда, розвинув питання акустики, основу яких заклав Леонардо да Вінчі. У цій області Галілей зробив багато відкриттів. До таких відкриттів належить: встановлення залежності між очевидною висотою тону та частотою звукових коливань, зокрема чисельне визначення таких музичних термінів, як октава та квінта; встановлення залежності між частотою звучання струни та її основними характеристиками; розробка методів вимірювання частоти коливань та встановлення чисельних співвідношень для таких чисто фізіологічних факторів, як консонанс і дисонанс. Всі ці питання, вперше розроблені Галілеєм, створили нову галузь фізики – вчення про звукові коливання, які згодом стали основою будівельної та архітектурної акустики.

Історія розвитку акустики приміщень базується на будові грецьких і римських відкритих театрів. У м'якому кліматі Південної Європи аудиторія мала відкритий тип і завжди вдало розташовувалась на спокійному місці, подалі від руху та шуму міста. Перші аудиторії представляли собою групу слухачів, що стояли навколо оратора, при цьому всі вони розміщувалися на рівній або майже рівній площадці. Перший крок у розвитку аудиторії полягав просто в тому, щоб розташувати оратора на піднятій платформі. Потім відбувалася установка місць для слухачів із підняттям більш віддалених рядів. Такі ранні починання досягли вершини розвитку у добре відомих грецьких і римських відкритих театрах. Класичні відкриті театри Греції та Риму, як показує саме назва «театр» (грецькою *Θέατρον* – місце, щоб бачити), спочатку були скоріше місцем для того, щоб бачити, ніж слухати. Переваги та недоліки цих театрів можна оцінювати, вивчаючи їхні руїни. Найсуттєвішою перевагою античних театрів є відсутність стін і стелі, що позбавляє їх таких звичних недоліків, як ехо, реверберація та запізнілі відлуння. Звук досягає слухача незмінним і зберігає всю красу та природність виконання на сцені. Але й найсуттєвіший недолік цих аудиторій також пов'язаний з відсутністю стін і стелі, оскільки вся звукова енергія, яка в іншому випадку відбилася б від їхніх поверхонь, втрачається і не може бути використана.

Втрати звуку зменшують інтенсивність для найвіддаленіших місць аудиторії до такого ступеня, що слухати мову стає важко або зовсім неможливо, а у випадку музики втрата енергії, так само як і вплив запізнілих відбиттів, зменшує багатство й повноту тональної якості. Розташування місць концентричними півколами навколо сцени та нахил глядацької площадки показують спроби греків і римлян забезпечити достатню кількість енергії для всіх слухачів. Природа акустичних проблем, що виникли в античних театрах, та успіх у їхньому вирішенні, описані у відомих «Десяти книгах з архітектури» Вітрувія. Наприклад, цитата Вітрувія дуже повчальна щодо опису практики античних архітекторів у акустичній побудові грецьких і римських театрів, а також у передбаченні конструкції сучасних відкритих театрів: «Особливу увагу необхідно, отже, варто звернути увагу на те, щоб місце було не глухим, а таким, де голос звучав би найчіткіше. Це можна досягти вибором місця яке ізольовано від ехо». Однак давні греки усвідомлювали той факт, що потужність середнього голосу була недостатньою для чіткого чути у всіх частинах театрів, місткість яких іноді досягала 20 тис. слухачів. Згідно з Вітрувієм, робилися спроби збільшити потужність голосу за допомогою застосування гармонік

(слово «гармоніка», ймовірно, означає резонанс). Ця властивість резонансу здійснювалась, як пише Аристоксен, розміщенням великої кількості бронзових судин у формі резонаторів у правильно розташованих по всьому театру нішах. У великих театрах встановлювали три горизонтальні ряди резонаторів. Ще одна деталь показує, що греки розуміли недостатність сили голосу середнього оратора. Це видно з використання артистами на сцені дуже великих масок, які не лише підкреслювали риси обличчя, щоб їх можна було бачити з найбільш віддалених місць, але їм також надавали форму, метою якої було збільшення гучності голосу рупорним ефектом рота.

Класичний відкритий театр греків і римлян був заснований на низці основних чинників щодо поведінки звуку в відкритому просторі, що підтверджується роботами Вітрувія. Поширення цивілізації в менш помірному кліматі Центральної та Північної Європи спричинило необхідність оточити аудиторію стінами та стелею. Ці закриті аудиторії дозволили впровадити багаторівневі балкони, які виконували подвійне призначення: для розміщення слухачів поблизу сцени та для розміщення відносно великої кількості людей на невеликій площі. Близькість публіки до сцени, а також корисні відбиття від стін та стелі забезпечували гучність мови, цілком достатню для аудиторії, що вміщує менше ніж 2000 осіб. При проектуванні концертних залів, театрів та лекційних аудиторій не можна не згадати про форму та пропорції приміщення. Протягом століть йшли пошуки ідеальної форми залу, яка могла б відповідати двом факторам: найкращій акустиці та найбільшому полю зору. Граф Франческо (Італія, 1712–1764) розробив типи та прийоми форм залу, найбільш вигідні з акустичної точки зору, і за зразком цих форм були зведені театри не лише в Італії, а й в Англії та Франції. Багато видатних будівельників театрів рекомендували для всіх аудиторій еліптичну форму, вважаючи, що форма залу може гарантувати акустичний успіх. Форма приміщення в правильно розрахованому залі не грає жодної ролі, бо не існує такої форми, яка могла б гарантувати акустичний успіх, а також не існує такої форми, акустичні недоліки якої не могли б бути передбачені. Розвиток просторих приміщень з кам'яною або мармуровою обробкою, пристосованих для відносно невеликих аудиторій (слухачів), створював численні акустичні труднощі. Але вони стимулювали інтерес до вивчення акустики, що привернуло увагу ряду дослідників XIX століття.

Розвиток архітектурної акустики у Північній Європі розпочався з вивчення численних відбиттів звуку у закритих приміщеннях. Прогрес був незначним до початку XIX ст., коли були зроблені спроби розробити та спроектувати такі архітек-

турні форми, які давали б корисне відбиття звуку у напрямку до слухачів. Це було проблемою геометричної акустики, обмеженої майже виключно вивченням променів відбитого звуку у приміщенні, і мало на меті посилити відбивання звуку, що досягає слухача. Внаслідок цього у багатьох закритих аудиторіях застосовувалися резонатори, головним чином параболічної форми, з метою спрямувати достатню кількість звукової енергії до найбільш віддалених слухачів. Але, як показав досвід, застосування резонаторів або спеціально сконструйованих поверхонь, розташованих над оратором або позаду нього, виявилось недостатнім для забезпечення умов доброї чутності в аудиторіях. Належне відбиття звуку або навіть застосування достатньо великих кількостей звукової енергії не було і не є досконалим засобом для усунення акустичних недоліків приміщення. Одним із перших, хто зрозумів цей факт і висловив більш загальну точку зору щодо акустичної проблеми закритого приміщення, був Дж. Б. Уфам, доктор медицини з Бостона, який ще у 1853 р. дав досить ясне пояснення як реверберації, так і резонансу в аудиторіях – явищ, що займають основне місце в архітектурній акустиці. Він зрозумів, що реверберація повинна бути достатньо зменшена, а резонанс ретельно збережений. Було проведено ряд дослідів у головній залі Бостонського мюзик-холу, у яких він змінював м'які та тверді шари штукатурки на стінах і стелі, порівнював акустичні характеристики зали з м'якими та жорсткими кріслами, використовував драпірування та завіси на вікнах, килими на балконах. Відомий американський фізик Джозеф Генрі у 1854 і 1856 рр. прочитав ряд доповідей про акустику приміщень (в Американському товаристві заохочення науки), у яких він науково розібрав такі важливі проблеми, як природа мови та слуху, акустика відкритих приміщень, форма закритих приміщень, ехо, реверберація та резонанс. Багато з його висновків ґрунтуються на дослідах і спостереженнях. Головна наукова робота з цієї проблеми була розпочата та розвинута професором Гарвардського університету У. К. Себіном. Роботи Себіна, починаючи з 1895 р., започаткували нову еру в розвитку архітектурної акустики. Усі дослідження до нього носили якісний характер. У. К. Себін перший ввів кількісні характеристики в акустиці приміщень. Професор Себін перший звернув увагу на залежність якості звуку від тривалості його відлуння та вперше ввів термін «реверберація». Він встановив, що реверберація в будь-якому приміщенні може сильно змінюватися залежно від умов поглинання звуку. Численні будівлі були спроектовані та побудовані відповідно до теорії У. К. Себіна відразу після публікації результатів його роботи,

але більшість архітекторів дуже повільно визнавали та застосовували його теорію. Працівники науки також повільно продовжували його роботу, і лише в 1930-х роках до знайдених ним результатів були зроблені цінні доповнення американцями І. Б. Крендаллом (1922) та В. О. Кнудсенем (1936) (Войтович, 2015: 215), а в області електроакустики – Олсоном і Масом (1934) (Кінаш, 2008: 203). Час реверберації тривалий час був єдиним точним критерієм для оцінки акустичних якостей приміщень. Він і сьогодні ще зберігає першочергове значення, незважаючи на появу ряду нових критеріїв.

Дослідження у сфері створення інтелектуальних систем для підбору оптимальних обчислювальних моделей в акустиці залишаються актуальними і до сьогодні. Одна з перших спроб формалізувати акустичні правила та отримати акустичні і фонетичні знання, які будуть використовуватися в акустико-фонетичному розшифруванні, була здійснена в (Arias, 2013: 25). З точки зору архітектурної акустики створення багатофункціональних приміщень з адаптивною акустикою викликає великі труднощі, оскільки рекомендації щодо акустичного проектування приміщень з різним призначенням можуть суперечити одна одній. Спроби створити інтелектуальне рішення, яке дозволить вирішити проблему пошуку оптимального часу реверберації, описані в (Ballou, 2015: 568). У статті пропонується використання акустичних параметрів приміщення, отриманих з мовлення або музики, для визначення кількості додаткової реверберації. Цей параметр необхідний для досягнення потрібних акустичних характеристик, оскільки оптимальний час реверберації для приміщень з різними параметрами та призначенням різними. Проте найбільш поширене застосування методів штучного інтелекту з метою підвищення точності розрахунків за рахунок врахування нелінійних залежностей, що особливо актуально для складних середовищ (Knoprow, 1985: 559). Таким чином, можна говорити про те, що процес прогнозного та аналітичного дослідження акустичного поля пов'язаний з великою кількістю складнощів і невизначеностей ще на етапі вибору основоположної теорії опису акустичних процесів та методів їх моделювання. На даний момент розроблено безліч обчислювальних моделей, проте на практиці виникають суперечності у рекомендаціях щодо використання моделей на різних частотах. Причини переваги однієї моделі над іншою настільки взаємопов'язані та різноманітні, що спиратися на один критерій не представляється доцільним. Тому створення системи підтримки прийняття рішень, що дозволяє полегшити цей вибір, є актуальним завданням. Для цього необхідно вирішити низку підзадач: аналіз пред-

метної області для складання глосарію термінів та зв'язків між ними; виявлення факторів, що впливають на вибір акустичної теорії; запис їх у вигляді аксіом – тверджень в логічній формі, які постулюють взаємозв'язок між поняттями та відносинами.

Для вирішення сучасних завдань акустичного оформлення найчастіше використовуються статична та геометрична теорії, оскільки використання хвильової теорії пов'язане з розв'язанням диференціальних рівнянь стану звукового поля в приміщенні, що є обчислювально трудомістким процесом. Також відсутність чітких принципів теорії та єдиного уявлення про сферу застосування значно ускладнює процес впровадження. Тому були виділені фактори, що впливають на вибір теорії опису акустичних процесів – статистичної та геометричної. Основними визначальними факторами, що впливають на вибір теорії опису акустичних процесів, є:

характеристики приміщення: форма, розмір, призначення, використовувані матеріали;

– характеристики джерела: положення, його характеристика спрямованості та амплітудно-частотна характеристика;

– аналізовані процеси.

У статистичній теорії приміщення розглядається у вигляді прямокутного паралелепіпеда з розмірами, близькими до золотого перерізу. Для приміщення більш складної форми результати розрахунків можуть виявитися неточними (Окапо, 1995: 385). Під складною формою приміщення мається на увазі увігнуте багатокутне планування, а також форми, що мають закруглення, оскільки подібні поверхні можуть як розсіювати, так і концентрувати звук, що створює області з нерівномірним розподілом енергії.

Для приміщень, де має значення чіткість звучання мови, суттєву роль відіграють ранні відбиття, які підсилюють прямий звук, якщо надходять протягом певного часу. Ці відбиття не враховує статистична теорія, яка приділяє більше уваги стаціонарному процесу (процесу встановлених коливань).

Матеріали поверхонь приміщення визначальним чином впливають на його акустичні характеристики, оскільки від властивостей матеріалу залежить коефіцієнт поглинання – відношення звукової енергії, поглинутої одиницею площі поверхні, до енергії звукових хвиль, що падають на цю одиницю площі (Zwicker, 1999: 410). Якщо використовуються матеріали з високим коефіцієнтом, звук затухає порівняно швидко, зменшується частка ехо. Оскільки в приміщенні можуть використовуватися різні матеріали, можуть створюватися області нерівномірного розподілу звукової енергії. Для статистичної теорії дифузність поля є необхідною умовою їх застосовності. Якщо ця

умова не дотримується, для аналізу необхідно використовувати методи геометричної теорії.

Висновки. Після проведеного аналізу можна визначити, що архітектурна акустика, що ґрунтується на фізичних принципах, відіграє ключову роль у створенні комфортних просторів. Розуміння взаємодії звуку з архітектурними елементами дозволяє створювати умови для оптимального звучання та мінімізації зовнішніх шумів. Архітектурна акустика – це наука, яка вивчає звукові явища в закритих і відкритих просторах, а також методи їх проектування. Якісна акустика впливає не тільки на сприйняття звуку, а й на функціональність приміщень. Правильне проектування акустичних характеристик дозволяє запобігти ехо, зовнішньому шуму та іншим непередбачуваним акустичним ефектам, що сприяє кращому сприйняттю інформації та підвищенню якості життя. Сучасні підходи до архітектурної акустики вимагають інтеграції знань з різних галузей: фізики, психології, інженерії та архітектури. Аналіз публікацій, присвячених методам моделювання поширення звукових хвиль та використанню інтелектуальних систем у сфері акустики, показав, що на даний час впровадження методів штучного інтелекту хоч і покращує точність методів і моделей, але не дозволяє застосовувати їх повсюдно. Таким чином, перед фахівцями предметної області все ще стоять завдання вибору теорії опису акустичних процесів і методів у рамках цих теорій з урахуванням специфіки приміщення. Оскільки кількість факторів, що впливають на вибір акустичної теорії та методів всередині неї, досить велика, створення систем підтримки прийняття рішень є виправданим, оскільки це дозволить звільнити фахівців від деяких рутинних, але трудомістких завдань. Також така система дозволить підвищити точність прийнятих рішень щодо вибору стратегії моделювання, оскільки логічні висновки будуються на основі узагальнених знань про предметну область та досвіду експертів. У статті описані створені алгоритми прийняття рішення щодо використовуваної математичної моделі та методів моделювання поширення акустичного поля з урахуванням параметрів моделі приміщення та вимог до ефективності. Експериментально показано адекватність побудованих онтологічних моделей очікуванням у предметній області «Архітектурна акустика». Подані в статті алгоритми прийняття рішень також можуть бути використані в інших областях акустики, таких як гідроакустика, та в суміжних сферах, наприклад, поширення радіохвиль. При моделюванні поширення звуку використовувався гібридний метод, заснований на трасуванні променів, що збігається з логічним висновком. Також системний аналіз запропонував

використовувати інші методи трасування: трасування пучка, оскільки сфери застосування методів групи трасування здебільшого збігаються, а саме найефективніше можуть використовуватися для нескладних приміщень, у яких немає вигнутих поверхонь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войтович О. Критерії оцінки художньої якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: Збірник наукових праць. Рівне: ППДМ, 2015. Вип. 21. С. 194–197.
2. Войтович О. Об'єктивні параметри та їх суб'єктивні кореляти в оцінці акустики концертних залів. Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Музикознавчі студії – 2015: збірка статей. Львів, 2015. Вип. 36. С. 213–226.
3. Кінаш Р.І. Аналіз акустики театру імені Марії Заньковецької у Львові на підставі фотограмметричних та акустичних вимірювань. Кінаш Р.І., Камісінський Т., Вачко А. Вісн. Нац. ун-ту «Львів. політехніка». 2008. № 632. с. 202–206.
4. Ahnert W., Schmidt W. Fundamentals to perform acoustical measurements. Appendix to EASERA. 53 p.
5. Arias A. Y. Acoustical parameters comparison of two halls: “Teatro Argentino de La Plata” and “Teatro Margarita Xirgu”. Acoustics Instruments and Measurements. June 2013. p. 1–27.
6. Ballou G. Handbook for Sound Engineers. Focal Press, 2015. 1784 p.
7. Barron M. Auditorium Acoustics and Architectural Design. Second Edition. Spon Press, London and New York, 2010. 481 p.
8. Knoppow R. A Bibliography of the Relevant Literature on the Subject of Microphones. Journal of the Audio Engineering Society. 1985. V 33 no. 7/8. p. 557–561.
9. Koshigoe S. A., Takahashi S. Consideration on Sound Localization. Preprint No. 1132 (L9), paper presented at the Audio Engineering Society 54th convention, May 4–7, 1976.
10. Okano T. Psychoacoustic experiment to determine the influence of Interaural cross-correlation coefficient and sound pressure level of low frequencies on the apparent source width in concert halls. T. Hidaka, T. Okano, L. Beranek. Acoustical Physics. 1995. V. 41. no. 4–6. p. 629.
11. Sabine W. Collected Papers on Acoustics. Harvard University Press. Reimpresión Dover, 1922. 1964. 308 p.
12. Zwicker E., Zwicker T. Audio Engineering and Psychoacoustics: Matching Signals to the Final Receiver, the Human Auditory System. Journal of Audio Engineering Society. 1991. Vol. 39. No. 3. March. p. 115–126.
13. Zwicker E., Fast H. Psychoacoustics: Facts and Models. New York: Springer, 1999. 416 p.

REFERENCES

1. Voitovych O. (2015) Kryterii otsinky khudozhnoi yakosti zvukovoho materialu v epokhu tsyfrovyykh tekhnolohii. [Criteria for assessing the artistic quality of sound material in the era of digital technologies] Ukrainka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats. Rivne: PPDМ. Vyp. 21. S. 194–197. [in Ukrainian].
2. Voitovych O. (2015) Obiektivni parametry ta yikh subiektivni koreliaty v otsyntsi akustyky kontsertnykh zaliv. [Objective parameters and their subjective correlates in the assessment of concert hall acoustics] Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V.Lysenka. Muzykoznavchi studii zbirka statei. Lviv. Vyp. 36. S. 213–226. [in Ukrainian].
3. Kinash R.I. (2008) Analiz akustyky teatru imeni Marii Zankovetskoï u Lvovi na pidstavi fotohrammetrychnykh ta akustychnykh vymiriuvan. [Analysis of the acoustics of the Maria Zankovetska Theater in Lviv based on photogrammetric and acoustic measurements] Kinash R.I., Kamisynskiy T., Vachko A. Visn. Nats. un-tu “Lviv. politekhnika”. № 632. с. 202–206. [in Ukrainian].
4. Ahnert W., Schmidt W. Fundamentals to perform acoustical measurements. Appendix to EASERA. 53 p.
5. Arias A. Y. (2013) Acoustical parameters comparison of two halls: “Teatro Argentino de La Plata” and “Teatro Margarita Xirgu”. Acoustics Instruments and Measurements. p. 1–27.
6. Ballou G. (2015) Handbook for Sound Engineers. Focal Press. 1784 p.
7. Barron M. (2010) Auditorium Acoustics and Architectural Design. Second Edition. Spon Press, London and New York. 481 p.
8. Knoppow R. A. (1985) Bibliography of the Relevant Literature on the Subject of Microphones. Journal of the Audio Engineering Society. V 33 no. 7/8. p. 557–561.
9. Koshigoe S. A., Takahashi S. (1976) Consideration on Sound Localization. Preprint No. 1132 (L9), paper presented at the Audio Engineering Society 54th convention.
10. Okano T. (1995) Psychoacoustic experiment to determine the influence of Interaural cross-correlation coefficient and sound pressure level of low frequencies on the apparent source width in concert halls. T. Hidaka, T. Okano, L. Beranek. Acoustical Physics. V. 41. no. 4–6. p. 629.
11. Sabine W. (1964) Collected Papers on Acoustics. Harvard University Press. Reimpresión Dover. 308 p.
12. Zwicker E., Zwicker T. (1991) Audio Engineering and Psychoacoustics: Matching Signals to the Final Receiver, the Human Auditory System. Journal of Audio Engineering Society. Vol. 39. No. 3. March. p. 115–126.
13. Zwicker E., Fast H. (1999) Psychoacoustics: Facts and Models. New York: Springer. 416 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 03.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК [004.928:004.912]:7.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-23>**Михайло ЄНЧЕВ,***orcid.org/0009-0000-5494-6641*

аспірант кафедри дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) *mihail.enchev1984@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КІНЕТИЧНОЇ ТИПОГРАФІЇ У ВІДЕОКОНТЕНТІ YOUTUBE: ЛІРИЧНІ ВІДЕО

У статті досліджено особливості використання кінетичної типографії в ліричних відео (музичні відео з текстами), що отримали масштабну популярність і складають значну частину відеоконтенту YouTube. Розглянуто варіативність взаємозв'язку аудіовізуального дискурсу з текстовими кодами та моушн-дизайном. З'ясовано, що з творчої точки зору, ліричні відео можуть бути функціональним контентом, на відміну від музичних відео, оскільки вони представляють текст пісні в письмовій формі та заохочують слухачів зосередитися на вокалі, підспівувати або вивчати слова. Крім того, вони дозволяють застосовувати візуальну ідентичність, пов'язану з постановкою та виконавцем, зрештою слугуючи засобом брендингу. Дослідження виявило, що концепція ліричного відео (відео з текстами пісень) включає два різні підходи використання кінетичної типографії, що пов'язані з функціональністю композиції та застосуванням графічних або текстових ресурсів: ефективна репрезентація текстового повідомлення (характерним є використання нейтрального шрифту, без зарубок, функціональних та впорядкованих композицій) та застосування художніх і креативних технік, в яких текст є лише ще одним графічним ресурсом (відрізняється використанням шрифтів із зарубками, рукописних шрифтів, сміливих композицій та колористики, що спрямованої на додаткове розкриття сенсового наповнення пісні). Кінетична типографія в другому підході виконує роль потужного семантичного елементу. На основі проаналізованої наукової літератури, констатовано, що в подальших дослідженнях особливостей використання кінетичної типографії в сучасному цифровому відеоконтенті доцільно звернутися до категоризації П. Переза Руфі. Виявлено, що у ліричних відео, представлених в сучасному відеоконтенті використані як шрифти з зарубками, так і без зарубок, але найбільш поширеним є рукописний шрифт, що імітує людський почерк (сприяє персоналізації тексту пісні, самої пісні та музичного відеокадру). Виявлено, що використання шрифтів без зарубок, що позбавлені конотативних елементів, сприяє розширенню ідеологічного простору, підвищенню цінності інших ресурсів та змісту композицій.

Ключові слова: кінетична типографія, анімація, шрифт, ліричні відео, YouTube, моушн-дизайн, скрипти, шрифти без зарубок.

Mykhailo ENCHEV,*orcid.org/0009-0000-5494-6641*

Postgraduate Student at the Department of Design

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *mihail.enchev1984@gmail.com*

FEATURES OF THE USE OF KINETIC TYPOGRAPHY IN VIDEO CONTENT ON YOUTUBE: LYRIC VIDEOS

The article examines the features of the use of kinetic typography in lyric videos (music videos with lyrics), which have received widespread popularity and constitute a significant part of the video content on YouTube media hosting. The variability of the relationship between audiovisual discourse and text codes and motion design is examined. It is found that from a creative point of view, lyric videos can be functional content, unlike music videos, since they present the lyrics of a song in written form and encourage listeners to focus on the vocals, sing along or learn the words. In addition, they allow the use of visual identity associated with the production and the performer, ultimately serving as a means of branding. The study revealed that the concept of lyrical video (video with song lyrics) includes two different approaches to the use of kinetic typography, which are related to the functionality of the composition and the use of graphic or text resources: effective representation of the text message (characterized by the use of a neutral font, sans serif, functional and orderly compositions) and the use of artistic and creative techniques in which the text is just another graphic resource (characterized by the use of serif fonts, handwritten fonts, bold compositions and colors aimed at additional disclosure of the meaning of the song). Kinetic typography in the second approach plays the role of a powerful semantic element. Based on the analyzed scientific literature, it was stated that in further studies of the features of the use of kinetic typography in modern digital video content, it is advisable to refer to the categorization of P. Perez Rufi. It was found that lyric videos presented in modern video content use both serif and sans-serif fonts, but the most common is the handwritten font that imitates human handwriting (contributes to the personalization of the song text, the song itself and the music video clip).

It was found that the use of sans-serif fonts, devoid of connotative elements, contributes to the expansion of ideological space, increasing the value of other resources and the content of the composition.

Key words: kinetic typography, animation, font, lyric videos, YouTube, motion design, scripts, sans-serif fonts.

Постановка проблеми. Кінетична типографія, як мистецтво анімації тексту отримала на сучасному етапі безпрецедентну популяризацію в цифровому контенті, зокрема вона широко використовується у створенні різноманітних відео, що представлені на медіахостингах та в соціальних мережах (інтерв'ю, влоги, промовідео та ін.).

Кінетична типографія – ефективна техніка моушн-дизайну, що значно покращує відеоконтент, додає динаміки та візуальної привабливості, посилюючи інтерес користувача і не відволікає від основного кадру, оскільки літери рухаються в єдиному ритмі з контентом. Одним із найпопулярніших та найяскравіших застосувань кінетичної типографії в цифрових медіа є ліричні відео на платформі YouTube.

Аналіз досліджень. Активізація розвитку моушн-дизайну в другому – в першій половині третього десятиліття ХХІ ст. зумовила значний науковий інтерес до тих чи інших аспектів проблематики, в тому числі і до кінетичної типографії. Серед українських дослідників питання, пов'язані з кінетичною типографією розглядають Н. Удріс-Бородавко (Удріс-Бородавко, 2018) – авторка здійснює вдаль спробу виявити основні причини «співіснування протилежних тенденцій домінування візуальних образів у комунікативній практиці та поширеного використання вербальних текстів у графічному дизайні, уточненням поняття «типографія» в контексті соціальної комунікації та формулюванням рекомендацій для дизайнерів-практиків» (Удріс-Бородавко, 2018: 227); аналізу етапів розвитку анімованої типографії в моушн-дизайні присвячено публікацію М. Опалева та К. Саввіної (Оавлев, Саввіна, 2014); І. Здольник, І. Довженко та С. Потаніна (Здольник, Довженко, Потаніна, 2016) фокусують дослідницьку увагу на питанні особливостей створення кінетичної типографіки; виявленню провідних тенденцій розвитку типографії у вебдизайні присвячено статтю І. Костенка (Костенко, 2025) – автор аналізує її вплив на формування креативного мислення і творчого потенціалу фахівців у галузі візуальної комунікації; деякі перспективи розвитку шрифту в мультимедійному дизайні розглянуто Н. Дядюх-Богатько та Я. Куць (Дядюх-Богатько, Куць, 2013); інтегративні шрифти та особливості їх застосування в контексті художніх особливостей кінетичної типографіки розглянуто Н. Стребіж та Н. Дядюх-Богатько (Стребіж, Дядюх-Богатько,

2021); В. Ходосов (Ходосов, 2024) здійснює дослідження еволюції та варіативності застосування кінетичної типографії, «форми моушн-дизайну, яка анімує текст для створення динамічних візуальних ефектів» (Ходосов, 2024: 521); особливості типографічного аспекту анімованих титрів у кінематографі на початку цифрової доби аналізують О. Чуєва та М. Чолій (Чуєва, Чолій, 2019). Таким чином, можна констатувати, що кінетична типографія недостатньо досліджена в контексті її використання в цифровому контенті, що зумовлює актуальність стаття.

Мета статті – виявити особливості використання кінетичної типографії в сучасному цифровому контенті на прикладі ліричних відео, розміщених на медіаплатформі YouTube.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кінетична типографія – це мистецтво анімації тексту для створення руху та плинності, завдяки чому слова виділяються на екрані. На відміну від статичного тексту, вона включає динамічні елементи, такі як переходи, масштабування та зміни кольору, ідеально синхронізуючись з музикою, закадровим голосом або іншими компонентами, щоб перетворити ідеї на захопливі повідомлення (Ходосов, 2024: 521–522). Як одна з ключових тенденцій моушн-дизайну 2025 р., кінетична типографія набуває популярності цифровому просторі, завдяки здатності захоплювати користувачів та посилювати наратив. Кінетична типографія, як техніка анімації тексту, має на меті «передавати та виражати емоції через рух тексту», зазвичай з використанням програм редагування, таких як Adobe After Effects (Lems, 2021: 4).

Використання тексту як активного ресурсу в аудіовізуальному дискурсі присутнє в аудіовізуальному продукті практично з самого початку кінематографії (наприклад, міжтитри та субтитри німих фільмів, коли письмові тексти на будь-якому носії не знімалися). Телебачення успадкувало використання тексту від кінематографа, але ще більш функціональним чином, спочатку через фотографічні ресурси, а пізніше в електронному та цифровому форматі (O'Keeffe, 2014).

Музичний кліп – це «аудіовізуальний текст, що піддається детальному аналізу як такий, так і як акт візуальної комунікації», таким чином, контент-аналіз зосереджуватиметься «на кодуванні спостережуваних властивостей у текстах» (Rodríguez López, 2014: 279). Ліричне відео або

лірик-відео – це піджанр музичного відео, що репрезентує засобами текстових кодів весь вербальний зміст пісні (зазвичай він синхронізований з аудіодоріжкою). Тобто іншими словами, ліричне відео – це музичне відео з текстом пісні. Незважаючи на те, що ліричні відео є досить економічним форматом, воно здобуло неабиякої популярності через YouTube та інші онлайн-платформи (Selva-Ruiz, 2014: 346–347).

На думку дослідників, можливим попередником (майже протомузичним відео) може бути послідовність пісні «Subterrean Homesick Blues» у документальному фільмі про Боба Ділана «Don't Look Back» (1967 р., режисер Д. Пеннебейкер). Однак послідовність знаків не повністю відображає текст пісні, тому його не можна кваліфікувати як ліричне відео. Ця концепція згодом була відтворена в музичних відео, таких як «Mediate» гурту INXS (1987 р.), «Like Dylan in the Movies» гурту Belle & Sebastian (1996 р.), «Jerusalem» Стіва Ерла (2002 р.) та «Salty Eyes» гурту The Matches (2006 р.). На думку Д. Сельви-Руїза (2014: 348), ранніми прикладами відео з текстом пісні є «Sign O' The Times» (1987 р.) Принса та «Praying for Time» (1990 р.) Джорджа Майкла. Натомість на думку К. О'Кіфа, першим прикладом ліричного відео доцільно вважати відео R.E.M. на пісню «Fall On Me» (1986 р.) (О'Кеєffe, 2014), хоча в цілому відображення письмового тексту на екрані було дуже поширеною рисою в хіп-хоп та реп-кліпах у 1980-ті рр. – на початку 1990-х рр. Однак ці тексти відтворювали не весь текст вокалу, а лише кілька слів (наприклад, пісня шведської співачки Нене Черрі «I Got You Under My Skin» (1990 р.). У хіп-хопі та репі посил, що передається через вокал пісні, зазвичай займає центральне місце, саме тому музичні відео представляють їх у письмовій формі.

Популярність ліричних відео підтверджується не лише його репрезентацією у цифровому контенті, але і тим, що у 2014 р. MTV, телевізійна мережа, що спеціалізується на музиці (що належить медіагрупі Viacom та має франчайзингові станції на численних національних ринках), створила категорію «Найкраще відео з текстами пісень» у щорічній премії MTV Video Music Awards.

За словами К. О'Кіфа, користувачі-творці, які ототожнюються з архетипом фаната, схильні заповнювати прогалини в «офіційному» контенті своїх улюблених виконавців власними творіннями (О'Кеєffe, 2014). Таким чином, відео з текстами пісень стало феноменом, який з'явився на YouTube раніше за Vevo, дочірню компанію відеоканалу Google, що виникла в результаті угоди з великими звукозаписними лейблами. Користувачі вимагали

контенту від музичних виконавців на YouTube і створювали його самі, коли звукозаписні лейбли його не надавали. Враховуючи аудіовізуальний характер платформи, користувачі-продюсери не обмежували себе завантаженням відео без зображень і покладанням виключно на аудіодоріжку. Замість цього вони почали створювати фан-відео, спочатку використовуючи статичні зображення виконавців (анімовані чи ні) або обкладинки альбомів, потім включаючи відеокліпи з інших творів, у тому, що деякі автори називають UMV (User Music Video) (Sedeño, 2012: 1231; Williams, 2015: 31), і, нарешті, використовуючи самі тексти пісень для створення формату, який виділяє текстовий контент.

На сучасному етапі ліричні відео зазвичай випускаються до публікації синглів або офіційних музичних відео, і вони не завжди містять аудіовізуальні записи, натомість у більшості випадків повністю монтується за допомогою цифрових зображень та ресурсів. Д. Перез Руфі (Pérez Rufi, 2018: 10) пропонує таку типологізацію нових спеціалізованих форматів музичних відео з текстом:

- «танцювальне відео» (музичне відео, засноване на виконанні хореографічного танцю під сингл, не обов'язково за участю самих виконавців);
- «передогляди» (або попередні перегляди кількох секунд відео чи аудіо пісні), відео, що слугують аудіовізуальною підтримкою для реміксів;
- живі версії, виконані на одній сцені (на відміну від безлічі сцен, які іноді показують у музичному відео);
- монтажі, засновані на нових версіях пісні (наприклад, відео Шакіри «Chantaje (Salsa Version) ft. Maluma», поширене на YouTube/Vevo).

Варто зазначити, що у випадку музичних відеокліпів використання типографії було скоріше епізодичним, або періодичним – зазвичай типографія використовувалася функціонально (наприклад, для позначення назви пісні або виконавців), для виділення слів або рядків тексту в пісні, коли не створювало контрасту або не служило контрапунктом до її змісту.

Відео з текстами пісень можна розглядати як ідеальний формат для багатоплатформових стратегій розповсюдження, спрямованих на диверсифікацію каналів, через які звукозаписні компанії поширюють свою продукцію, тим самим розширюючи свої комунікаційні стратегії новими можливостями в рамках дедалі ширших та амбітніших планів культурного маркетингу. На творчому рівні відео з текстами пісень надають більшого значення цифровій графіці та її численним варіантам, використовуючи зв'язок між графічним дизайном та музичними відео.

На основі аналізу ліричних відео Д. Перез-Руфі (Pérez Rufi, 2018: 12) констатує наявність кількох категорій, що вирізняються особливостями використання кінетичної типографії:

1. Відео з текстами пісень, засновані на зйомці або фотографуванні сцен, у яких тексти можуть з'являтися дієгетично або екстрадієгетично (в окремих випадках текст є статичним); у цьому типі відео кількість шрифтів зазвичай обмежена, а фокус на змісті постановки спільний із самими текстами пісень;

2. Відео з текстами пісень, повністю змонтоване в цифровому форматі, без будь-якої реальної постановки, яка була б знята або сфотографована. Засноване на методах постпродакшн-монтажу, воно зазвичай зосереджується на самих текстах пісень, а не на іншому контенті, заохочуючи дослідження та використання всіх формальних та дискурсивних можливостей, які дозволяє цифровий монтаж, таким чином надаючи пріоритет художньому над функціональним.

3. Функціональне відео з текстами пісень. Ближче до традиційного караоке-відео, воно підпорядковує застосування ефектів продакшену або постпродакшену представленню текстового змісту пісні найефективнішим та найчіткішим способом. Мета полягає в оптимізації розбірливості тексту пісні, що призводить до статичних текстів або дуже обмежених ефектів руху та скорочення різноманітності шрифтів до однієї або двох сімейств, що забезпечують гарну читабельність.

4. Змішане відео з текстами пісень. Враховуючи широкий спектр можливостей, що пропонуються як музичними відео загалом, так і відео з текстами пісень зокрема, ми вважаємо доцільним використовувати ширшу та менш точну категорію, щоб охопити всі практики, які не вписуються чітко у вищезгадані категорії. Дискурсивні можливості відео з текстами пісень численні та обмежуються лише константами, які визначають їхню природу як аудіовізуальних продуктів, що обслуговують музичну тему, графічно представляючи текст пісні, що становить вокальний зміст пісні. Гібридне відео з текстами пісень також може виникнути в результаті поєднання раніше категоризованих моделей.

У ліричному відео професійного контенту слова на екрані скоріше візуалізують емоції, ритм та енергію пісні. Показовим прикладом є відео з текстом пісень таких виконавців, як Тейлор Свіфт або Біллі Айліш, в яких кожен рух і колір переходу підсилюють настрій та емоції їхніх пісень. Щодо ліричних відео, що створені за допомогою цифрової графіки, в сучасному відеоконтенті представ-

лено різноманітні варіанти використання кінетичної типографії, починаючи від найкреативніших анімаційних творів для двох синглів Еда Ширана і закінчуючи більш традиційними кліпами Енріке Іглесіаса чи Phía Sau Một Cô Gái – вони являють собою практично караоке-відео з текстами пісень, накладеними на фотографії виконавця. Таким чином, більш складні відео стають майже анімаційними короткометражками, в яких текст займає центральне місце. Отже, формат ефективніше передає тон і цінності, пов'язані як з піснюю, так і з ідентичністю, створеною для виконавця або конкретного музичного проекту. На думку дослідників, ліричні відео, створені за допомогою цифрової графіки, репрезентують власну дієгезу можливих світів або артикуляції формальних ресурсів з абсолютною незалежністю від посилань на реальний світ, що дозволяє використовувати широкий спектр можливостей на службі художнього бачення творців (Pérez Rufi, 2018: 14).

У ліричних відео, представлених в сучасному відеоконтенті використані як шрифти з зарубками, так і без зарубок, але найбільш поширеним є рукописний шрифт, що імітує людський почерк. Використання категорії рукописних шрифтів може бути пов'язане з бажанням персоналізувати не лише текст пісні, але й саму пісню та музичний відеокліп. Окрім того, у другому десятилітті ХХІ ст. скрипти стали широко поширеними шрифтами, більше того, їх використання значно зросло, аж до того, що вони стали модним явищем. Хоча раніше в графічному дизайні їх використання було обмежено через потенційні проблеми з читабельністю та неформальністю (Williams, 2015), протягом останніх років вони стали поширеним ресурсом у композиціях, пов'язаних із сучасною та спочатку нішевою естетикою: хіпстерською естетикою, яка виникла з ностальгії та смаку до ретро- та вінтажних стилів. Шрифти Script сприяли цьому ностальгічному використанню форматів та технік створення, які давно витіснила оцифрування методів виробництва, стаючи модним текстом, спочатку в більш нішевих та ексклюзивних соціальних контекстах, а пізніше в більш мейнстримних, промислових та комерційних. Шрифти Script у моді, а відео з текстами пісень стали підпорядкованими сучасним тенденціям у типографській та візуальній композиції.

Окрім того, поширеними лишаються і шрифти без зарубок – суворі, нейтральні, холодні та надзвичайно функціональні. Шрифти без зарубок одночасно настільки позбавлені конотативних елементів, що розширюють свій ідеологічний всесвіт, підвищуючи цінність інших ресурсів

та змісту композиції. Таким чином, нейтральність шрифтів без засічок робить їх «губками», які поглинають повідомлення, що передається змістом пісні, особистістю виконавця чи іншими ресурсами, присутніми в дискурсі. Наприклад, ліричне відео «Phía Sau Một Cô Gái» Субін Хоанг Сона надзвичайно функціональне в цьому сенсі та демонструє прагнення усунути майже всі емоції у використанні тексту. У випадку відео з текстом Енріке Іглесіаса «Duele el corazón» ця емоція чи конотація, передана текстом, походить не з типографської категорії, а від поєднання розмірів шрифтів, їхньої композиції, вирівнювання та навіть кольору, таким чином виділяючи одні слова над іншими. Натомість відео MC Hariel та MC Pedrinho «4M No Toque» не має на меті повернути увагу до самого тексту, а радше до виконавців та змісту їхнього повідомлення, хоча типографія є кінетичною та дуже динамічною за своїм виглядом та загальною типографічною композицією. Таким чином, використання типографічних категорій повертається до типове для музичних відео у стилі реп та хіп-хоп 1990-х рр.

Висновки. З творчої точки зору, ліричні відео можуть бути функціональним контентом, на відміну від музичних відео, оскільки вони представляють текст пісні в письмовій формі та заохочують слухачів зосередитися на вокалі, підспівувати або вивчати слова. Крім того, вони дозволяють

застосовувати візуальну ідентичність, пов'язану з постановкою та виконавцем, зрештою слугуючи засобом брендингу. Концепція ліричного відео (відео з текстами пісень) включає два різні підходи до використання кінетичної типографії, що пов'язані з функціональністю композиції та застосуванням графічних або текстових ресурсів.

Першим підходом є ефективна репрезентація текстового повідомлення (характерним є використання нейтрального шрифту, без зарубок, функціональних та впорядкованих композицій). Його протилежністю є застосування художніх і креативних технік, в яких текст є лише ще одним графічним ресурсом (вирізняється використанням шрифтів із зарубками, рукописних шрифтів, сміливих композицій та колористики, що спрямованої на додаткове розкриття сенсового наповнення пісні). Кінетична типографія в другому підході виконує роль потужного семантичного елемента.

У ліричних відео, представлених в сучасному відеоконтенті використані як шрифти з зарубками, так і без зарубок, але найбільш поширеним є рукописний шрифт, що імітує людський почерк (сприяє персоналізації тексту пісні, самої пісні та музичного відеокліпу). Виявлено, що використання шрифтів без зарубок, що позбавлені конотативних елементів, сприяє розширенню ідеологічного простору, підвищенню цінності інших ресурсів та змісту композиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дядюх-Богатько Н.Й., Куць Я.Й. Шрифт в мультимедіа – перспективи розвитку. *Вісник ХДАМ. Серія «Дизайн, дизайн-освіта»*. 2013. № 1. С. 30–32.
2. Здольник І. Г., Довженко І. Б., Потанін С. Є. Дослідження особливостей створення кінетичної типографіки. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Технічні науки*. 2016. № 6 (104). С. 230–235.
3. Костенко І. Варіативні шрифти та кінетична типографія у вебсередовищі. *Теорія і практика дизайну*. 2025. Вип. 36. С. 260–267 <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.24>
4. Опалев М. Л., Саввіна К. С. Етапи розвитку анімованої типографіки в моушн-дизайні. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 8. С. 78–80.
5. Стребіж Н. О., Дядюх-Богатько Н. Й. Художні особливості кінетичної типографіки у студентських роботах кафедри графічного мистецтва та мистецтва книги Української академії друкарства. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2021. Вип. 35. С. 106–110. URL : <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v35/28.pdf>
6. Удріс-Бородавко Н. С. Типографія як форма візуальної комунікації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 227–236.
7. Ходосов В. Ретроспекція розвитку кінетичної типографіки та її застосування в дизайні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 49. С. 521–526.
8. Чуєва О., Чолій М. Типографічний аспект анімованих титрів у кінематографі початку цифрової доби. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2019. Т. 2. № 1. С. 67–80.
9. Lems K. Lyric Videos: Sound, Image, and Meaning for English Language Learners. *English Teaching Forum (Forum)*, 2021. pp. 1–10. URL : https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/lyric_videos_508_compliant.pdf (дата звернення : 5.11.2025).
10. Milstein. Case Study: Anime Music Videos, En Sexton J (Ed.). *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*. Edimburg: Edimburg University Press, 2007.
11. O’Keeffe K. Where did all these lyric videos come from, and why are we giving them awards? *The Atlantic*. 2014. URL : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/08/wheredid-all-these-lyric-videos-come-from-and-why-are-we-giving-them-awards/376084/> (дата звернення: 4.11.2025).
12. Pérez Rufi J. P. Lyric vídeos: el encuentro del videoclip con el diseño gráfico y la composición tipográfica. *Vivat Academia. Revista de comunicación*. 2018. n° 144. pp. 1–18. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.144.01-18>

13. Rodríguez López J. Diseño de un modelo crítico-estilístico para el análisis de la producción videográfica musical de Andy Warhol como industria cultural. Tesis doctoral. Universidad de Huelva. 2014. 521 p. URL : https://www.academia.edu/37075565/DISE%C3%91O_DE_UN_MODELO_CR%C3%8DTICO_ESTIL%C3%8DSTICO_PARA_EL_AN%C3%81LISIS_DE_LA_PRODUCCI%C3%93N_VIDEOGR%C3%81FICA_MUSICAL_DE_ANDY_WARHOL_COMO_INDUSTRIA_CULTURAL (дата звернення: 6.11.2025).
14. Selva-Ruiz D. El videoclip. Comunicación comercial en la industria musical. Sevilla: Ediciones Alfar. Selva, 2014.
15. Sedeño A. Producción social de videoclips. Fenómeno fandom y vídeo musical en crisis. Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales. 2012. Vol. 10. pp. 1224-1235.
16. Williams R. Diseño gráfico: principios y tipografía. Madrid: Anaya Multimedia. 2015. URL: <https://www.redalyc.org/journal/5257/525762351001/html/> (дата звернення: 5.11.2025).

REFERENCES

1. Diadiukh-Bohatko N.I., Kuts Ya.I. (2013). Shryft v multymedia – perspektyvy rozvytku [Font in multimedia – development prospects]. Visnyk KhDAM. Seriya «Dyzain, dyzain-osvita». 1. 30–32 [in Ukrainian].
2. Zdolnyk I. H., Dovzhenko I. B., Potanin S. Ye. (2016). Doslidzhennia osoblyvosti stvorennia kinetychnoi typohrafiky [Research on the features of creating kinetic typography]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnologii ta dyzainu. Tekhnichni nauky. 6 (104). 230–235 [in Ukrainian].
3. Kostenko I. (2025). Variatyvni shryfty ta kinetychna typohrafiia u vebseredovyskhi [Variant fonts and kinetic typography in the web environment]. Teoriia i praktyka dyzainu. 36. 260-267 [in Ukrainian].
4. Opaliev M. L., Savvina K. S. (2014). Etapy rozvytku animovanoi typohrafiky v moushn-dyzaini [Stages of development of animated typography in motion design]. Visnyk KhDADM. 8. 78–80 [in Ukrainian].
5. Strebizh N. O., Diadiukh-Bohatko N. Y. (2021). Khudozhni osoblyvosti kinetychnoi typohrafiky u studentskykh robotakh kafedry hrafichnoho mystetstva ta mystetstva knyhy Ukrainskoi akademii drukarstva [Artistic features of kinetic typography in student works of the Department of Graphic Art and Book Art of the Ukrainian Academy of Printing]. Naukovi zapysky Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. 35. 106-110 [in Ukrainian].
6. Udris-Borodavko N. S. (2018). Typohrafiia yak forma vizualnoi komunikatsii [ypography as a form of visual communication]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. 40. 227-236 [in Ukrainian].
7. Khodosov V. (20). Retrospektsiia rozvytku kinetychnoi typohrafiky ta yii zastosuvannia v dyzaini [Retrospection of the development of kinetic typography and its application in design]. Ukrai24nska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. 49. 521–526 [in Ukrainian].
8. Chuieva O., Cholii M. (2019). Typohrafichniy aspekt animovanykh tytriv u kinematohrafii pochatku tsyfrovoy doby [Typographic aspect of animated titles in cinema of the beginning of the digital age]. Demiurh: idei, tekhnologii, perspektyvy dyzainu. 2. 1. 67–80 [in Ukrainian].
9. Lems K. (2021). Lyric Videos: Sound, Image, and Meaning for English Language Learners. English Teaching Forum (Forum). pp. 1-10. URL : https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/lyric_videos_508_compliant.pdf
10. Milstein (2007). Case Study: Anime Music Videos, En Sexton J (Ed.). Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual. Edimburg: Edimburg University Press
11. O’Keeffe K. (2014). Where did all these lyric videos come from, and why are we giving them awards? The Atlantic. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/08/wheredid-all-these-lyric-videos-come-from-and-why-are-we-giving-them-awards/376084/>
12. Pérez Rufi J. P. (2018). Lyric vídeos: el encuentro del videoclip con el diseño gráfico y la composición tipográfica [Lyric videos: the encounter between music videos, graphic design, and typographic composition]. Vivat Academia. Revista de comunicación. 144. 1-18. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.144.01-18> [in Spanish].
13. Rodríguez López J. (2014). Diseño de un modelo crítico-estilístico para el análisis de la producción videográfica musical de Andy Warhol como industria cultural [Design of a critical-stylistic model for the analysis of Andy Warhol's musical video production as a cultural industry]. Tesis doctoral. Universidad de Huelva. 521 p. URL: https://www.academia.edu/37075565/DISE%C3%91O_DE_UN_MODELO_CR%C3%8DTICO_ESTIL%C3%8DSTICO_PARA_EL_AN%C3%81LISIS_DE_LA_PRODUCCI%C3%93N_VIDEOGR%C3%81FICA_MUSICAL_DE_ANDY_WARHOL_COMO_INDUSTRIA_CULTURAL [in Spanish].
14. Selva-Ruiz D. (2014). El videoclip. Comunicación comercial en la industria musical [The Music Video: Commercial Communication in the Music Industry]. Sevilla: Ediciones Alfar. Selva [in Spanish].
15. Sedeño A. (2012). Producción social de videoclips. Fenómeno fandom y vídeo musical en crisis [Social Production of Music Videos: Fandom Phenomenon and Music Videos in Crisis]. Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales. 10. 1224-1235 [in Spanish].
16. Williams R. (2015). Diseño gráfico: principios y tipografía [Graphic Design: Principles and Typography]. Madrid: Anaya Multimedia. URL: <https://www.redalyc.org/journal/5257/525762351001/html/> [in Spanish].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.036:780.647.2:781.42:78.071.2(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-24>

Андрій ЖЕЛІЗКО,
orcid.org/0009-0006-7325-5946
аспірант

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) andriyzhelizko512@gmail.com

БАРОКОВА ПОЛІФОНІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглянуто особливості виконання барокової поліфонії на сучасному баяні в контексті історично сформованих інтерпретаційних традицій. Наголошено, що виконання поліфонічної музики XVII–XVIII століть на інструменті, який не належить до барокового інструментарію, вимагає від виконавця комплексного аналітичного підходу, що охоплює технічні, акустичні й стилістичні аспекти. Порівняння баяна з бароковими клавішними інструментами – клавесином, клавикордом і органом – дає змогу окреслити ключові спільні й відмінні риси, які визначають специфіку інтерпретації поліфонічних творів.

Особливу увагу приділено питанням звукоутворення, динаміки та артикуляційної логіки, що формували риторичу барокової музики. Аналіз органної природи звучання – зокрема *sostenuto*, терасної динаміки та тембрової диференціації – засвідчує її найбільшу спорідненість із баяном завдяки язичковому механізму та повітряному принципу звуку. Це робить адаптацію органного репертуару технічно й стилістично виправданою. Водночас клавесинна традиція демонструє іншу природу артикуляції й обмежені динамічні можливості, а це потребує ретельного стилістичного переосмислення при перенесенні на баян.

Окремо розглянуто роль регістрової системи як одного з головних інтерпретаційних засобів. Регістрові комбінації виступають тембровими маркерами форми, моделюють динамічні контрасти, забезпечують рельєфність голосів і частково відтворюють ефекти, недоступні бароковим клавішним інструментам. Підкреслено значення синтетичного підходу, що поєднує історично інформоване виконавство з творчою адаптацією до технічно-виражальних можливостей сучасного баяна. Зроблено висновок, що баян має достатній потенціал для стилістично коректного виконання поліфонічного репертуару бароко і забезпечує діалог між історичною традицією та сучасною виконавською практикою.

Ключові слова: барокова поліфонія, баянне виконавство, історично поінформована інтерпретація, регістрова система, терасна динаміка, барокова риторика, інтерпретаційна модель.

Andrii ZHELIZKO,
orcid.org/0009-0006-7325-5946
PhD Student

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) andriyzhelizko512@gmail.com

BAROQUE POLYPHONY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY BAYAN PERFORMANCE

The article examines the performance of Baroque polyphony on the modern bayan, focusing on the interaction between historical stylistic principles and the expressive resources of a contemporary free-reed instrument. Performing polyphonic works of the 17th–18th centuries on an instrument outside the historical Baroque tradition requires a comprehensive analytical approach that integrates technical, acoustic, and stylistic parameters. A comparison of the bayan with Baroque keyboard instruments – the harpsichord, clavichord, and organ – reveals fundamental differences in sound production and articulation, as well as certain structural similarities that influence interpretative decisions.

Particular attention is given to the acoustic and rhetorical foundations of Baroque music, including sustained tone, terraced dynamics, registral contrasts, and articulation types characteristic of historical instruments. The organ's sustained airflow-based sound production displays the closest affinity with the bayan, justifying the adaptation of organ preludes, fugues, and chorale-based works to the bayan's technical capabilities. In contrast, the harpsichord's plucked mechanism and fixed dynamic level require stylistic reinterpretation when transferred to a free-reed instrument with a significantly wider dynamic and timbral palette.

A significant portion of the study is devoted to the bayan's register system as a central interpretive tool. Register combinations function as timbral markers of form, clarify polyphonic texture, support phrase shaping, and enable dynamic modelling unavailable on most Baroque keyboards. The synthesis of historically informed performance practices with the creative use of modern instrumental resources forms the methodological basis for stylistically balanced interpretation. The article concludes that the bayan possesses sufficient expressive potential to convincingly render Baroque polyphony, enabling a meaningful dialogue between historical tradition and contemporary performance practice.

Key words: baroque polyphony, bayan performance, historically informed performance, register system, terraced dynamics, Baroque rhetoric, interpretative framework.

Постановка проблеми. Виконання поліфонічних творів епохи бароко на баяні ускладнюється тим, що цей інструмент історично не був частиною барокового інструментарію. Відмінності в механіці звукоутворення, тембрі та динаміці між баяном і клавесином, клавикордом та органом зумовлюють потребу у стилістично вмотивованому переосмисленні виконавських принципів. Адаптація барокового репертуару виходить за межі буквального перенесення нотного тексту й потребує розуміння барокової риторики, фактури та поліфонічної логіки.

Аналіз досліджень. У наукових працях, присвячених інтерпретації барокового репертуару (Н. Арнокур, С. Карась, М. Оберюхтін, В. Охманюк, Н. Свириденко та ін.), наголошується на важливості врахування конструктивно-акустичних властивостей барокових інструментів і механіки їхнього звукоутворення. Окремі дослідники підкреслюють спорідненість баяна з органом у сфері підтримки тривалого тону та можливості відтворювати органні динамічні відтінки, а також відмінність баяна від клавесина й клавикорда в аспекті артикуляції та динаміки.

Мета дослідження полягає у визначенні принципів виконання барокової поліфонії на баяні шляхом порівняння його акустичних і технічних можливостей із відповідними характеристиками клавесина, клавикорда та органа, а також у формуванні інтерпретаційної моделі, яка поєднує історичні особливості барокового стилю зі специфікою сучасного баяна.

Виклад основного матеріалу. Складність виконання поліфонічної музики на баяні, інструменті, що не належав до барокового інструментарію, полягає в адаптації стилістичних і структурних особливостей творів барокової епохи до сучасних виконавських можливостей. Це вимагає від інтерпретатора не лише технічної майстерності, а й комплексного аналітичного підходу: глибокого розуміння форми, ритміки, фактури та драматургії твору. Нотний текст стає лише основою для індивідуального виконавського трактування, яке ґрунтується на історично інформованому погляді на стиль, жанр та інтонаційно-образну систему барокової музики.

Технічне втілення поліфонії на баяні передбачає чітке розрізнення та балансування голосів, застосування диференційованих штрихів, варіативної артикуляції, гнучкого інтонаційного ведення та продуманого динамічного контролю. Такі прийоми забезпечують прозорість звучання й частково компенсують обмежене темброве розмаїття баяна, тим самим наближаючи його до бароко-

вих інструментів. У результаті, сучасний виконавець формує власну інтерпретаційну концепцію, що поєднує технічний досвід, історичні знання та творчу інтуїцію. Подібна стратегія забезпечує стилістичну переконливість і художню виразність виконання.

Для кращого розуміння барокової поліфонії потрібно звернутись до репрезентативних зразків поліфонічної традиції. Особливе значення у цьому контексті має творчість Й. С. Баха – органні прелюдії й фуґи та обидва томи «Добре темперованого клавіру». Ці твори демонструють вершину мистецтва контрапункту, поєднують композиційну логіку, структурну ясність і емоційну глибину. Їхній аналіз допомагає досягнути специфіку артикуляції, інтонаційні зв'язки й динамічну взаємодію голосів.

Поліфонічний стиль формувався протягом століть, а найвищого розвитку досяг у XVII–XVIII ст., коли розквітла барокова інструментальна музика, утвердилася опера, змінилося композиторське мислення та сформувалися національні школи зі своїми виконавськими традиціями.

Перші згадки про темперовані клавішні інструменти, такі як клавесин і клавикорд, містяться у трактаті Іоанна де Муріса «Musica Speculativa» (1323). Візуальні зображення цих інструментів з'являються у Weimarer Wunderbuch (бл. 1440). Однак стосовно цього науковці розходяться в поглядах: частина дослідників вбачає найдавнішу письмову згадку в Падуанському літописі 1397 року, а найдавніше зображення – у мінденському соборі (1425). Перший детальний опис клавесина належить Анрі Арно де Цволле (1440–1445).

Клавесин і клавикорд належать до клавішних струнно-щипкових інструментів, але принцип звуковидобування в них різний. У чембало, верджіналі та спінеті звук створюється за допомогою плектра, що щипає струну; він забезпечує різку атаку та незмінний рівень гучності, тому динамічні відтінки на кшталт *crescendo* чи *diminuendo* недосяжні. Для уникнення тембрової одноманітності в конструкцію клавесина додали додаткові набори струн – регістри, а також два мануали й регістрові перемикачі, що дозволило змінювати тембр під час гри. Ці вдосконалення розширили виражальні можливості інструмента, хоча плавної динаміки він так і не отримав.

Розрізняють дві категорії клавесинів:

- великі крилоподібні інструменти (італ. клавічембало, англ. *harpsichord*, фр. *clavecin*, нім. *Flügel*);
- менші моделі різної форми – спінет, верджінал, мюзелар, клавіцітеріум.

Клавикорд, спадкоємець монохорда, став проміжною ланкою між ранніми клавішними та фортепіано. Термін уперше згадано 1396 року, а найдавніший інструмент датують 1543-м. У клавикорді звук створюється за допомогою тангента, який торкається струни і ділить її на дві частини; ранні моделі були «зв'язаними» (*gebunden*), коли кілька клавіш припадали на одну струну.

У XVI ст. діапазон клавикорда збільшився до чотирьох–п'яти октав, а конструкція набула численних варіантів. У XVIII ст. з'явився «вільний» клавикорд (*bundfrei*), де кожна клавіша мала окрему струну. Існує думка, що прелюдії та фуги з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, імовірно, створювалися саме для такого інструмента. І. Форкель наголошував на його перевагах: «Він знаходив його найбільш зручним для вираження своїх найпотаємніших думок і не думав, щоб на будь-якому "флюгелі" (клавесині) або на фортепіано можна було передати таке розмаїття відтінків звуку, як на цьому несильному по звучності, але виключно гнучкому в деталях інструменті» (Добровенко, 2021: 15).

Характерною рисою клавикорда стало вібрато «*Bebung*», яке забезпечувало тонкі динамічні нюанси. На клавикорді можливі *crescendo* й *diminuendo* через зміну натиску на клавіші, у той час як на баяні динаміка залежить від ведення міху. Клавикорд обмежений рівнями від *piano* до *mezzo-forte*, натомість динамічний спектр баяна значно ширший. З удосконаленням механіки інструмент став придатним не лише для сольної, а й для ансамблевої гри. Порівняння клавикорда та баяна показує, як механіка звукоутворення формує різні інтерпретаційні підходи. Відмінності в артикуляції, тембрі та динаміці визначають специфіку виконання одного і того ж твору на різних інструментах.

З огляду на суттєві розбіжності між бароковими клавішними інструментами й сучасним баяном, виконання барокової поліфонії на баяні стає складним творчим завданням. Перенесення музики бароко в нове темброво-акустичне середовище перетворює баяніста на посередника між бароковою епохою й сучасністю. Це зумовлює потребу у збалансованій інтерпретаційній стратегії, яка враховує природу барокового стилю та технічно-виражальні ресурси сучасного інструмента. Її основою є аналітичне опрацювання композиторського тексту, розуміння поліфонічної логіки, а також уважна робота з динамікою, артикуляцією та агогікою. Лише за умови такої інтеграції можливе виконання, яке збереже сутність першоджерела й водночас органічно адаптує його до сучасних художніх реалій.

Як зазначав Ніколаус Арнонкур: «Існують два абсолютно різні підходи до музики минулого, яким відповідають не менш різні способи відтворення: перший – переносить її в сучасність, другий – намагається показати її через призму епохи, в яку вона виникла. Перший спосіб природний, і його застосовували в усі епохи, що мають справжню живу сучасну музику. Він також є і завжди був єдиним можливим протягом усієї історії західної музики, від початку виникнення поліфонії аж до другої половини XIX століття» (Harnoncourt, 1988: 14). Прихильники цього підходу розглядають інтерпретацію як творче осмислення, що передбачає адаптацію музичного матеріалу до динамічних, регістрових і тембрових можливостей сучасного інструмента. Вони активно застосовують ширший спектр нюансів, агогіки та артикуляційних засобів, підсилюють експресивність без порушення внутрішньої логіки твору.

Другий підхід – парадигма історично інформованого виконавства (*Historically Informed Performance, HIP*) – спирається на першоджерела та прагне максимальної точності у відтворенні виконавських норм XVII–XVIII ст., часто відмовляючись від сучасних технічних засобів, недоступних бароковим музикантам. Попри зовнішню обмеженість, цей метод надає твору історичної автентичності й відкриває можливість нового сприйняття сучасному виконанні.

Контраст цих методологій окреслює ключову проблему баянної інтерпретації: поєднання автентичності барокового стилю з творчою адаптацією до можливостей сучасного інструмента. З одного боку, виконавець має використовувати темброво-динамічний потенціал баяна; з іншого – уникати анахронізмів і надмірної модернізації.

У виконавській практиці дедалі частіше застосовується синтетичний підхід, який поєднує HIP із поміркованим використанням сучасних ресурсів. Така модель спирається на глибоке аналітичне розуміння барокових традицій, їх критичну інтерпретацію й творчу трансформацію відповідно до естетики і технічних реалій сьогодення. Внаслідок цього барокова музика зберігає стильову автентичність, але набуває нової інтерпретаційної наповненості, що робить її зрозумілою сучасному слухачеві.

Для створення стилістично виправданої інтерпретації барокового репертуару на баяні необхідним є порівняльний аналіз технічних, акустичних і динамічних характеристик цього інструмента та барокових клавішних інструментів – насамперед клавесина, клавикорда й органа. Такий аналіз слугує методологічною основою для формування виконавської стратегії, яка поєднує історичний

Klangideal із ефективним використанням можливостей сучасного баяна.

Серед клавішних інструментів епохи бароко саме орган виявляє найбільшу акустичну спорідненість із баяном. Обидва інструменти дозволяють підтримувати тривалий звук рівної інтенсивності (*sostenuto*), завдяки чому можливе точне моделювання протяжного, органного способу ведення голосів у поліфонічних композиціях. Це створює базу для стилістично коректної адаптації органного репертуару до баянного виконавства.

Фундаментальна подібність їхнього звукоутворення полягає в наявності металевих язичків, які приводяться в дію повітряним потоком; гучність визначається його інтенсивністю. Ця спільність робить виконання органних творів на баяні технічно й стилістично виправданими. Здатність баяна імітувати безперервне органне звучання, властиве хоралам, дає йому перевагу над клавесином і клавікордом, які обмежені в динамічних і тембрових можливостях. Гнучкість міхової динаміки дозволяє відтворювати характерні органні реєстри та забезпечувати точне динамічне нюансування, недоступне більшості барокових клавішних. Тому адаптація органних поліфонічних творів для баяну має як технічне, так і художнє обґрунтування.





Важливим є також розуміння різниці між органною та клавірною традиціями, що впливають на методику баянної інтерпретації. Орган має стабільне довготривале звучання та фіксований рівень гучності в кожному реєстрі, а сила натиску клавіші не призводить до жодних динамічних відхилень. Це формує специфічну манеру артикуляції, побудовану на плавному голосоведенні (*legatezza*), ясному фразуванні та терасній динаміці. Остання ґрунтується на раптовій зміні гучності через перемикання реєстрів чи мануалів, а не поступове *crescendo* / *diminuendo*. Цю особливість підкреслює відомий вислів: «Клавесин та орган добре слугували музиці доби бароко, з її... терасною динамікою та підвищеною увагою до витонченої орнаментики» (Fer, 2010: 7).

Натомість клавесин ґрунтується на щипковому механізмі, що обмежує можливість змінювати гучність силою натиску. Тому динамічне забарвлення досягається штрихами (*staccato*, різні відтінки *non legato*) та тембровими засобами – перемиканням мануалів чи характерних реєстрів, зокрема «лютневого» (люфт-шибер). Вагомою складовою виконавської виразності були також ритмічні та орнаментальні нюанси (агогіка), що передавали риторичний зміст музики.

Для баяна, який має значно ширший динамічний спектр і м'якший тембр, передача клавесин-

ної специфіки становить додаткову складність. Звукова імітація клавесина неможлива, тому адаптація має відбуватися через стилістичне переосмислення його риторичних принципів – із урахуванням виражальних ресурсів баяна. Це потребує обережного балансування між збереженням барокової автентики та відповідним використанням динамічних і тембрових можливостей сучасного інструмента.

У процесі інтерпретації барокової поліфонії на баяні виконавцеві варто орієнтуватися на ті історичні інструменти, чия конструкція й акустика найбільше відповідають природі баяна. Це забезпечує стильову ідентичність барокового репертуару та сприяє його інтеграції у сучасному виконавстві. Завдяки реєстровій системі і їх комбінацій, звучання поліфонічної тканини збагачується новими відтінками без порушення стилістичної логіки твору. Таким чином, поєднання історичних традицій із сучасними виконавськими ресурсами створює умови для інтерпретації, яка одночасно зберігає автентичність і пропонує свіже трактування барокової музики.

Динамічна артикуляція барокової музики на баяні значною мірою залежить від продуманого реєстрового планування, оскільки саме реєстри формують темброву шкалу, що частково замінює обмежені динамічні можливості барокових клавішних інструментів. Найтонші нюанси *piano* та *pianissimo* забезпечують одноголосні реєстри на зразок «кларнету» , які зберігають прозорість поліфонії. Поступове зростання динаміки реалізується за допомогою дво- й трьохголосних реєстрів з тембром «піколо» , або з тембром «фагот» . Чотириголосне «тутті»  застосовується для створення кульмінаційних вершин та підкреслення динамічного нюансу «*forte*». Як зазначає М. Оберюхтін, «... випукла фразувальна динаміка, здійснювана у головному елементі фактури за рахунок чіткої фіксації його кульмінаційних моментів, посилює яскравість переднього плану» (цит. за Карась, 2006: 20).

Чергування цих реєстрів дозволяє моделювати плавні *crescendo* та *diminuendo* – ефекти, недоступні для клавесина й органа з фіксованою динамікою. Рух від одноголосних до багатоголосних реєстрів створює природне нарощування гучності, і навпаки, рух у зворотному напрямку призводить до органічного затухання фрази. Поступове нарощування звучності реалізується рухом від одноголосних до багатоголосних реєстрів, тоді як зворотний шлях забезпечує природне затухання фрази. Завдяки цьому формується природна пластичність фразування, необхідна для

стилістично переконливої барокової інтерпретації. М. Крістева слушно підкреслює: «Диференційована динаміка – одна з найважливіших складових музичного виконання. Розподіл гучності, здатність виконавця «розфарбувати» своє виконання та його почуття динамічних фарб багато в чому залежить від того, чи буде твір передано слухачеві в його автентичній формі, як це задумав автор» (Крістева, 1973: 21–22).

Система реєстрової артикуляції на баяні не лише імітує барокові динамічні ефекти, а й адаптує їх до специфіки інструмента, що допомагає зберегти стилістичну логіку при розширенні виражальних можливостей. Тож використання реєстрів у виконанні барокової поліфонії постає важливим художнім засобом, який формує драматургічну арку твору: окреслює афекти, акцентує кульмінації, виділяє тематичні вступи та ключові елементи фактури.

Обґрунтоване застосування реєстрів стає ключовим інтерпретаційним інструментом, що дозволяє передати стильову риторику бароко та частково компенсувати обмеження баяна, порівняно з інструментами епохи бароко з характерною для них “терасною” динамікою. Хоч баян і має свої специфічні обмеження (наприклад, неможливість диференційованого туше в акордовій вертикалі), реєстри істотно розширюють його темброво-динамічний запас.

Поєднання реєстрів із контрольованим веденням міху значно збільшує динамічний діапазон баяна та забезпечує природність переходів між різними рівнями гучності. Володіння цими засобами визначає автентичність і художню переконливість виконання барокових творів.

Відтак, реєстрова палітра в баянному виконанні барокового репертуару постає як багатофункціональний інтерпретаційний інструмент. Вона підтримує стилістичну особливість барокової музики та одночасно розширює межі художнього висловлювання, що сприяє формуванню комплексного й структурно цілісного музичного образу.

Висновки. Комплексний аналіз історико-стильових та технічних аспектів виконання барокової поліфонії на баяні засвідчує, що адаптація музики бароко є багаторівневим процесом, який суттєво

перевищує просте перенесення нотного тексту у, зовсім інше, акустичне середовище сучасного баяна. Порівняння клавесина, клавикорда й органа з природою звучання баяна виявляє принципові відмінності між цими інструментами, але й також підкреслює певну спорідненість баяна з органною традицією, що розширює його інтерпретаційний потенціал.

Особливості звукоутворення та артикуляції барокових інструментів визначали специфічну музичну риторику, спрямовану на структурну ясність і афектну виразність. Для баяна це виступає не обмеженням, а важливим стилістичним орієнтиром. Тому інтерпретація барокової поліфонії потребує поєднання історичної інформованості зі здатністю творчо переосмислювати музичну тканину з огляду на механічні особливості сучасного інструмента.

Доведено, що реєстрова палітра баяна є одним із ключових засобів формування стилістично цілісної інтерпретації. Реєстрові зміни виконують функцію тембрових маркерів поліфонічної структури, підсилюють кульмінації, моделюють динамічне розгортання та дозволяють реалізувати ефекти, недоступні більшості барокових клавішних. Поєднання реєстрів і міхової техніки наближає звучання до органного *Klangideal* та забезпечує характерні контрасти й фактурну багатшаровість.

Суттєвого значення набуває синтез двох методологій – історично інформованого виконавства та творчої адаптації. Саме цей підхід дозволяє зберегти стильову автентичність бароко й водночас використовувати виражальні можливості баяна.

Отже, попри історичну невідповідність із бароковим інструментарієм, баян має достатній потенціал для стилістично коректного й художньо переконливого виконання поліфонії XVII–XVIII століть. Його темброве та реєстрове розмаїття, разом із міховою пластичністю, дозволяє реконструювати барокову логіку, а також розкривати афектний зміст творів у новому акустичному вимірі. Таким чином, виконання барокової поліфонії на баяні стає формою діалогу між історичною традицією й сучасною виконавською практикою, утверджуючи баян як повноцінний інструмент європейської поліфонічної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Добровенко О. Клавирні твори Йоганна Себастьяна Баха у дидактичному вимірі. Львів : б. в. 2021. 48 с.
2. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект). Львів : б. в. 2006. 256 с.
3. Косилова О. Конспекти лекцій з навчальної дисципліни «Історія виконавства». Київ : б. в. 2019. 257 с.
4. Крґстева М. Изпълнителски принципи при старите клавишни инструмент – родство и връзка със съвременния пианизъм. София Хайни. 2016. 116 с.

5. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Музична Україна. 1973. 54 с.
6. Фер Н. Гармоніка чи орган? Інструментальне питання у циклі Луї В'єрна «24 п'єси у вільному стилі» : дис. ... д-ра муз. Монреаль : Університет Макгілла. 2010. 189 с.
7. Харнонкурт Н. Барокова музика сьогодні: музика як промова. Шляхи до нового розуміння музики. Велика Британія : Amadeus Press. 1988. 205 с.

REFERENCES

1. Dobrovenko O. (2021) Klavirni tvory Yohanna Sebastiana Bakha u dydaktychnomu vymiri. [Keyboard works of Johann Sebastian Bach in the didactic dimension] b. v. Lviv. 48. [in Ukrainian].
2. Karas S (2006) Interpretatsiia muzyky baroko na baiani (teoretyko-vykonavskyi aspekt). [Interpretation of Baroque music on the bayan (theoretical-performing aspect)] b. v. Lviv. 256. [in Ukrainian].
3. Kosylova O. (2019) Konspekty lektsii z navchalnoi dystsypliny «Istoriia vykonavstva». [Lecture outlines on the academic discipline "History of Performance"] b. v. Kyiv. 257. [in Ukrainian].
4. Krъsteva M. (2016) Yzrъlnytelsky pryntsyпу pry staryte klavyshny ynstrument – rodstvo y vъzъzka sъs sъvremennyia pyanyzъm. [Performing principles for early keyboard instruments – kinship and connection with modern pianism] Khainy. Sofyia. 116. [in Bulgarian].
5. Oberiukhtin M. (1973) Vykonannia orhannykh pies Y. S. Bakha na baiani. [Performance of J. S. Bach's organ pieces on the bayan] Muzychna Ukraina. Kyiv. 54. [in Ukrainian].
6. Fer N. (2010) Harmonika chy orhan? Instrumentalne pytannia u tsykli Lui Vierna «24 piesy u vilnomu styli» : dys. ... d-ra muz. [Harmonica or organ? The instrumental question in Louis Vierne's cycle "24 Pieces in Free Style": doctoral dissertation] Universytet Makgilla. Monreal. 189.
7. Kharnonkurt N (1988) Barokova muzyka sohodni: muzyka yak promova. Shliakhy do novoho rozuminnia muzyky. [Baroque music today: music as speech. Paths to a new understanding of music] Amadeus Press. Velyka Brytaniia. 205.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 069.5:7.038.5:001.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-25>**Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0003-4672-5851**аспірант кафедри теорії і історії мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) valzaver@gmail.com***Валентина ЧЕЧИК,***orcid.org/0000-0003-1083-9590**кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) valentyana.chechuk@yahoo.com*

КУРАТОРСЬКІ СТИЛІ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ МЕТОДОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ КУРАТОРСЬКИХ ПРАКТИК

Ключовою проблемою дослідження є теоретичне осмислення та практична типологізація кураторського стилю індивідуальної методології куратора в умовах сучасної української кураторської практики, яка характеризується розмиванням видових меж та перетворенням мистецтва на інструмент соціального дослідження і критики. Метою роботи є комплексний аналіз та типологізація цих елементів як ключового інструментарію фахівців.

Дослідженням запропоновано типологію кураторських стратегій, що відображає еволюцію їхньої функціональної ролі: «архівісти канону» (академічний стиль), «новатори міждисциплінарного поля» (створення цілісного наративу) та «агенти деконструкції» (провокаційний стиль).

Аналіз підтвердив, що «стиль куратора» є не естетичним вибором, а комплексною методологічною стратегією, що формує виставково-експозиційний наратив. Встановлено, що куратори активно використовують індивідуальні методики для реагування на актуальні соціально-драматичні виклики. Доведено, що універсальні експозиційні методи (систематичний, тематичний) зберігають структуру, але кардинально трансформують зміст при переході від академічного стилю впорядкування до провокаційного стилю, наприклад, інсценування травми. Показано, що методологія прозорості та проактивної комунікації (як, наприклад, саморефлексія П. Гудімова у контексті авторської «вікі-моделі») використовується як стратегічний інструмент для контролю над контекстом сприйняття складних мультидисциплінарних проєктів.

Зроблено висновок, що сучасна кураторська практика в Україні – це складна, багатофункціональна авторська позиція, яка динамічно трансформує роль медіатора мистецтва у широкий арсенал соціальних, дослідницьких та творчих функцій, де стиль та методологія є нерозривним і усвідомленим інструментарієм.

Ключові слова: стиль куратора, кураторські стратегії, типологія кураторства, куратор проєктів образотворчого мистецтва, індивідуальні методології кураторства.

Valerii ZAVERSHYNSKYI,*orcid.org/0000-0003-4672-5851**Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) valzaver@gmail.com***Valentyna CHECHUK,***orcid.org/0000-0003-1083-9590**Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) valentyana.chechuk@yahoo.com*

CURATORIAL STYLES AND INDIVIDUAL METHODOLOGIES AS INSTRUMENTS OF CURATORIAL PRACTICES

The key research problem is the theoretical comprehension and practical typologization of the curatorial style and individual methodology of the curator within the context of contemporary Ukrainian curatorial practice, which

is characterized by the blurring of genre boundaries and the transformation of art into a tool for social research and critique. The aim of the work is a comprehensive analysis and typologization of these elements as key instruments for professionals.

The research proposes a typology of curatorial strategies that reflects the evolution of their functional role: “archivists of the canon” (academic style), “innovators of the interdisciplinary field” (creation of a holistic narrative), and “agents of deconstruction” (provocative style).

The analysis confirmed that the “curator’s style” is not an aesthetic choice but a complex methodological strategy that shapes the exhibition narrative. It is established that curators actively use individual methodologies to respond to current socio-dramatic challenges. It is proven that universal exhibition methods (systematic, thematic) retain their structure but radically transform their content when transitioning from an academic style of ordering to a provocative style, such as the staging of trauma. It is shown that the methodology of transparency and proactive communication (such as P. Hudimov’s self-reflection within the context of his proprietary “wiki-model”) is used as a strategic tool to control the context of perception for complex multidisciplinary projects.

It is concluded that contemporary curatorial practice in Ukraine is a complex, multifunctional authorial position that dynamically transforms the role of the art mediator into a wide arsenal of social, research, and creative functions, where style and methodology are inseparable and conscious instruments.

Key words: curator’s style, curatorial strategies, typology of curatorship, curator of visual arts projects, individual curatorial methodologies.

Постановка проблеми. Кожен куратор має свій підхід, який формується на основі його освіти, досвіду, інтересів, що в кінцевому рахунку виражається в понятті «стиль куратора». Він проявляється у виборі теми, авторів, способу експонування, візуальних рішень та в універсальному повідомленні, яке несе виставка. Стиль куратора відрізняє його від простого організатора виставок і перетворює на справжнього автора концепції, що стоїть за проектом. У певному сенсі, стиль куратора, це художній «почерк» митця, тільки в кураторській роботі.

Як одна з найважливіших категорій в сучасному мистецтві, проблематика кураторських стилів є актуальним питанням, яке характеризує сутність виставково-експозиційних практик. Кураторська діяльність зазвичай не є нейтральною, так як виставка – це не просто естетичний вибір, як саме і де саме повісити картину. Це, перш за все, методологічна стратегія, яка визначає два аспекти: яке знання чи емоції будуть створені і який досвід отримає кожен відвідувач виставки. Таким чином, неможливо оминати увагою зазначену проблему, тому що саме кураторський стиль формує наратив експозиції, підкреслюючи, яку саме історичну, соціальну чи ідеологічну розповідь подається глядачеві. Більше того, емпіричні дослідження останніх десятиліть переконливо засвідчили, що просторовий стиль аранжування фізично та психологічно впливає на сприйняття та запам’ятовування творів, і часто цей вплив є сильнішим, ніж зміст картини чи художнього об’єкта. Зрештою, стиль є прямим проявом кураторської відповідальності та його претензії на інтерпретацію чи авторство.

Стан вивченості питання та теоретичне підґрунття. Актуалізація проблеми «стилів кура-

торства» простежується з кінця 1980-х рр., коли цей тип мистецької діяльності вже засвідчив свою важливість, сформувавши масштабний ґрунт для узагальнення. Наведемо в якості прикладу дослідження Е. Джонс, присвячене змінам в інтерпретації американського пейзажного живопису ХІХ ст., коли куратори та мистецтвознавці об’єдналися, щоб розкрити його ідеологічний та соціально-критичний зміст, використовуючи «історичний пейзаж» як методику для розуміння національної історії (Johns, 1989). У зазначеному контексті вперше на академічному рівні прозвучала ідея аналізу «стилів куратора» як фактору інтерпретації ролі та місця художнього твору, автора, сюжетно-тематичного репертуару. За висновком дослідниці, якщо куратор бере на себе відповідальність за розкриття прихованих соціальних чи символічних значень у пейзажі, він автоматично обирає певний стиль кураторства – тематичний або іконографічний підхід, що протистоїть, наприклад, більш раннім хронологічним чи формалістичним стилям виставок (Johns, 1989: 148–149).

На початку «нульових» років проблематика «стилю куратора» остаточно вийшла на концептуальний рівень, спираючись на помітний багаж емпіричних досліджень, накопичених у галереях та виставкових майданчиках.

Так, А. Каніарі розглядає два кураторські стилі: «ideas-led» (керований ідеями) та «style of art historical analysis and thinking» (стиль мистецтвознавчого аналізу та мислення). У першому випадку кураторський підхід характеризується увагою до історичного контексту та візуального контенту, а також використанням прикладів як із мистецтва, так і з більш широкого контексту культури у загальному наративі виставки. Натомість другий стиль «мистецтвознавчого аналізу» ґрунтується

на використанні «твердих фактів», отриманих із наукових та актуальних історичних досліджень, які синтезуються та інтерпретуються виставковими засобами, іноді із порушенням лінійності оповіді або встановленої хронології як традиційному критерію експозиційної презентації (Kaniari, 2014: 448).

Кураторська робота, за Т. Смітом, розгортається в межах трьох основних взаємопов'язаних контекстів, які формують так званий «виставковий комплекс візуальних мистецтв». Ці контексти включають *типи виставок* (наприклад, тематичні, монографічні, ретроспективні чи бієнале), які визначають масштаб, аудиторію та цілі проекту. Далі йдуть *формати експонування*, що стосуються фізичного та просторового розміщення робіт, а також нарративного дизайну, який впливає на сприйняття глядачами. Нарешті, кураторські стилі, які з точки зору Сміта виглядають як методологічні та концептуальні підходи, які застосовує куратор, щоб надати сенсу, структури та інтерпретації обраному матеріалу, поєднуючи ці елементи в єдине смислове ціле (Smith, 2017: 175–177). Таким чином, ефективне курування вимагає постійної уваги до цієї тріади контекстів, адже разом вони визначають, як мистецтво взаємодіє зі своїм історичним моментом і публікою. Крім того, важливо підкреслити визначення поняття «кураторського стилю» як підходу (методології).

Для визначення сутності «кураторських стилів» та окреслення їхньої відмінності між собою, В. Гронемеєр використовує поняття «кураторський комплекс». З його точки зору, це головний засіб, що описує соціальні виміри виробництва знання у сфері мистецтва. «Комплекс» складається із взаємопов'язаних художніх і кураторських практик, які не просто виставляють об'єкти, а генерують процеси взаємодії. Основна його функція полягає у створенні діалогічних просторів комунікації між ключовими учасниками: кураторами, митцями та їхньою публікою, завдяки чому мистецтво та люди зустрічаються в «кураторській взаємодії». Як і більшість сучасних дослідників, В. Гронемеєр стверджує, що кураторська практика має суспільну функцію, виходячи за межі звичайної парадигми експозиції, так як куратори передусім створюють простори для рефлексії і породження знань, сприймаючи саму виставку як простір дії для публічного залучення, яке виходить за межі пасивного споглядання (Gronemeuer, 2018: 110–111).

Таким чином, кураторський комплекс охоплює не лише традиційні виставкові форми, але й форми взаємодії, де кураторські стилі виступа-

ють як методи, які куратор застосовує для активності соціальних вимірів виробництва знання про мистецтво. Стиль визначає, яким чином куратор здійснює свою соціальну функцію, перетворюючи художні практики та виставковий простір на діалогічне середовище. Він є рушійною силою, що надає конкретну форму комунікативним, дискурсивним та перформативним елементам, з яких складається експозиційно-виставковий комплекс.

Кураторські стилі «аранжування» розглядаються в проекті М. Трьондле «The effects of curatorial arrangements» (2014), який вперше в історії швейцарського образотворчого мистецтва досліджував вплив кураторських стилів на сприйняття художнього твору у рамках експозиції. Автори показують, що кураторські стилі, зокрема у контексті просторових рішень не є нейтральними, так як вони активно формують когнітивний та естетичний досвід відвідувачів. Наприклад, розташування картин в галереї (тобто, конкретний кураторський стиль «аранжування») має значний вплив на динаміку та кількість візуальної уваги, приділеної роботам (Tröndle, 2014: 152).

Таким чином, шаблонні (традиційні) та нешаблонні (інноваційні) кураторські стилі чітко розмежовують роль куратора, що упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. трансформується від медіатора мистецтва до активного творця художнього виставкового дискурсу (Kaniari, 2014: 451). У таких змінах *хронологічний стиль* репрезентації творів образотворчого мистецтва є найбільш шаблонним. В межах цього підходу відбувається експонування творів за лінійною еволюцією, як у постійних експозиціях класичних музеїв, де глядач послідовно проходить епохи. Додатком до цього є *монографічний стиль*, що зосереджується на ідеалізації спадщини одного художника та часто застосовується у великих ретроспективах, які мають на меті підтвердити його місце в мистецькому каноні.

На противагу цьому, нешаблонні стилі виводять куратора на перший план. Приміром, *тематично-дискурсивний стиль* дозволяє поєднати в контексті спільного експонування твори різних епох, жанрів, регіонів з метою для розкриття конкретної ідеї, соціальної проблеми або філософського питання. *Партисипативний стиль* або стиль співучасті, націлюється на створення умов для співтворчості публіки чи митців, де кінцевий вигляд експозиції формується активною взаємодією, а куратор використовує простір як дослідницький інструмент для перевірки інтелектуальної гіпотези (ми зауважували щодо цього на прикладі авторського стилю «Ideas-Led»).

Нарешті, *контекстуальний або site-specific стиль* підкреслює відносини між твором та місцем (контекстом), роблячи архітектуру або історію простору невід'ємною частиною самого мистецького досвіду, що є ключовим для експозиції із акцентом на відносинах між твором і місцем його представлення.

Звернемо увагу, що нешаблонні підходи відповідають ідеї «кураторського комплексу» (за В. Гронемеєром), оскільки вони роблять стиль куратора джерелом для нових знань про мистецтво, виступаючи як аспект мультидисциплінарного дискурсу кураторства. На наш погляд, це пояснює складність чіткої типологізації стилів кураторства.

Наприклад, М. Джексон описує створення нешаблонного виставкового середовища, яке руйнує традиційні наративи та ієрархії, заховаючи глядачів до «ігор із простором і часом» і дозволяючи здійснювати складну, необмежену інтерпретацію картин через колаж, фрагментацію та нелінійну подачу матеріалу на прикладі т.зв. «берроузівського» ідеалу простору (The Burroughsian Ideal of Space). Це концепція, виведена з теоретичних поглядів, експериментів зі звуковими плівками В. Берроуза, використана вченим для розробки радикальної кураторської стратегії в аудіальному мистецтві, зосередженої на «повній свободі». Суть полягає у застосуванні методології «нарізок» (cut-up method), а також авторського розуміння Берроузом кубізму та нелінійності до фізичного та часового простору виставки. Фізично це виглядає як вкрай «сумбурна» виставка, де без ролі куратора глядачеві дуже важко зорієнтуватись (Jackson, 2014: 75, 90).

Окремим напрямком концептуалізації проблеми кураторських стилів є встановлення форм розвитку та еволюції цього явища в загальній практиці медіації мистецтва. Значною мірою справедливим є твердження, що автором явища «стиль куратора» є Гаральд Зеєманн (Harald Szeemann), культовий куратор-дослідник, хоча він, ймовірно, не є автором самого терміну. Його діяльність у 1960-х та 1970-х роках, зокрема найбільш гучні проекти «When Attitudes Become Form» (1969) та касельська documenta 5 (1972), радикально змінила роль куратора. Багато в чому саме його зусиллями професія перетворилась із адміністративної чи музейної функції на креативну, авторську та персоналізовану практику, а куратор вперше став розглядатися як співавтор, що має власну «методологію» та «індивідуальне бачення».

На наш погляд, уся сукупність зазначених вище ознак є сутністю явища «стилю куратора»,

що дозволяє закріпити за практикою Зеєманна першість. До Зеєманна куратор традиційно був зберігачем, істориком або адміністратором. Проте після касельської documenta 5, модель тематичної, крос-дисциплінарної виставки, де роботи пов'язані не хронологічно чи стилістично, а центральною, часто філософською темою, стала провідним «стилем керування» (Kaniari, 2014: 451). Поступово це перетворило кураторство на суто авторську практику, де сама виставка набула значення самостійного художнього висловлювання. До цього слід додати і те, що Зеєманн став першим незалежним куратором у сучасному розумінні, заснувавши чимало власних агенцій та псевдо-інституцій. В загальному цілому це наочно показало, що успіх виставки залежить не від потужності інституту, а від особистості та бачення куратора. Гострота цього явища, де стилістика керування набула інструментального та методологічного значення, проявилась на стоденній експозиції documenta 5 (1972, Кассель). В результаті, Зеєманн ввів термін «індивідуальні міфології» для опису робіт, що базуються на особистих, внутрішніх, часто нераціональних системах художників. Хоча сам він стверджував, що це «не стиль, а право людини», цей термін і його застосування фактично легітимізували суб'єктивний, персоналізований підхід до відбору та представлення мистецтва, який неминуче відображав і його власну позицію як куратора.

Виклад основного матеріалу. Аналіз стратегій та кураторських практик українських фахівців має низку особливостей, які відрізняють вітчизняний простір на тлі загальноєвропейського контексту. Українські куратори образотворчого мистецтва у 1990-х рр., на початку становлення кураторської професії, працювали переважно із усталеним видовим репертуаром (живописом, графікою, скульптурою). Така експозиційна робота була сфокусована на візуальних об'єктах, їхній історії, художньому значенні та техніках. Проте вже на початку XXI ст. художні арени України стали все частіше відчувати тенденцію розмиття кордонів між різними видами мистецтва, що актуалізувало роботу на перетині різних дисциплін та спровокувало явище міждисциплінарного та мультидисциплінарного кураторства.

Приміром, проекти П. Гудімова («Лабіринти ЛКСФ», 2020, Львів-Київ) або М. Кузьми («Коло невимовного», 2023, Львів) останнього десятиліття включають не лише традиційні художні форми картини чи скульптури, але й архітектуру, музику, дизайн. Досить часто візуальні об'єкти експонувались із застосуванням дослідницького

фокусу літературу, кіно та набували статусу соціальних досліджень. Образотворче мистецтво у такому випадку ставало однією із візуальних форм розкриття більш масштабних соціальних питань.

Це розмиття меж є важливим для аналізу кураторських стилів в українському сегменті сучасного образотворчого мистецтва. На наш погляд, слід звернути увагу на адаптацію мистецтва до інших медіа, наприклад, у проєктах, де живопис співіснує з відеоартом або інсталяції взаємодіють із музикою. Не менш важливим є пошук відповіді на питання: як кураторські практики впливають на розвиток мистецтва в цілому, особливо в умовах, коли завдячуючи міждисциплінарному підходу, куратори здатні виводити мистецтво з традиційних галерейних просторів і репрезентувати його в несподіваних формах та контекстах.

Ще одним важливим аспектом проблеми, який ми частково розглянули в огляді фахових джерел, пов'язаний із суміжними поняттями «стиль куратора» (Curator's Style) та кураторська «індивідуальна методологія» (Individual Methodology), що є особливо актуальним для українського контексту проблеми (Graham, 2016: 167–170). Самі поняття, дійсно, тісно пов'язані, проте не є синонімами. «Індивідуальна методологія» є більш фундаментальним комплексом правил, який куратор створює для себе, а натомість «стиль куратора», як було показано нами раніше – це те, як зазначені правила виглядають і відчуються ззовні, це їхній публічний прояв та візитівка.

Діяльність української кураторки О. Баршинової, завідувачки відділу мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. у Національному художньому музеї України (NAMU), ілюструє, як індивідуальна методологія формує впізнаваний стиль куратора. Її кураторський метод ґрунтується на глибокій архівній ревізії та деколонізації української історії мистецтва. Вона свідомо використовує музейні фонди, які роками були законсервовані або некоректно класифіковані через радянську ідеологію. Її принципова мета – віднаходити забуті імена, зокрема у жіночому мистецтві та придушеному модернізмі 1920-х років, і відновлювати прогалини в національному наративі. Ця методологія роботи з архівом та критичного переосмислення історичних категорій призводить до формування дуже характерного стилю куратора: історично-критичного та делікатного. Її виставки завжди мають чіткий політичний та історично-критичний підтекст, незалежно від того, про яку епоху йдеться (згадаємо в якості типового прикладу проєкт-виставку «Це коло ти залишиш», 2017, НХМУ). Стиль її презентації – лаконічний, але

глибокий, де кураторські тексти та підписи стають головними інструментами для корекції національної пам'яті. Так, у роботі над феноменом бойчукізму у контексті оновлення експозиції НХМУ, О. Баршинова використовує експозицію як інструмент для розкриття драматичних і складних історій, прихованих за творами (Кашуба-Вольвач, 2021: 265–266). Отже, її методологія архівної ревізії органічно формує стиль історичної та деколоніальної корекції, що є її головною візитівкою у кураторській практиці. Усе вище сказане впливає і на еволюцію самої ролі куратора, що перетворюється з дослідника на творця ідей, який збирає та організовує різні медіа, щоб створити нове цілісне бачення мистецтва.

На наш погляд, практики кураторства можна розділити на *три ключові типи*, кожен з яких має унікальну місію та методологію. У першу чергу, це *куратори традиційного академічного образотворчого мистецтва*, які є, свого роду «архівістами канону», що підтверджує їх ключова зорієнтованість на збереження, дослідження та представлення усталених, класичних і канонічних форм мистецтва. Другим типом є *куратори міждисциплінарного поля*, які представляють міжвидові та мультидисциплінарні простори образотворчого мистецтва. Їхня практика наголошує на здатності поєднувати різні дисципліни, пропонуючи навігацію у цьому складному, гібридному просторі, створюючи нові смислові зв'язки. Насамкінець, третім типом є *куратори провокативних проєктів*, які є агентами деконструкції. У свою чергу, специфіка таких практик фокусується на ролі ініціаторів змін, які деконструюють усталені погляди, кидають виклик суспільству, використовують мистецтво як інструмент критики.

Запропонована класифікація, хоч і є умовною, допомагає краще зрозуміти, що кураторство сьогодні представляє собою не просто роботу з картинами або об'єктами, натомість розвиваючись у напрямку активної авторської позиції. В її межах сама центральна постать «оператора мистецтва», «медіатора-посередника» або «оповідача» від імені авторського мистецтва трансформується в набагато більш широкий арсенал можливостей, ролей та просторів (історика, дослідника, експерта тощо).

В контексті розвитку *першого типу кураторських практик (куратори традиційного академічного образотворчого мистецтва)*, який пов'язаний із специфічним набором стилів виставкового аранжування та експозиційної семантики, згадаємо Д. Горбачова – відомого українського вченого-мистецтвознавця, що спеціалізується на

досліджені українського авангарду. (Голуб, 2024: с. 86–90). В якості куратора важлива його особиста оцінка своєї ролі як куратора традиційного образотворчого мистецтва. Його проекти виразно аналітичні, сфокусовані на конкретних періодах і авторах, переважно пов'язаних із українським мистецтвом початку ХХ ст. В якості прикладу згадаємо серію досліджень-експозицій «Український авангард», які на початку 1990-х рр. репрезентували цей феномен вітчизняного мистецтва у Загребі (1990), Мюнхені та Тулузі (1993).

У подібному контексті працює і Д. Ключко, мистецтвознавиця та кураторка, яка звертається і до історичних, і до актуальних сучасних проблем, проте її підхід при цьому однаково глибоко укорінений в академічному аналізі візуальних форм (Боровик, 2025: 389–390). У цьому сенсі важливим прикладом її роботи є концепція виставкового циклу «Проект Енеїда. Візуальна історія легендарної поеми» (2017), втіленого разом із П. Ліміною на двох майданчиках «Я Галереї» та НХМУ.

Варто згадати у межах першого типу практики і кураторський доробок О. Соловйова. В більшості випадків, які розглянуті нами у контексті дослідження, він працює із сучасним мистецтвом, проте його методологія та підхід до систематизації є, скоріше, академічним. Назвемо в якості прикладу виставки «Прощавай, зброе!» (2004) та «Перевірка реальності» (2005, «Український дім»), які стали канонічними прецедентами сучасних у концептуальному сенсі проєктів, представлених в академічній манері (дослідження, нарратив, просвітницька місія).

Можна підсумувати, що куратори, типологізовані в межах такого підходу, є фундаторами. Виразність їхнього кураторського академічного стилю проявляється у глибокому розумінні історії мистецтва. Проте зворотною стороною цього є зосередженість на «об'єктах» образотворчого мистецтва (картинах, скульптурах, графіці), що дозволяє будувати експозиційні ретроспективи, пропонувати широкі панорамні огляди періодів.

На противагу цьому типу *куратори міждисциплінарного поля* є новаторами за формою та змістом. Досить часто така позиція актуалізує бачення мистецтва не в якості самоцілі, а як інструменту для дослідження, що дозволяє поєднувати ролі, наприклад, митця та куратора. Так, О. Ройтбурд, за його власними спогадами, намагався через синергію обох станів митця і медіатора проявляти мистецьку сутність твору, використовуючи в якості знаменника властивість художнього простору галереї актуалізувати і художні, і соціальні значення. За його словами, перевага «еросу креа-

тивності» (художник) над химерою «інтелектуальної абстракції» (куратор) стало своєрідним «актом капітуляції», який засвідчив проблемність співіснування цих двох ролей, але показав якісно нову «планку цінності мистецтв» (Герман, 2014: 32).

Окрім цього, поєднання функцій художника та куратора, міждисциплінарна парадигма націлена на залучення глядача до ширшої розмови про світ, суспільство чи майбутнє, що мистецтво здатне показати власними символічними способами. Тому збираючи разом різні медіа для створення єдиного, цілісного нарративу (наприклад, образотворче мистецтво, відео, перформанс, звук та архітектура), такі виставкові проєкти автоматично виходять за рамки суто «об'єктного» експонування.

Третім типом є *куратори-провокатори*. Їхня виставково-експозиційна діяльність спрямована на опрацювання контroversійних тем і залучення до галерейних просторів радикальних форм мистецтва, що нерідко балансують на межі суспільного табу або політичної ангажованості. Важливою ознакою таких проєктів є зміщення фокусу репрезентації з естетичного на соціальний, коли прагнення викликати дискусію, стимулювати критичне мислення та вивести аудиторію із зони комфорту стає важливішим за художньо-естетичні мотиви.

Показовим прикладом формування кураторського концептуального простору навколо теми тілесності є проєкт «LET'S QUEER – LET'S ART», реалізований кураторкою Є. Герман. У ньому провокативна стилістика проявляється через радикальне переосмислення тілесності, що стає основним інструментом кураторської позиції. Кураторський добір зосереджений на мистецьких практиках, які розглядають тіло як політичну, соціальну або травматичну категорію, а не як об'єкт естетичної насолоди чи ідеалізованого зображення. У виставковому просторі таким чином з'являються «дискомфортні» теми: тіло як жертва соціальних стереотипів, як осередок насильства й страждання або як об'єкт відвертого дослідження інтимного та маргіналізованого.

Такий стиль є провокативним, оскільки він прямо заявляє про зміну парадигми українських кураторських виставок, відмовляючись від конвенційних тем на користь актуальних суспільних процесів. Тобто, куратор не просто показує картини, а створює нарратив, де ці «складні» зображення тіла інтегруються, щоб шокувати, змусити задуматися і відкрити публічну дискусію. Проблема репрезентації тіла тут прямо пов'язана з стилем, адже тіло виступає ключовим матеріалом

і каталізатором для кураторської провокації. Тіло використовується як «індикатор» – індикатор гендеру, індикатор насильства, індикатор політичних змін – і саме цей незручний, спосіб репрезентації в просторі робить кураторський підхід не просто сміливим, а саме провокативним, оскільки він ламає очікування глядача та кидає виклик усталеним нормам сприйняття мистецтва та суспільства.

Наведемо фрагмент із міркувань кураторки Є. Герман: «Для визначення художнього потенціалу тіла як мистецького об'єкту важливим видається не саме лише дослідження його через призму матеріального втілення, але також через спосіб його репрезентації в просторі художньої виставки. Інтеграція тіла в загальний виставковий наратив, нове розуміння тілесної проблематики на тлі актуальних суспільних процесів України та пов'язані з цим трансформації способу мистецької репрезентації, маркують зміну парадигми українських кураторських виставок» (Герман, 2015: 31).

Згадаємо ще один приклад, який ілюструє, як українська кураторка Т. Міронова намагається систематизувати підходи до створення експозиції, що є цілком логічним кроком для формування власної «індивідуальної методики», особливо в рамках академічного стилю кураторства.

Насправді, описані нею методи – *систематичний, ансамблевий та тематичний* – є базовими для експозиційно-виставкової діяльності і в цілому відповідають академічному стилю кураторства. Академічне кураторство, яке традиційно домінує на інституційному рівні, ґрунтується на дослідницькій строгості, логіці, історичній хронології та типології. Систематичний метод – це і є квінтесенція академізму: він вимагає впорядкування за чіткими, об'єктивними ознаками (час, тип, автор), що дозволяє відстежувати еволюцію, традицію та розвиток (Міронова, 2021: 87). Як вважає Т. Сміт, така стилістика кураторства нагадує історико-мистецьке дослідження, яке репрезентується виставковими засобами (Smith, 2017: 172).

Як зазначає Т. Міронова, ансамблевий метод є глибоко академічним, оскільки зосереджується на реконструкції оригінального середовища на основі документів. Його мета – створити точний, достовірний історичний контекст, що є пріоритетом для меморіальних проєктів або виставок-ретроспектив.

Нарешті, тематичний метод є більш гнучким, але в академічному сенсі він все одно вибудовує систему взаємопов'язаних частин навколо спільної ідеї. Його академічність полягає в логічному доповненні та порівнянні матеріалів для розкриття певного концепту (Міронова, 2021: 87).

Водночас, цілком погоджуючись із оцінками і самої схеми Т. Міронової, і меж та напрямків застосування її кураторського інструментарію, наголосимо на універсальності окреслених вченою методів. Так, усю групу методів можна застосувати не лише для академічного стилю, в якому працює сама Міронова, але й для провокативного кураторства, проте за умови кардинальної зміни акцентів та змісту. Ми вже зазначали, що провокативний стиль кураторства, на відміну від академічного, не прагне до нейтральної чи об'єктивної репрезентації; його метою є продукування виклику, конфлікту, переосмислення та реакції. Проте, щоб його «провокація» була зрозумілою, зазначений стиль також потребує структурної складової.

Натомість, ансамблевий метод у провокативному стилі здатен перетворитися на інсценування травми або абсурду, коли замість реконструкції «типової селянської хати» створюється реконструкція «типової сцени насильства» або «типового кітчевого середовища» для критики, що можна простежити у проєктах «жлоб-арту» А.Мухарського та І. Семесюка (Шалінський, 2016: 194–186). Тобто, метод відтворення середовища зберігається, але об'єктом відтворення стає болісна чи політично заряджена ситуація (Боднар, 2018: 274–275).

Зрештою, тематичний метод є найбільш гнучким для провокації. Куратор так само обирає «маяк», наприклад, скандальний твір, і навмисно групує навколо нього матеріали, які створюють напругу, парадокс або гостру критику. Тобто, він використовує логіку взаємопов'язаних розділів, але для формування критичного чи шокуючого художнього образу, який, як зазначає авторка, і є головним, незалежно від стилю (Стуз, 2019: 184–185).

Таким чином, запропонована Т. Міроною методологія є лише інструментарієм, який куратори академічного стилю використовують для впорядкування та дослідження, а, наприклад, куратори провокативного стилю – для синергії художніх змістів на ґрунті конфлікту, трансформації ідей.

Розглянемо у цьому контексті кураторський стиль Є. Котляра, що впливає з його погляду на проєкти «Автопортрет із яблуком» (2019) (Автопортрет, 2019) та «Щастя в квадраті» (2021–2023) (Котляр, 2021), реалізовані на арт-майданчиках як в Україні, так і за кордоном. Його кураторський стиль є соціально ангажованим, так як націлений на використання мистецтва в якості інструменту творчого опору та психологічної мобілізації суспільства, що є прямою реакцією на драматичні

виклики пандемії та війни (Котляр, 2024: 94–99). Такий напрямок зумовлює використання конкретних методів медіації, серед яких звертає на себе увагу кураторська техніка створення концептуального фрейму проєктів. Наприклад, у проєкті «Щастя в квадраті» це формат творів «метр на метр», який стимулює митців до візуалізації особистих, але водночас «архетипних», історій, які кураторськими засобами структуруються у єдиний ланцюг модусів (очікування, набуття, трансгресія). При цьому має особливе символічне значення закладена експозиційна форма виставки, які поєднуються із символізмом образного жесту: художники, що через пандемію були змушені зачинитись в власному «квадраті» фізичного існування виходять за його рамки в творчих сентенціях (Котляр, 2021: 156–157).

Важливою характеристикою авторського стилю Є. Котляра стала міжгалузєва синергія та інтеграція технологій, яка проявилась у поєднанні традиційного живопису із естетикою доповненої реальності, збагачуючи досвід глядача діалогом між живописом та дизайном. Ми вже неодноразово зазначали, наскільки важливим для становлення кураторського стилю є аспект мультимедійності, що в результаті створює цілісний, багатоплановий мистецький простір, де фізичний твір взаємодіє з віртуальним, перетворюючи пасивне споглядання на активну участь.

У проєкті «Автопортрет із яблуком» стилістика кураторської режисури демонструє використання центральної художньої ідеї семіозису яблука, як провокації, що змушує митців вступати в діалог із широкими історичними та міфологічними символічними системами, створюючи універсальне плетиво соціокультурного контексту. Таким чином, куратор виступає як режисер, що формує моделі сприйняття мистецтва, забезпечуючи комфортність нарративної складової для обох сторін – і для художника, і для аудиторії (Тарасов, 2020: 122–124).

Елементом авторської стилістики є й висока адаптивність та мобільність проєктів. Так, у проєкті «Щастя в квадраті» Є. Котляр зумів проявити масштабну проблему «переміщення» творів мистецтва, пов'язану із війною, як художній виклик. Використавши можливості цифрового друку репродукцій на полотні, а також засоби мультимедійної експозиційної презентації, він зробив виставку гнучкішою, малобюджетною та легко масштабованою для пересувних експозицій, зокрема у регіональних музеях та нетрадиційних виставкових просторах, актуалізованих лихоліттям війни (згадаємо експозицію у харківському

метрополітені). Кінцевою метою такої кураторської стратегії стала не лише мистецька репрезентація, але й моральна підтримка спільноти засобами мистецтва (Котляр, 2024: 94–99).

Отже, кураторський стиль Є. Котляра відзначається гострою реакцією на актуальні соціально-драматичні виклики, що дозволяє охарактеризувати його як соціально спрямований (Соколюк, 2023).

Надзвичайно важливі приклади надає аналіз кураторського стилю та індивідуальної методології Павла Гудімова. Кураторська методика П. Гудімова неодноразово декларована у інтерв'ю та публічних виступах, що дозволяє підсумувати її як з точки зору авторської самопрезентації, так і з погляду стороннього аналізу. На наш погляд, як рефлексуючий дослідник, він торкається тонкої грані між особистісними рисами митця/куратора та професійним методом. У випадку П. Гудімова, як і багатьох інших впливових діячів культури, ці дві складові нерозривно переплетені й живлять одна одну, формуючи авторський кураторський стиль.

Звертають на себе увагу нарочиті намагання П. Гудімова пояснювати та досліджувати проєктний досвід як частину власного кураторського стилю. Якщо розглядати його відкриту саморефлексію та прагнення до пояснення, то це виглядає як стратегічний вибір, що є частиною його методу кураторства, де активна позиція використовується для досягнення цілей проєкту. У дослідницькому розумінні (незалежно до того, чи осмислює це саме так сам П. Гудімов), це можна віднести до методології *прозорості та проактивної комунікації*, описану ще на початку «нульових» років (Burns, 2024: 12). Замість того, аби чекати на критику чи незрозуміння, що часто трапляється зі складними інноваційними проєктами, він превентивно пропонує власну інтерпретацію, задає рамки для обговорення та, як слушно зазначає А. Фаркуарсон, «витискає сторонні та неправильні точки зору» (Farquharson, 2003: 13). Це є інструментом контролю над контекстом сприйняття виставки, виглядаючи як запрошення аудиторію та критиків у свою «кухню» для демонстрації логіки процесів, що в кінцевому підсумку сприймається як *освітня місія куратора*.

Як вважає О. Оленев, «мультидисциплінарний характер кураторського методу П. Гудімова» не може не звертати на себе увагу, так як проєкти Гудімова «не працюють одноосібно або ізольована, а є частиною більш системного художнього цілого, який має назву «Гудімов Арт Проєкт». Основна кураторська платформа – «Я Галерея»,

спирається на розгалужену видавничу та дослідницьку сферу, і має пряму репрезентацію у мережі авторських майстерень (архітектурних, вантажних тощо). Все це взяте разом дозволяє практично будь-який кураторський проект створювати як універсальний» (Оленев, 2014: 112). О. Оленев відносить до таких проектів кураторську співпрацю із інституціями та окремими авторськими локаціями, які так само прагнуть до універсалізації художнього простору галереї. Наприклад, спільна експозиція із кураторами Вільнюської академії мистецтв «Titanikas/Тітанікас» (2010), або співпраця з художнім музеєм у Дніпрі (проект «Нові старі майстри», 2011).

Прагнення виховувати свою аудиторію перед складним проектом є не менш важливим прикладом стратегічного кураторства, який показує, що П. Гудімов розглядає комунікацію не постфактум, а як невід'ємну частину самого арт-проекту. Аудиторія, яка пройшла таку підготовку, з більшою ймовірністю зрозуміє складні ідеї або, принаймні, буде готова до діалогу, а не до категоричного заперечення, що, безумовно, знижує ризик непорозуміння і переводить фокус з виправдань на обговорення сенсів.

Зазначений підхід можна простежити і в авторській системі П. Гудімова, який вважає, що виставково-експозиційні простори не тільки «артикулюють речі та цінності, які присутні у певному культурному середовищі», але й дозволяють встановити абсолютно інший рівень комунікації із аудиторіями, та навіть «розмовляти однією мовою з культурним середовищем» (Уварова, 2024: 597), що є важливою умовою для довіри до мистецького продукту галереї.

У контексті конкретики індивідуально методології, зазначена властивість простежується у створенні етапності проектів, про що П. Гудімов неодноразово заявляв у публічних виступах. Л. Обух наводить такий переказ його самоаналізу експозиції, структурований навколо тези, що «кураторський проект – це етапи». В даному разі йдеться про етапність реалізації, що є формально трійчастою та складається з: 1) апробації (тут в залежності від концепції виставки виникає потреба у превентивних дослідженнях спільноти або вивченні цільової аудиторії); 2) підготовки чи етапу «до-продакшн», який, по суті, є процесом технологічного менеджменту, та власне, 3) етапу реалізації, поєднаний із «діями пост-продакшн» (обслуговування проекту під час та після завершення) (Обух, 2019: 94).

За словами Гудімова, на його особисте становлення як куратора вплинули існуючі кураторські

стилі та методики, серед яких він виділяє три ключові. Важливо, що Гудімов розглядає їх як «кураторські моделі», підкреслюючи тим самим інструментальних характер методології кураторства. Наведемо фрагмент з його академічного інтерв'ю. «Перша – це модель Ж. Ю. Мартена», – зазначає Гудімов. «В основі його творчого методу лежить оксюморон – поєднання непоєднуваного. На щастя, я особисто знайомий з Юбером, відвідував декілька його проектів, що дозволило тонше зрозуміти хід його кураторської думки. Другий цікавий підхід – це «нова музеологія». Її суть полягає в інноваційній трансформації музейницького середовища загалом, не лише кураторів. У першу чергу, це стосується впровадження маркетингового мислення в музейній сфері. Третя модель має більше відношення до кінематографа. Вона полягає в утвердженні концепцій П. Грінуея та С. Бодеке в музейницькій і кураторській творчості. Я б назвав цю виставкову модель гіперемоційною. Відповідно до цієї моделі куратор режисує емоційний стан відвідувача. Застосувати цю модель мені вдалося у проекті «Тіні забутих предків» (Гудімов, 2019: 41).

Таким чином, «мартенівська, кіношна та ново-музеологічна моделі», як підкреслює Гудімов, сформували його кураторський методологічний репертуар, який у подальшому став простором для залучення більш масштабних методів (Гудімов, 2019: 42). Їх Гудімов описує як процес створення прецедентів та інституціоналізацію власного досвіду шляхом перетворення на кейс-стаді, що здатні бути відкритими для стороннього аналізу.

В остаточному рахунку П. Гудімов підсумовує власні авторські методи кураторства як «метафоричні» але концептуально загострені, визначаючи їх як «вітер», «заперечення» та «вікі-модель» (Гудімов, 2019: 42). Ми вже зазначали з приводу останньої, яка є відкритим, дослідницьким методом, що відповідає сучасному тренду на постмодерне та процесуальне кураторство. Куратор тут виступає не як суддя, а як дослідник та модератор знань, що навмисно визнає власну версію інтерпретації як тимчасову, що лише спонукає, а не остаточно розв'язує.

Натомість метод «вітер» є способом глибокого занурення та спів-креації, що ґрунтується на діалозі між куратором і художниками. Це основа кураторства персональних проектів в принципі. Будь-який куратор, що прагне створити автентичну виставку, мусить вільно спілкуватися з митцем, виявляючи спільні теми, тобто це стандартний, хоча й критично важливий, інструмент. Хоча П. Гудімов поширює його і на експозиційні прин-

ципи. Для прикладу процитуємо його точку зору: «Для більшої ясності уявімо виставку, присвячену натюрмортам. Для того, щоб розкрити тему, недостатньо продемонструвати картини цього жанру. Варто розкрити не лише мистецьку сторону, а також історичне, філософське підґрунтя. Для цього ми залуцаємо речі, що не є художніми творами, але ми їх наділяємо новим змістом, що дає можливість краще зрозуміти експоноване мистецтво. Мова йде про реді-мейди – своєрідне поєднання дадаїзму та академічного кураторства» (Гудімов, 2019: 42).

У свою чергу метод «заперечення» відноситься до класичних інструментів провокації, дослідження альтернатив або деконструкції усталених наративів, що вимагає експерименту. Цей підхід використовується, коли куратор прагне кинути виклик очікуванням, особливо у контексті роботи із суперечливим матеріалом, нетиповим простором або несподіваними поєднаннями.

Звернемо увагу на те, що моделі, які окреслює П. Гудімов, є авторськими у формулюванні, але універсальними за суттю та цілком доступними для використання іншими кураторами. Самі по собі ці підходи відображають фундаментальні процеси в кураторській практиці, які отримали у Гудімова влучні та метафоричні визначення.

Висновки. Проведений аналіз показує важливість концепції «стилю куратора», яка є центральною теоретичною проблемою в сучасному мистецтвознавстві і в Україні, і на Заході. Поняття «стиль куратора» виходить далеко за рамки есте-

тичного вибору і є комплексною методологічною стратегією, яка формує наратив, визначає досвід відвідувача та навіть фізично й психологічно впливає на сприйняття творів. Актуалізація цієї проблематики з кінця 1980-х років зусиллями Г. Зеєманна легітимізувала авторський, персоналізований підхід. Вадливо, що дослідники розглядають кураторський стиль як невід’ємну частину виставкового комплексу, що охоплює типи виставок, формати експонування та є головним засобом для генерації нових знань і діалогічних просторів комунікації. На матеріалі українських кураторських практик з’ясовано, що стиль куратора може бути як умовно шаблонним (хронологічним, монографічним), так і акцидентним, особливо у розрізі тематичного розмаїття та концепції залучення глядача.

У вітчизняній практиці кураторства ця проблематика розгортається на перетині «стилю» та «індивідуальної методології», наприклад, у архівних ревізіях-дослідженнях О. Баршинової або міждисциплінарності підходів П. Гудімова. Для більш точного аналізу нами запропонована класифікація на «архівістів канону» (академічний стиль), «новаторів міждисциплінарного поля» (новаторський стиль) та «агентів деконструкції» (провокативний стиль). Таким чином, кураторська практика сьогодні – це складна і достатньо розгалужена авторська позиція, яка динамічно трансформує роль медіатора мистецтва у широкий арсенал соціальних, дослідницьких та творчих функцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу : каталог виставки / куратор проекту, [авт. тексту] Є. Котляр. Харків : ХДАДМ : Центр Сходознавства ХДАДМ, 2019. 80 с.
2. Боднар, Г. Через творчість та на барикадах. Митці в протестних акціях осені 2013–зими 2014 років: особливості сприйняття і самопрезентації. *Proceedings of History Faculty of Lviv University*. 2018 (19-20). С. 273-307.
3. Боровик, Д. Постаць Віталія Куликова у контексті художньої культури Харківщини початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2025. №. 50. С. 388-393.
4. Герман Є. С. Українське кураторство першої половини 1990-х рр. та постаць Олександра Ройтбурда. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. №. 3. С. 27-32.
5. Герман Є. Тіло як художній об’єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. №. 4. С. 29-33.
6. Голуб, О. Презентація українських митців у Торенському художньому музеї (США). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2024. №. 20. С. 85-94.
7. Гудімов П., Руденко С. Концептуалізація кураторських методів П. Гудімова (професійно-академічне інтерв’ю). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам’яткознавство*. 2019. Т. 2. №. 1. С. 37-49.
8. Кашуба-Вольвач, О. Модернізм в Україні: 1900-ті–1930-ті роки (Тези до оновленої експозиції НХМУ). *Мистецтво. Музей. Діалоги: наук. щорічник*. 2021. №1. С. 258-267.
9. Котляр, Є. О. Виставковий проєкт «щастя в квадраті» як мистецький досвід спротиву. *Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення: збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф.*, м. Київ, 29-30.05.2024 / [упоряд. М. Полякова]; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024. С. 94-99.
10. Котляр, Є. Квадрати щастя в колі пандемії: виставковий проєкт харківських монументалістів. *Образотворче мистецтво*. 2021. №. 3 (116). С. 140-141; №. 4 (117). С. 156-157.

11. Котляр, Є. Щастя в квадраті. Каталог виставки. Кураторський проєкт Євгена Котляра. Харків: ХДАДМ. 2023. URL: <https://www.academia.edu/116622601> (дата звернення 21.11.2025).
12. Міронова, Т. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (Напрямок: Мистецтвознавство). 2021. №. 37. С. 86-92.
13. Обух Л. В. Концептуалізація поняття «Музичний проєкт академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 89-103.
14. Оленев О. Цифрові технології початку XXI століття: від відеомистецтва до нет-арту. *Сучасне мистецтво*. 2014. №. 10. С. 109-116.
15. Соколюк Л. Мистецькі виставки у Харкові під час війни. *Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. 15-16.11. 2023. Київ: ІПСМ НАМУ. 2023. С. 109-110.
16. Тарасов В. Біблійний символізм навколо ньютонівського яблука / Рец. на проєкт Є.Котляра «автопортрет з яблуком». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. №. 3. С. 122-126.
17. Уварова Т. Культура і менеджмент у вітчизняному освітньому просторі: стан, виклики, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок культурологія). 2024. №. 49. С. 593-604.
18. Шалінський, І. Жлоб-арт як мистецький і культуротворчий феномен. *Сучасне мистецтво*. 2016. №. 12. С. 193-202.
19. Burns, H., Caldron, S., & Narlock, M. Curation is Communal: Transparency, Trust, and (In) visible Labour. *International Journal of Digital Curation*. 2024. Vol. 18. No. 1. P. 1-15.
20. Cruz, M. T. Art curation and critique in the age of digital humanities. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2019. Vol. 15. No. 2. P. 183-196.
21. Farquharson, A. Features: Curator and Artist. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005). 2003. No. 270. P. 13.
22. Graham, B. Tools, Methods, Practice, Process... and Curation. In *Art Practice in a Digital Culture*. Routledge. 2016. P. 165-174.
23. Gronemeyer, W. The curatorial complex: Social dimensions of knowledge production. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 264 p.
24. Jackson, Mark. Nothing Short of Complete Liberation: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art / Submitted as requirement for the degree of Doctor of Philosophy, London : London College of Communication University of the Arts, 2014. 222 p.
25. Johns, Elizabeth. Art, History, and Curatorial Responsibility. *American Quarterly*. 1989. Vol. 41. No. 1. P. 143-154.
26. Kaniari, A. Curatorial style and art historical thinking: Exhibitions as objects of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2014. No. 147. P. 446-452.
27. Smith, T. Mapping the Contexts of Contemporary Curating: The Visual Arts Exhibitionary Complex. *Journal of curatorial studies*. 2017. Vol. 6. No. 2. P. 170-180
28. Tröndle, M., Greenwood, S., Bitterli, K., & van den Berg, K. The effects of curatorial arrangements. *Museum Management and Curatorship*. 2014. Vol. 29. No. 2. P. 140-173.

REFERENCES

1. Avtoportret z yablukom. Samoprezentatsiia mifu : kataloh vystavky / kurator proektu, [avt. tekstu] Ye. Kotliar. (2019). [Self-portrait with an apple. Self-presentation of the myth: exhibition catalogue / project curator, [author of the text] Ye. Kotliar]. Kharkiv : KhDADU : Tsentr Skhodoznavstva KhDADU. [in Ukrainian].
2. Bodnar, H. (2019). Cherez tvorchist ta na barykadakh. Mytsti v protestnykh aktsiiakh oseni 2013–zmyu 2014 rokiv: osoblyvosti spryiniattia i samoprezentatsii. [Through creativity and on the barricades. Artists in protest actions in the autumn of 2013 – winter of 2014: features of perception and self-presentation]. *Proceedings of History Faculty of Lviv University*, 2018(19-20), 273-307. [in Ukrainian].
3. Borovyk, D. (2025). Postat Vitaliia Kulykova u konteksti khudozhnoi kultury Kharkivshchyny pochatku XXI stolittia. [The figure of Vitaliy Kulykov in the context of the artistic culture of Kharkiv region at the beginning of the XXI century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia)*, (50), 388-393. [in Ukrainian].
4. Herman, Ye. S. (2014). Ukrainske kuratorstvo pershoi polovyny 1990-kh rr. ta postat Oleksandra Roitburda. [Ukrainian curatorship of the first half of the 1990s and the figure of Oleksandr Roitburd]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, (3), 27-32. [in Ukrainian].
5. Herman, Ye. (2015). Tilo yak khudozhnii obiekt v dyskursi kuratorskykh vystavok suchasnoho mystetstva Ukrainy. [The body as an art object in the discourse of curatorial exhibitions of contemporary art in Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (4), 29-33. [in Ukrainian].
6. Holub, O. (2024). Prezentatsiia ukrainskykh myttsiv u Torenskomu khudozhnomu muzei (SShA). [Presentation of Ukrainian artists in the Torrence Art Museum (USA)]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, (20), 85-94. [in Ukrainian].
7. Hudimov P., & Rudenko S. (2019). Kontseptualizatsiia kuratorskykh metodiv P. Hudimova (profesiino-akademichne intervju). [Conceptualization of curatorial methods of P. Hudimov (professional and academic interview)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzeieznavstvo i pamiatkoznavstvo*, 2(1), 37-49. [in Ukrainian].
8. Kashuba-Volvach, O. (2021). Modernizm v Ukraini: 1900-ti–1930-ti roky (Tezy do onovlenoi ekspozytzii NKhMU). [Modernism in Ukraine: 1900s–1930s (Theses for the updated exposition of the National Art Museum of Ukraine)]. *Mystetstvo. Muzei. Dialohy: nauk. shchorichnyk*, 1, 258-267. [in Ukrainian].

9. Kotliar, Ye. O. (2024). Vystavkovyi proiekt «shchastia v kvadrati» yak mystetskyi dosvid sprotyvu. [Exhibition project "happiness squared" as an artistic experience of resistance]. U M. Poliakova (Uporiad.), *Kultura i mystetstvo v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: khudozhni stratehii, dyskursyvni praktyky, vektory osmyslennia: zbirn. mater. Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konf.*, m. Kyiv, 29–30.05.2024. Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. [in Ukrainian].
10. Kotliar, Ye. (2021). Kvadraty shchastia v koli pandemii: vystavkovyi proiekt kharkivskykh monumentalistiv. [Squares of happiness in the circle of the pandemic: exhibition project of Kharkiv monumentalists]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3(116), 140-141; 4(117), 156-157. [in Ukrainian].
11. Kotliar, Ye. (2023). Shchastia v kvadrati. Kataloh vystavky. Kuratorskyi proiekt Yevhena Kotliara. [Happiness squared. Exhibition catalogue. Curatorial project of Yevhen Kotliar]. Kharkiv: KhDADU. Retrieved from <https://www.academia.edu/116622601> [in Ukrainian].
12. Mironova, T. (2021). Khudozhni ekspozytsiini praktyky: tradytsiini i suchasni. Problemy isnuvannia suchasnoho mystetstva v ekspozytsiinykh prostorakh. [Artistic exposition practices: tradition and modernity. Problems of the existence of contemporary art in exposition spaces]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (Napriam: Mystetstvoznavstvo)*, (37), 86-92. [in Ukrainian].
13. Obukh, L. V. (2019). Kontseptualizatsiia poniattia «Muzychnyi proiekt akademichnoho mystetstva». [Conceptualization of the concept "Musical project of academic art"]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (125), 89-103. [in Ukrainian].
14. Olienev, O. (2014). Tsyfrovi tekhnologii pochatku XXI stolittia: vid videomystetstva do net-artu. [Digital technologies of the early XXI century: from video art to net art]. *Suchasne mystetstvo*, (10), 109-116. [in Ukrainian].
15. Sokoliuk, L. (2023). Mystetski vystavky u Kharkovi pid chas viiny. [Art exhibitions in Kharkiv during the war]. *Zbirnyk materialiv V Mizhnarodnoi naukovi konferentsii «Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohii» (S. 109-110)*. IP SM NAMU. [in Ukrainian].
16. Tarasov, V. (2020). Bibliinyi symvolizm navkolo niutonivskoho yabluka / Rets. na proiekt Ye. Kotliara «avtoportret z yablukom». [Biblical symbolism around Newton's apple / Review of the project by Ye. Kotliar "Self-portrait with an apple"]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (3), 122-126]. [in Ukrainian].
17. Uvarova, T. (2024). Kultura i menezhment u vitchyznianomu osvithnomu prostori: stan, vyklyky, perspektyvy. [Culture and management in the domestic educational space: state, challenges, prospects]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia)*, (49), 593-604. [in Ukrainian].
18. Shalynskiy, I. (2016). Zhlob-art yak mystetskyi i kulturotvorchyi fenomen. [Zhlob-art as an artistic and culture-creating phenomenon]. *Suchasne mystetstvo*, (12), 193-202. [in Ukrainian].
19. Burns, H., Caldron, S., & Narlock, M. (2024). Curation is Communal: Transparency, Trust, and (In) visible Labour. *International Journal of Digital Curation*, 18(1), 1-15.
20. Cruz, M. T. (2019). Art curation and critique in the age of digital humanities. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 15(2), 183-196.
21. Farquharson, A. (2003). Features: Curator and Artist. *Art Monthly (Archive: 1976-2005)*, (270), 13.
22. Graham, B. (2016). Tools, Methods, Practice, Process... and Curation. *Y Art Practice in a Digital Culture* (pp. 165-174). Routledge.
23. Gronemeyer, W. (2018). The curatorial complex: Social dimensions of knowledge production. Wilhelm Fink.
24. Jackson, M. (2014). Nothing Short of Complete Liberation: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art. London College of Communication University of the Arts.
25. Johns, E. (1989). Art, History, and Curatorial Responsibility. *American Quarterly*, 41(1), 143-154.
26. Kaniari, A. (2014). Curatorial style and art historical thinking: Exhibitions as objects of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 147, 446-452.
27. Smith, T. (2017). Mapping the Contexts of Contemporary Curating: The Visual Arts Exhibitionary Complex. *Journal of curatorial studies*, 6(2), 170-180.
28. Tröndle, M., Greenwood, S., Bitterli, K., & van den Berg, K. (2014). The effects of curatorial arrangements. *Museum Management and Curatorship*, 29(2), 140-173.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.01:111.852:130.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-26>**Марія КАЛАШНИК,***orcid.org/0000-0002-6432-2776*

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна) *asd_x@ukr.net*

Ганна ХІРІНА,*orcid.org/0000-0003-1293-8189*

кандидат історичних наук, доцент,
доцент закладу вищої освіти кафедри фундаментальних та суспільно-гуманітарних наук
Національного фармацевтичного університету
(Харків, Україна) *kilyasha@ukr.net*

ТЕЗАУРУСНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ «МИТЕЦЬ»: ФІЛОСОФСЬКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

Стаття присвячена філософсько-мистецтвознавчому аналізу філософсько-естетичного концепту митця в структурі сучасного культурного тезауруса з метою виявлення його концептуальних, аксіологічних та комунікативних функцій у процесах трансформації сучасної культури, змін ролі і місця творчої особистості у суспільному житті. Стаття є продовженням попередніх досліджень авторів щодо історії розвитку самого поняття «митець», його нових сенсів у культурі ХХ–ХХІ ст. Дослідження поняття «митець» за допомогою тезаурусного методу є авторським напрацюванням авторів і відкриває нові підходи до вивчення внеску окремих видатних постатей в світову та українську культуру. З точки зору методології наукового дослідження у статті використаний міждисциплінарний підхід, який поєднує філософський, культурологічний та мистецтвознавчий аналіз. Методологічна стратегія дослідження спрямована на виявлення взаємозв'язку між поняттями культура, митець, творчість, пам'ять, культурна комунікація, динаміка культури. Наукова новизна полягає у комплексному філософсько-мистецтвознавчому осмисленні поняття «митець» за допомогою тезаурусного підходу. Вперше складений тезаурус митця як центральної постаті і діяча культурних процесів і включає такі поняття, як носій культурних смислів, креатор, комунікатор, інтерпретатор, транслятор культурної пам'яті і традицій, творець культурних сценаріїв. Визначені нові поняття в тезаурусі митця в контексті культури ХХ–ХХІ ст., а саме цифрова культура «цифрова пам'ять», гра, інтертекст, симуляція, деконструкція, іронія, кроскультурна ідентичність, транснаціональність, бренд, симулякр. Митець стає куратором смислів, медіатором між культурами, дослідником соціальних структур, автором, який досліджує тексти культури, а не займається «чистою творчістю». Результати дослідження підтверджують, що аналіз поняття «митець» у тезаурусній структурі культури відкриває нові перспективи для розвитку міждисциплінарних студій у сфері філософії, естетики та мистецтвознавства, сприяючи поглибленню розуміння механізмів збереження культурної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів.

Ключові слова: митець, культура, тезаурус, мистецтво, інтерпретація, творчість, інформаційне суспільство, креативність, культурний код, традиції, музична культура.

Mariya KALASHNYK,

orcid.org/0000-0002-6432-2776

*Doctor of Arts, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine,
Professor at the Department of Music Art
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Kharkiv, Ukraine) asd_x@ukr.net*

Ganna KHIRINA,

orcid.org/0000-0003-1293-8189

*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Fundamental and Social Sciences and Humanities
National University of Pharmacy
(Kharkiv, Ukraine) kilyasha@ukr.net*

THESAURUS APPROACH TO INTERPRETING THE CONCEPT OF “ARTIST”: PHILOSOPHICAL AND ART HISTORY ANALYSIS

The article is devoted to the philosophical and art-historical analysis of the philosophical and aesthetic concept of the artist in the structure of the contemporary cultural thesaurus with the aim of identifying its conceptual, axiological and communicative functions in the processes of transformation of contemporary culture and changes in the role and place of the creative personality in public life. The article is a continuation of the authors' previous research on the history of the development of the concept of 'artist' itself and its new meanings in the culture of the 20th–21st centuries. The study of the concept of 'artist' using the thesaurus method is the authors' own development and opens up new approaches to studying the contribution of individual prominent figures to world and Ukrainian culture. From the point of view of scientific research methodology, the article uses an interdisciplinary approach that combines philosophical, cultural and art analysis. The methodological strategy of the study is aimed at identifying the relationship between the concepts of culture, artist, creativity, memory, cultural communication and cultural dynamics. The scientific novelty lies in a comprehensive philosophical and art-historical understanding of the concept of 'artist' using a thesaurus approach. For the first time, a thesaurus of the artist as a central figure and actor in cultural processes has been compiled, including such concepts as bearer of cultural meanings, creator, communicator, interpreter, translator of cultural memory and traditions, and creator of cultural scenarios. New concepts have been defined in the artist's thesaurus in the context of 20th–21st century culture, namely digital culture, 'digital memory,' game, intertext, simulation, deconstruction, irony, cross-cultural identity, transnationality, brand, and simulacrum. The artist becomes a curator of meanings, a mediator between cultures, a researcher of social structures, an author who studies cultural texts rather than engaging in 'pure creativity. The results of the study confirm that the analysis of the concept of 'artist' in the thesaurus structure of culture opens up new perspectives for the development of interdisciplinary studies in the field of philosophy, aesthetics, and art history, contributing to a deeper understanding of the mechanisms of preserving cultural identity in the context of globalisation processes.

Key words: *artist, culture, thesaurus, art, interpretation, creativity, information society, creativity, cultural code, traditions, musical culture.*

Постановка проблеми. Поняття «митець» є ключовою категорією сучасного культурологічно-мистецтвознавчого та естетичного дискурсу. Традиційні дефініції митця, як творця, художника або носія професійної майстерності, не завжди є достатніми для пояснення повноти його культурних функцій. Актуальність використання тезаурусного підходу до дослідження поняття «митець» зумовлена потребою глибшого осмислення структури культурної свідомості та механізмів формування творчої ідентичності особистості. Тезаурусний підхід дозволяє розглянути митця не як ізольований суб'єкт творчості, а як центральний елемент системи смислів, цінностей і символів, які визначають культурний простір. Важливість цього підходу зумовлена тим, що поняття «митець» має багатшарову семантику, охоплю-

ючи професійний, екзистенційний, культуротворчий, комунікативний та аксіологічний аспекти. Тезаурусна модель дає можливість систематизувати ці аспекти, виявити внутрішні смислові зв'язки та реконструювати структурну цілісність категорії. Митець на всіх етапах історії культури людства був носієм і транслятором культурної пам'яті, агентом, що впорядковував культурні коди та вводив нові смисли. Тезаурусний підхід дозволяє інтерпретувати творчу діяльність митця у контексті широких семіотичних процесів – від формування художнього образу до моделювання культурної картини світу, що робить можливим аналіз не лише творчого результату, а й системи знань, смислів і цінностей, які стоять за творчою діяльністю. Тезаурусний підхід є актуальним у міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях

і забезпечує інтеграцію філософських, культурологічних і мистецтвознавчих підходів, створюючи можливість аналізу митця як суб'єкта культурної комунікації, що функціонує у складній мережі символічних відносин. Завдяки цьому поняття «митець» постає не лише естетичною чи професійною категорією, а структурним елементом культурного тезауруса суспільства. Культурний тезаурус є концептуальним інструментом, який дозволяє пояснити динаміку творчої ідентичності, описати механізми смислотворення в мистецтві, розкрити взаємозв'язок митця з культурними цінностями та символічними структурами, розглянути творчість як частину більшої системи культурних знань. Таким чином, тезаурусний підхід забезпечує нову аналітичну оптику, що відкриває можливість не просто визначити сутність митця, а вписати його у структуровану систему культурних смислів, що робить дослідження категорії «митець» глибшим, системнішим і методологічно обґрунтованим.

Аналіз досліджень. Поняття «митець» є одним з центральних у філософсько-мистецтвознавчому дискурсі і з давніх часів було об'єктом наукового дослідження видатних філософів минулого – Аристотеля, Леонардо да Вінчі, М. Монтеня, І. Канта, Г. В. Гегеля, Ф. Шіллера. Значно поглибився інтерес до змісту поняття митця у працях видатних філософів ХХ ст. – А. Бергсона, Е. Гуссерля, П. Рікера, К. Г. Юнга, які осмислювали нові ролі митця в бутті людства та дискутували на цю тему з точки зору новітніх концепцій мистецтва, що виникли в першій половині ХХ ст. Друга половина ХХ-ХХІ ст. позначені подальшим переосмисленням категорії митця в дослідженнях Морріса Вейца (Weitz M., 1956), Артура Данто (Danto, 1997), Умберто Еко (Еко, 2020), Роберта Пола Зиффа (Ziff, 1951), Уільяма Елмера Кенніка (Kennik, 1979), Грема Гордона (Gordon, 2005). Досліджуючи питання про взаємозв'язок філософії і мистецтва, розмірковуючи про місце митця в суспільстві і його ролі, названі автори торкалися тезаурусу митця, хоча й не акцентували на ньому свою увагу. Суттєвий внесок у вивчення місця та ролі митця в умовах соціокультурних процесів ХХІ ст. зробили українські науковці Ю. Богуцький, Н. Корабльова та Г. Чміль, які у своїй колективній монографії розглянули трансформації сучасних форм культурного самовираження й окреслили специфіку діяльності митця в нових суспільних реаліях. Дослідники додали в тезаурус сучасного митця активний агент соціальних змін, репрезентатор і інтерпретатор новітніх тенденцій суспільного розвитку (Богуцький, Кораб-

льова, Чміль, 2013). Митця як суб'єкта, який змінюється під впливом нових викликів глобалізації та технологічного прогресу розглядає О. Роготченко (Роготченко, 2018). Автори колективного дослідження «Людина в цивілізації ХХІ століття: проблема свободи» додали в тезаурус митця філософський концепт свободи. (Людина в цивілізації ХХІ століття: проблема свободи, 2005). Тема митця-носія культурної пам'яті знайшла відображення в працях П. Рікера (Ricoeur, 2000), А. Ассман (Ассман, 2012), В. Жадько (Жадько, 2006).

Тезаурус митця в його історичному генезисі і використання тезаурусного підходу до дослідження творів музичного мистецтва, створення наукової біографії розглядається в роботах творчого колективу у складі М. П. Калашник, Г. О. Хіріної, Ю. М. Новікова (Kalashnyk, 2025; Калашник, 2021; Kalashnyk, Khirina, Soshnikov, Novikov, Savchenko, 2024; Калашник, Хіріна, Новіков, 2024; Хіріна, Калашник, Новіков, 2025). Тема митця – комунікатора культурного простору та місця в ньому творчої особистості розглядається в роботах О. Берегової (Берегова, 2009), Ж. З. Денисюк (Денисюк, 2017), О. Й. Злотник (Злотник, 2018), О. В. Ліфінцевої (Ліфінцева, 2020), О. В. Овчарук (Овчарук, 2016). Нові компетенції митця сучасності – креативність, технічна обізнаність, ініціативність, способи їх формування та застосування у творчому процесі знайшли своє відображення в працях Г. Гагоорт (Гагоорт, 2008), Я. В. Галети (Галета, 2018), О. М. Отич (Отич, 2008), О. В. Попович (Попович, 2008). Значний внесок в розробку тезаурусу культури зробив колектив авторів видання «Морфологія культури: тезаурус» (Морфологія культури, 2007), хоча поняття «митець» в ньому окремо не розроблене. Тому представляється важливим дослідження і наповнення тезаурусу митця, як центральної постаті культурного простору і процесу.

Мета статті – здійснити комплексний філософсько-мистецтвознавчий аналіз поняття «митець» у межах тезаурусного підходу, виявивши його смислову структуру, культурно-історичні нашарування та семантичні взаємозв'язки, що забезпечують цілісне розуміння ролі митця в культурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Поняття «митець» у сучасних філософсько-мистецтвознавчих дослідженнях розглядається як багаторівнева смислова категорія, що поєднує професійну, творчу, світоглядну та соціокультурну складові. Тезаурусний підхід дає можливість інтерпретувати феномен митця не лише як носія компетентностей або автора художніх артефактів, а як

центральний елемент культурної семіосфери, у якому акумулюються коди традиції, інновації та індивідуального досвіду. Тезаурусний підхід розглядає культуру як систему понять, смислів, символів і цінностей, об'єднаних у певну структуру (тезаурус), що забезпечує цілісне розуміння світу. У цьому контексті поняття «митець» постає не просто як професійна характеристика, а як ключовий елемент культурного тезауруса, який поєднує різні смислові площини.

У тезаурусі культури митець постає як носій культурних смислів, який не лише створює художній твір, а й транслює культурні коди, архетипи і символи, колективні наративи й пам'ять. Сукупність творів митця можна вважати документальною проєкцією його тезауруса. Мова йде про знання, які зберігаються в пам'яті митця та стимулюють його творчу думку. Вони взаємодіють з індивідуальною креативністю і сприяють персоналізації авторського висловлювання і одночасно його об'єктивності, певним чином співвідносяться з колективним знанням. На різних етапах творчого зростання митця його знання проявляються у різноманітних формах – від варіювання та комбінування засвоєного до радикального оновлення. При цьому постійно відбувається процес генерування власних ідей і взаємодія їх з напрацюваннями інших авторів. Виходячи з цього, зрозуміти художній твір означає привести тезаурус реципієнта у відповідність з тезаурусом автора даного твору. В процесі повернення до попереднього досвіду, наприклад, при виконанні одного і того ж художнього твору, митець кожного разу інтерпретує його по-новому, в залежності від настрою, зовнішніх обставин, нового набутого досвіду.

З позиції тезаурусного підходу митець є не лише творцем нового, а й транслятором культурної пам'яті, який інтерпретує й осмислює спадщину минулого, функціонує як своєрідний «мнемонічний посередник» між традицією та сучасністю. Митець – інтерпретатор, ще одна важлива характеристика його тезауруса. У тезаурусному підході митець не є звичайним індивідом, він сприймається як сукупність інтерпретацій і соціальних очікувань, що формують образ творчої особистості в конкретному культурному просторі і часі. Митець зберігає культурні архетипи, образи та символи, вписуючи їх у сучасний контекст і за допомогою художніх образів здійснює смисловий переклад цінностей минулих епох на мову сучасності. Творчість митця можна розглядати як форму пам'яті, що поєднує традицію й новаторство. Митець виступає посередником між поколіннями, забезпечуючи неперервність куль-

турного досвіду. Художня творчість митця є актом створення нового смислового поля, яке здатне змінювати ціннісні й світоглядні уявлення суспільства. Митець перетворює особистий досвід на універсально значущі образи, що резонують у колективній свідомості, який здатний проблематизувати усталені смисли, створювати альтернативні культурні сценарії, пропонувати інноваційні інтерпретації реальності. Отже, митець виступає у ролі креатора смислового горизонту культури.

Тезаурус митця складають поняття творчість, свобода, новаторство, вміння бачити майбутнє, критичне осмислювати сьогодення, бути виразником колективних смислів, лідером суспільної думки, що найбільш виразно стало проявлятися вже у ХІХ ст. Поняття «митець» досить багатогранне, митцем може бути не тільки представники мистецької сфери буття, але й науковці. У якості прикладу можна навести науково-громадську діяльність академіка Української Академії Наук, професора Харківського університету, видатного вченого М. Ф. Сумцова (1854–1922), який в багатьох своїх творах з етнографії, історії, фольклористики, звертаючись до подій і явищ минулого проводив паралелі і передбачав майбутні події, свідками яких ми стаємо сьогодні. М. Ф. Сумцов був справжнім професіоналом (видатним педагогом і науковцем), інтелектуалом свого часу (володів 9 іноземними мовами, був одночасно мистецтвознавцем, музеєзнавцем, етнографом, фольклористом і філософом), публічною фігурою (гласним Харківської міської думи, уповноваженим Центральної Ради з українізації Харківської губернії), новатором (першим почав викладати українською мовою в Харківському університеті, впроваджував передові педагогічні ідеї в освітньому просторі України і Харкова, був автором першого підручника з географії України). Постає М. Ф. Сумцова-митця відповідає модерністському світогляду початку ХХ ст. з його концептами митця – пророка і руйнівника канонів, експериментатора, новатора і гуманіста-ідеаліста..

Інтерпретація митця базується на його здатності бачити приховані зв'язки між явищами, відкривати нові перспективи розуміння буття. Мистецтво постає як форма філософського тлумачення світу, у якій важливо не стільки відображення реальності, скільки її смислова реконструкція. Митець виступає творцем метафоричного універсуму, що відкриває глядачеві або слухачеві нові способи сприйняття й мислення. Таким чином, митець виконує функцію медіатора між внутрішнім (індивідуальним) та зовнішнім (культурним) світом.

У тезаурусі культури митець виконує роль суб'єкта, що забезпечує комунікацію між різними смисловими рівнями. Продукт його творчості є важливим фактором процесу комунікації – усвідомлення отриманої інформації, а також засобом її трансляції. Митець створює тексти, образи, музичні чи пластичні форми, які слугують медіаторами між індивідом і культурою. Він сприяє циркуляції культурних кодів у суспільстві, роблячи складні смисли доступними для сприйняття. Митець формує простір діалогу між різними культурними традиціями, стилями, естетичними практиками. Тезаурусний підхід передбачає, що митець постійно «дописує» культурний тезаурус, збагачуючи його новими мовами, стилями, образами. Він не лише успадковує, але й модифікує систему культурних значень, що існує в суспільстві. Таким чином, він є ключовою ланкою в комунікативній мережі культури.

Говорячи про внутрішні джерела розширення тезаурусу, необхідно вказати і на авторську ініціативу вивчення культури минулого, в тому числі, музичної. З цих позицій особливий інтерес представляють постаті двох творчих опонентів – Ріхарда Вагнера та Йоганнеса Брамса. Механізм перетворення колосального запасу знань у продукти музичного мистецтва у Р. Вагнера полягає в масштабності знань композитора в різних сферах знання. «Матеріальним» їх вираженням служить, крім власне творів, унікальна бібліотека Р. Вагнера. По суті, мова йде про авторський тезаурус композитора, що входить в його музично-сценічні полотна і дає семантичний «ключ» до укладених в них ідей і образів. Не менш показовою є спадщина Й. Брамса, пронизана прихованими і явними ремінісценціями музичного мистецтва, що відображає багатомірність тезаурусу автора. Ці ремінісценції стосуються не тільки використовуваних лексем, а й композиційних, драматургічних сторін творів, володіння якими для Й. Брамса невіддільне від високого професіоналізму, майстерності. З такої точки зору тезаурус композитора не поступається у всеосяжності вагнерівському, хоча і має насамперед інтрамузичний характер. Ще одне джерело розширення професійно-творчого тезаурусу музиканта виявляється в системі його комунікації зі слухачами. Мова йде не тільки про спілкування, що здійснюється за допомогою створюваних творів, але і їх особистої репрезентації. Постійний контакт композитора з аудиторією в якості виконавця служив потужним резонатором виникаючих ідей, будь то мистецтво диригування або сольної, ансамблевої практики: приклади, названі вище, можна помножити. Досвід безпосереднього спілкування з публікою або за допомогою виконавців,

з якими композитор перебуває в контакті, дозволяє краще зрозуміти соціокультурні запити, естетичний ідеал, ціннісні орієнтири і смаки аудиторії, відчуті певну енергетичну «хвилю», що виходить від неї, і відповідним чином скоригувати власну траєкторію творчого руху – в тому числі, і від широкого слухача до слухача елітарного.

Тезаурус митця знаходиться у постійній динаміці і збагачується новими сенсами. Саме через творчі інновації активуються механізми розвитку культури, що забезпечує її розвиток і пристосування до нових історичних умов. Наприклад, митці сучасної доби пропонують нові моделі синтетичного мистецтва, які входять до сучасного глобального культурного тезаурусу. Візуальні митці цифрової культури (VR-художники, AR-інтегратори) формують абсолютно новий пласт «цифрової пам'яті». Починаючи з середини ХХ ст. тезаурус митця значно ускладнюється. В постмодернізмі виникають нові поняття у тезаурусі митця – гра, інтертекст, симуляція, деконструкція, іронія, кроскультурна ідентичність, транснаціональність, митець стає куратором смислів, медіатором між культурами, дослідником соціальних структур, автором, який досліджує тексти культури, а не займається «чистою творчістю». Митець перетворюється в творця бренду і симулякра.

XXI ст. значно доповнило і змінило тезаурус митця, додало поняття – діалог, інтерактивність, мережевість, творча індустрія, міждисциплінарність, цифровізація творчості. Статус митця переходить від моделі «генія-пророка» до моделі креатора, який працює в умовах мережевої культури і комунікативних платформ. В умовах глобалізації митець перестає бути фігурою локальної культури. Митець XXI ст. більше не «відокремлений геній», а активний учасник соціальних дискусій, дослідник соціальних травм і колективної пам'яті, арт-терапевт і реабілітолог, експериментатор з технологіями і медіахудожник.

Поява і розвиток інтернету і соціальних мереж радикально змінили тезаурус митця, перетворив митця в учасника відкритої творчої екосистеми, в продюсера власної творчості і комунікацій, частково змінивши академічну освіту на неформальну або самоосвіту. Само поняття «митець» сьогодні є брендом. А з винаходом штучного інтелекту з'явився якісно новий пласт тезаурусу митця – алгоритм, машинна творчість, колаборація людини і комп'ютера. Сьогодні митець не лише створює, а співпрацює з технологічним середовищем, що змінює і розширяє межі авторства.

Висновок. Тезаурусний підхід демонструє, що поняття «митець» є динамічним, чутливим до культурних змін та здатним відображати клю-

чові пріоритети кожної історичної епохи, дозволяє побачити динаміку зміни культурних смислів, простежити взаємодію між мистецтвом, технологіями та соціальними процесами, а також зрозуміти, як сучасне суспільство формує нову модель творчої особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 437 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_sporadu.pdf (дата звернення: 31.10.2025).
2. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Композитор і сучасність*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.
3. Богущкий Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі: монографія. Київ: ІК НАМУ, 2013. 271 с.
4. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. Пер. з англ. Б. Шумилович. Львів. Літопис, 2008. 360 с.
5. Галета Я. В. Соціальна зрілість особистості в умовах оновлення інформаційної культури суспільства. Харків: Мачулін. 2018. 414 с.
6. Денисюк Ж. З. Комунікативні інтернет практики у формуванні соціокультурних цінностей суспільства. *Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія*. Зб. наук. праць. 2017. № 2. С. 81–84.
7. Жадько В. О. Історична пам'ять в розвитку духовності особистості (соціально-філософський аспект) моногр. К.: Ніка-принт, 2006. 480 с.
8. Злотник О.Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний Вісник*. № 2 (11). Київ : НАКККіМ, 2018. С. 112–116.
9. Еко У. Історія європейської цивілізації. Епоха Відродження. Історія. Філософія. Наука і техніка. Харків, Фоліо. 2020. 528 с.
10. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка та форми існування. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: [зб. наук. ст.]*. Дніпро, 2021. Вип. 20 (1). С. 144–154.
11. Калашник, М., Хіріна, Г., Новіков, Ю. Логіка, музика та риторика як засіб формування особистості та її життєдіяльності в умовах сучасних соціально-культурних трансформацій. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3. Т. 2. С.220–231. Doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-29>
12. Ліфінцева О.В. Самоменеджмент як база фахова компетенція митця в сучасному культурному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2020. № 2. С. 67–71.
13. Людина в цивілізації XXI століття: проблема свободи / В. Г. Табачковський та ін. Київ : Наук. думка, 2005. 272 с.
14. Морфологія культури: тезаурус / за ред. проф. В. О. Лозового. Харків: Право, 2007. 384 с.
15. Новіков Ю., Калашник М., Хіріна Г. Поняття «митець»: нові компетенції, роль та місце у суспільстві в умовах сучасних соціально-культурних трансформацій (філософсько-мистецтвознавчий аналіз). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2025. №28(1). С. 276–289. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222492>
16. Овчарук О. В. Ідеал людини у культурологічних парадигмах ХХ – початку ХХІ століть. Монографія. Київ. 2016. 267 с.
17. Отич О.М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти: монографія / за наук. ред. І. А. Зязюна. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. 455 с.
18. Попович О. В. Функції культуротворчості як фактор креативності особистості. Монографія. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2014. 371 с.
19. Рогоченко О. Мистецтвознавство: роздуми і життя: монографія. Київ: Фенікс, 2018. 786 с.
20. Хіріна Г.О., Калашник М.П., Новіков Ю.М. Переосмислення ролі митця в епоху нового часу: філософсько-мистецтвознавчий аналіз. *Гілея: науковий вісник*. К.: «Видавництво «Гілея», 2024. Вип. 197-198 (№ 7-8). С. 34–42. DOI:[https://doi.org/10.31392/Hileya-PHILOSOPHICAL-2024.7-8\(197-198\).05](https://doi.org/10.31392/Hileya-PHILOSOPHICAL-2024.7-8(197-198).05)
21. Gordon G. Philosophy of the Arts. An introduction to aesthetics. *Third Edition*. Oxon, Abingdon, Milton Park, 2 Park Square, 2005. 281 p. URL: <https://ia.ieferrit.com/ea/f4b5c438d6cb2068.pdf>
22. Danto A. After the End of Art: Contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, 1997. 272 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1j666cd> <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1j666cd>
23. Kalashnyk M. Music Thesaurus. Monograph. Edited by Prof. Mikhailychenko O.V. / Europe: Scholars' Press. 2025. P. 152–209.
24. Kalashnyk M., Khirina G., Soshnikov A., Novikov I., Savchenko L. Transformation of the content of the category of «artist» in the modern era in philosophical and art historical discourse = Трансформація змісту категорії митця в добу нового часу у філософсько-мистецтвознавчому дискурсі. *Amazonia Investiga*. 2024. Vol. 13, Iss. 79. P. 245–256. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.79.07.19>
25. Kennik W. Aesthetics, Art – Philosophy. New York: St. Martin's Press, 1979. 760 p. URL:https://archive.org/details/artphilosophyrea0000kenn_n7x1
26. Ricoeur P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. P.: Seuil, L'ordre philosophique, 2000. 676 p.
27. Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. №15(1). P. 27–35. URL: <https://www.jstor.org/stable/427491>
28. Ziff P. Art and the «Object of Art». *Oxford University Press, Mind, New Series*, 1951. Vol. 60. №240 (Okt., 1951). P. 466–480. URL: <http://www.jstor.org/stable/2251144?origin=JSTOR-pdf>

REFERENCES

1. Assman A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory]. / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 2012. 437 s. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_spo_hadu.pdf (data zvernennia: 31.10.2025). [in Ukrainian].
2. Berehova O. (2009). *Komunikatsiia v muzychnomu vykonavstvi yak kulturolohichna problema*. [Communication in musical performance as a cultural issue.]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: Kompozytor i suchasnist*. Kyiv. 84, 209–218. [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
3. Bohutskiy Yu., Korablova N. & Chmil H. (2013). *Nova kulturna realnist yak sotsiodynamichni protses liudynotvorennia cherez roli: monohrafiia*. [New cultural reality as a sociodynamic process of human creation through roles: monograph.]. Kyiv: IK NAMU, 2013. 271 s. [in Ukrainian].
4. Hahoort H. *Menedzhment mystetstva. Pidpriemnytskyi styl*. [Art management. Entrepreneurial style.]. Per. z anhl. B. Shumylovych. Lviv. Litopys, 2008. 360 s. [in Ukrainian].
5. Haleta Ya. V. (2018). *Sotsialna zrilist osobystosti v umovakh onovlennia informatsiinoi kultury suspilstva*. [Social maturity of the individual in the context of the renewal of society's information culture.]. Kharkiv: Machulin. 414 s. [in Ukrainian].
6. Denysiuk Zh. Z. (2017). *Komunikatyvni internet praktyky u formuvanni sotsiokulturnykh tsinnosti suspilstva*. [Communicative Internet practices in shaping the socio-cultural values of society.]. *Visnyk Natsionalnoho aviatychnoho universytetu. Serii: Filosofiia. Kulturolohiia. Zb. nauk. prats*. 2, 81–84. [in Ukrainian].
7. Zhadko V. O. (2006). *Istorychna pamiat v rozvytku dukhovnosti osobystosti (sotsialno-filosofskyi aspekt) monohr.* [Historical memory in the development of personal spirituality (socio-philosophical aspect) monograph.]. K.: Nika-prynt. 480 s. [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
8. Zlotnyk O.Y. (2018). *Komunikatyvna funktsiia muzyky yak zasib khudozhnoho spilkuvannia*. [The communicative function of music as a means of artistic communication.]. *Mizhnarodnyi Visnyk*. Kyiv : NAKKKiM. 2 (11), 112–116. [in Ukrainian].
9. Eko U. (2020). *Istoriia yevropeiskoi tsyvilizatsii. Epokha Vidrozhennia. Istoriia. Filosofiia. Nauka i tekhnika*. [History of European civilisation. The Renaissance. History. Philosophy. Science and technology.]. Kharkiv, Folio. 528 s. [in Ukrainian].
10. Kalashnyk M. P. (2021). *Muzychnyi tezaurus: spetsyfika ta formy isnuvannia*. [Musical thesaurus: specifics and forms of existence.]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: [zb. nauk. st.]*. Dnipro. 20 (1), 144–154. [in Ukrainian].
11. Kalashnyk, M., Khirina, H. & Novikov, Yu. (2025) *Lohika, muzyka ta rytoryka yak zasib formuvannia osobystosti ta yii zhyttiedialnosti v umovakh suchasnykh sotsialno-kulturnykh transformatsii*. [Logic, music and rhetoric as a means of shaping personality and its life activity in the context of contemporary socio-cultural transformations]. *Fine Art and Culture Studies*. 3(2), 220–231. Doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-29> [in Ukrainian].
12. Lifintseva O.V. (2020). *Samomenedzhment yak bazova fakhova kompetentsiia myttsia v suchasnomu kulturnomu prostori*. [Self-management as a basic professional competence of an artist in the contemporary cultural space.]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 2, 67-71. [in Ukrainian].
13. *Liudyna v tsyvilizatsii XXI stolittia: problema svobody* (2005). [Man in 21st century civilisation: the problem of freedom] / V. H. Tabachkovskiy ta in. Kyiv : Nauk. Dumka. 272 s. [in Ukrainian].
14. *Morfologhiia kultury: tezaurus* (2007) [Morphology of culture: thesaurus] / za red. prof. V. O. Lozovoho. Kharkiv: Pravo. 384 s. [in Ukrainian].
15. Novikov Yu., Kalashnyk M. & Khirina H. (2025) *Poniattia «mytets»: novi kompetentsii, rol ta mistse u suspilstvi v umovakh suchasnykh sotsialno-kulturnykh transformatsii (filosofsko-mystetstvoznachnyi analiz)*. [The Concept of the 'Artist': New Competencies, Role, and Place in Society Amid Contemporary Socio-Cultural Transformations. A Philosophical and Art Studies Analysis.] *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. 28(1). 276-289. <https://doi.org/10.33287/222492> <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/issue/view/63> [in Ukrainian].
16. Ovcharuk O. V. (2016). *Ideal liudyny u kulturolohichnykh paradyhmakh XX – pochatku XXI stolit. Monohrafiia*. [The ideal of man in cultural paradigms of the 20th and early 21st centuries. Monograph.] Kyiv. 267 s. [in Ukrainian].
17. Otych O.M. (2008). *Mystetstvo u rozvytku indyvidualnosti pedahoha: istorychni i metodolohichni aspekty: monohrafiia*. [Art in the development of a teacher's individuality: historical and methodological aspects: monograph] / za nauk. red. I. A. Ziaziuna. Chernivtsi: Zelena Bukovyna. 455 s. [in Ukrainian].
18. Popovych O. V. (2014). *Funktsii kulturotvorchosti yak faktor kreatyvnosti osobystosti. Monohrafiia*. [The functions of culture creation as a factor in personal creativity. Monograph.] Kyiv, Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. 371 s. [in Ukrainian].
19. Rohotchenko O. (2018). *Mystetstvoznavstvo: rozдумы i zhyttia: monohrafiia*. [Art Studies: Reflections and Life: Monograph.] Kyiv: Feniks. 786 s. [in Ukrainian].
20. Khirina H.O., Kalashnyk M.P. & Novikov Yu.M. (2024). *Pereosmyslennia roli myttsia v epokhu novoho chasu: filosofsko-mystetstvoznachnyi analiz*. [Reinterpretation of the Artist's Role in the Modern Era: A Philosophical and Art Historical Analysis] *Hileia: naukovyi visnyk*. K.: «Vydavnytstvo «Hileia».197-198 (№ 7-8), 34-42. DOI:[https://doi.org/10.31392/Hileya-PHILOSOPHICAL-2024.7-8\(197-198\).05](https://doi.org/10.31392/Hileya-PHILOSOPHICAL-2024.7-8(197-198).05) [in Ukrainian].
21. Gordon G. (2005). *Philosophy of the Arts. An introduction to aesthetics. Third Edition. Oxon, Abingdon, Milton Park, 2 Park Square*. 281 p. URL: <https://ia.eferrit.com/ea/f4b5c438d6cb2068.pdf>
22. Danto A. (1997). *After the End of Art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press. 272 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1j666cd> <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1j666cd>

23. Kalashnyk M. (2025). Music Thesaurus. Monograph. Edited by Prof. Mikhailychenko O.V. / Europe: Scholars' Press. 209.
24. Kalashnyk M., Khirina G., Soshnikov A., Novikov I. & Savchenko L. (2024). Transformation of the content of the category of «artist» in the modern era in philosophical and art historical discourse = Трансформація змісту категорії митця в добу нового часу у філософсько-мистецтвознавчому дискурсі. *Amazonia Investiga*. 13 (79), 245–256. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.79.07.19>.
25. Kennik W. (1979). *Aesthetics, Art – Philosophy*. New York: St. Martin's Press. 760 p. URL:https://archive.org/details/artphilosophyrea0000kenn_n7x1
26. Ricoeur P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. P.: Seuil, L'ordre philosophique. 676 p. [in French]
27. Weitz M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 15(1), 27-35. URL: <https://www.jstor.org/stable/427491>
28. Ziff P. (1951). Art and the «Object of Art». *Oxford University Press, Mind, New Series*. 60 (240), (Okt., 1951), 466-480. URL: <http://www.jstor.org/stable/2251144?origin=JSTOR-pdf>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 784.3:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-27>**Яна КАУШНЯН,***orcid.org/0000-0002-9676-224X*

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *yanina.0777@ukr.net*

СЕМБІОЗ МУЗИКИ ТА СЛОВА У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА «СІМ ПОЕЗІЙ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА» ОР. 23

У статті розглядається вокальний цикл Сергія Борткевича «Сім поезій Поля Верлена» ор. 23 як приклад глибокого діалогу між поезією символізму та українською музикою початку ХХ століття. Постановка проблеми пов'язана з недостатнім висвітленням вокальної творчості композитора в сучасному музикознавстві, що зумовлює потребу у комплексному аналізі малодосліджених сторін його спадщини. Метою дослідження є виявлення закономірностей взаємодії музичного й поетичного текстів на прикладі перших двох номерів циклу – «La lune blanche» та «Green», визначення специфіки композиторського прочитання символістських образів та ролі фортепіанної фактури у формуванні драматургії твору.

Новизна роботи полягає в детальному поетико-музичному аналізі, який розкриває драматургію циклу як єдиного емоційного утворення, а також у введенні до наукового обігу інтерпретаційних спостережень щодо художніх принципів С. Борткевича. У статті окреслено інтонаційно-образну природу вокальних ліній, виявлено гармонічні й фактурні особливості, що формують імпресіоністичну звучність твору, та простежено відповідність музичної мови композитора поетичним структурам П. Верлена. Наголошено, що С. Борткевич не лише зберігає імпресіоністичну тональність поезій, а й поглиблює їх зміст через індивідуальну композиторську мову, створюючи цілісну музично-поетичну атмосферу, в якій поєднуються внутрішня ліричність, символістська багатозначність та вишуканість тембрового мислення. Таке поєднання забезпечує гармонійний розвиток образів.

Отримані результати відкривають нові перспективи для осмислення творчості С. Борткевича в контексті європейської культури, а також сприяють розширенню сучасного камерно-вокального репертуару. Робота формує підґрунтя для подальших досліджень у напрямі аналізу інших номерів циклу та вивчення особливостей виконавської інтерпретації твору.

Ключові слова: Сергій Борткевич, Поль Верлен, вокальний цикл, символізм, французька поезія, українська музика, поетичний аналіз.

Iana KAUSHNIAN,*orcid.org/0000-0002-9676-224X*

PhD in Art Studies,

Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *yanina.0777@ukr.net*

SYMBIOSIS OF MUSIC AND WORD IN SERHII BORTKEVYCH'S VOCAL CYCLE “SEVEN POEMS BY PAUL VERLAINE” OP. 23

The article examines Serhii Bortkevych's vocal cycle “Seven Poems by Paul Verlaine,” Op. 23, as an example of a profound dialogue between Symbolist poetry and Ukrainian music of the early twentieth century. The problem statement is related to the insufficient coverage of the composer's vocal works in contemporary musicological research, which determines the need for a comprehensive analysis of the lesser-known aspects of his oeuvre. The purpose of the study is to identify the regularities of interaction between musical and poetic texts based on the first two pieces of the cycle – “La lune blanche” and “Green,” to outline the specificity of the composer's interpretation of Symbolist imagery, and to determine the role of the piano texture in shaping the dramaturgy of the work.

The novelty of the research lies in a detailed poetic and musical analysis that reveals the dramaturgy of the cycle as a unified emotional structure, as well as in introducing new interpretive observations concerning Bortkevych's artistic principles into scholarly discourse. The article outlines the intonational and figurative nature of the vocal lines, identifies the harmonic and textural features that shape the impressionistic sound of the work, and traces the correspondence between the composer's musical language and Verlaine's poetic structures. It is emphasized that Bortkevych not only preserves the impressionistic tone of the poems but also deepens their meaning through his individual compositional

idiom, creating a coherent musical-poetic atmosphere that combines inner lyricism, Symbolist ambiguity, and refined timbral thinking. This interaction ensures a harmonious development of the imagery.

The obtained results open new perspectives for understanding Bortkevych's creative legacy within the broader European cultural context and contribute to expanding the modern chamber-vocal repertoire. The study also provides a foundation for further research on the subsequent songs of the cycle and on the interpretive aspects of performing the work.

Key words: Serhii Bortkevych, Paul Verlaine, vocal cycle, symbolism, French poetry, Ukrainian music, poetic analysis.

Постановка проблеми. Творчість Сергія Борткевича протягом тривалого часу залишалася малодослідженою як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві. Лише з початку XXI століття постать цього композитора починає привертати все більшу увагу української наукової спільноти. Попри широку жанрову палітру його спадщини, вокальна творчість митця все ще представлена вкрай обмежено як в аналітичному, так і у виконавському контекстах. Особливе значення в цьому аспекті має вокальний цикл «Сім поезій Поля Верлена» оп. 23, як зразок високохудожнього синтезу музики й поетичного слова, створений у Харкові в 1918 році.

Композиторська інтерпретація віршів Поля Верлена, одного з провідних представників французького символізму, постає у творчості С. Борткевича як акт міжкультурного діалогу, що засвідчує його глибоку зацікавленість європейською літературною традицією. Авторський переклад віршів німецькою мовою, втілення характерної для П. Верлена вільної поетичної прозодії у вокальній лінії та чутливе ставлення до інтонаційної природи слова демонструють складну поетико-музичну взаємодію, що вимагає дослідження.

Актуальність теми зумовлюється кількома чинниками: необхідністю повернення до академічного обігу маловідомих, але значущих зразків української вокальної музики початку XX століття; потребою в розширенні сучасного камерно-вокального репертуару для виконавців; а також інтересом до постаті С. Борткевича як композитора, що виявив виняткову здатність до художньої трансформації іноземного поетичного матеріалу. Аналіз вокального циклу «Сім поезій Поля Верлена» дозволяє глибше зрозуміти естетичні орієнтири митця, виявити особливості його стилю, драматургії та місце поетичного тексту у структурі музичного твору.

Наукова новизна дослідження полягає в цілісному аналізі перших двох пісень вокального циклу С. Борткевича «Сім поезій Поля Верлена» оп. 23 з урахуванням поетичного джерела, особливостей музичної драматургії, стилістики вокальної лінії та фортепіанної фактури. У статті вперше розглядається взаємозв'язок поетичного та музичного компонентів саме на прикладі перших двох номерів циклу, що дозволяє окреслити ключові засоби

музичної інтерпретації верленівської поезії в композиторському прочитанні С. Борткевича.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Задля окреслення сучасного стану наукового вивчення творчості Сергія Борткевича доцільно звернутися до праць українських музикознавців, які зробили вагомий внесок у розширення уявлення про його композиторську спадщину.

У новітній українській музикознавчій традиції однією з перших спроб історико-культурного аналізу творчості композитора стала стаття К. Лебедевої «Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини XX століття» (2005), що висвітлює ключові аспекти його біографії. Подальше поглиблення теми здійснила О. Чередніченко, яка у своїй кандидатській дисертації «Фортепіанна творчість Сергія Борткевича в світлі класико-романтичної традиції» (2008) провела комплексний аналіз фортепіанних творів композитора. Особливу увагу вона приділила проблемам достовірності біографічних джерел, впливам європейських традицій (Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана), а також стилістичній своєрідності його музики.

З-поміж сучасних дослідників варто виокремити Є. Левкулича, який не лише присвятив свою дисертацію фортепіанній спадщині С. Борткевича в контексті виконавської інтерпретації, але й активно долучився до популяризації його музики. Його численні публікації, серед яких статті про піаністичну манеру композитора, концертну діяльність та стильову ідентифікацію творчості, суттєво збагатили наукову думку. Саме за ініціативи Є. Левкулича у 2017 році відбувся міжнародний фестиваль «Борткевич в Україні», що став важливою подією у справі повернення імені композитора до українського та світового музичного контексту.

Цінним джерелом відомостей про оркестрову творчість митця є діяльність М. Сукача – заслуженого діяча мистецтв України, головного диригента Чернігівського симфонічного оркестру. Його виконавські проекти, зокрема прем'єри концертів та симфоній С. Борткевича, відіграли вирішальну роль у репрезентації творчості композитора на сцені. Результати цієї багаторічної роботи було узагальнено у виданні «Сергій Борткевич: партитура життя» (2018).

Вагомий внесок у вивчення скрипкової спадщини композитора зробив Т. Якубов. У своїй дисертації та наукових публікаціях він здійснив жанрово-стилістичний аналіз скрипкових творів С. Борткевича, а також порушив низку історіографічних питань, пов'язаних з періодизацією його творчості.

Щодо вокальної музики композитора, варто зауважити, що цей напрям його творчості досі залишається недостатньо дослідженим. Поодинокі наукові розвідки, зокрема робота І. Калугіної, присвячена вокальному циклу «*Sternflug des Herzens*» (2019), не створюють цілісного уявлення про вокальний доробок митця.

Мета дослідження є здійснення поетико-музичного аналізу перших двох пісень вокального циклу Сергія Борткевича «*La lune blanche*» та «*Green*» з метою виявлення особливостей музичної інтерпретації символістських образів Поля Верлена, їх трансформації у вокальну драматургію та роль фортепіанної фактури у створенні цілісного художнього простору.

Методологія дослідження. У межах дослідження застосовано комплексний підхід, який включає:

– *історико-біографічний метод*, що дозволив проаналізувати біографічний та історичний фон створення вокального циклу С. Борткевича.

– *структурно-функціональний*, який пов'язаний з аналізом взаємодії музики з літературним сюжетом циклу та способів їх втілення у музичний матеріал;

Виклад основного матеріалу дослідження. Видатний український композитор польського походження Сергій Борткевич був широко відомий за свого життя та користувався популярністю не тільки на теренах батьківщини, але і закордоном. Проте після смерті митця його творчість була забута, а його ім'я не згадувалось ні у вітчизняному, ні у іноземному музикознавстві. Лише наприкінці ХХ століття почалося поступове повернення його спадщини у світовий музичний контекст.

Композитор залишив по собі значний творчий доробок, що налічує 74 опуси, з яких близько 15 вважаються втраченими. Його фортепіанні, симфонічні та камерні твори активно досліджуються в сучасному музикознавстві, однак вокальна творчість досі перебуває в тіні, незважаючи на її художню цінність та глибину. С. Борткевич є автором дванадцяти вокальних опусів, з яких до нашого часу повністю збереглися лише три. Одним із них є вокальний цикл «Сім поезій Поля Верлена» ор. 23, що є зразком синтезу поетичного слова й музичного втілення у стилістиці пізнього романтизму.

Цей цикл був створений у 1918 році, під час перебування композитора у Харкові, в межах періоду, який дослідник Т. Якубов окреслює як «Харківсько-кримський» (1914–1920) (Якубов, 2019: 54). Саме цей етап творчого шляху С. Борткевича позначений активними пошуками в різних жанрах, зокрема у вокальній сфері. Як зазначає Т. Якубов, на зміну стильових орієнтирів композитора значною мірою вплинули суспільно-політичні обставини: вимушене повернення до України через початок Першої світової війни, ізоляція від західноєвропейських культурних центрів та необхідність адаптації до нової реальності. Ці фактори стимулювали звернення до більш камерних, інтимних форм вираження, що й сприяло появі вокального циклу на тексти Поля Верлена.

Публікація опусу відбулася вже після еміграції композитора, у 1925 році, у гамбурзькому видавництві «*Rahter*». Примітно, що Сергій Борткевич особисто здійснив переклад віршів Верлена з французької мови на німецьку – цей факт засвідчує не лише високий рівень володіння мовами, але й глибоке занурення композитора у поетичний зміст творів. У сучасній практиці переклад тексту зазвичай покладається на фахових літературознавців або поетів, однак С. Борткевич обрав шлях самостійної інтерпретації, що дозволило йому органічно поєднати поетичну інтонацію з музичним задумом.

Успіх циклу серед слухачької та виконавської аудиторії став поштовхом до подальших експериментів С. Борткевича у вокальному жанрі, кульмінацією яких стало створення опери «Акробати». Проте саме ор. 23 став першим зразком камерно-вокальної музики композитора, в якому поетичне слово й музика перебувають у тісному діалозі, відображаючи особисте сприйняття композитором верленівської символіки та ліричної образності.

Аналіз поезій французького поета дозволяє нам краще розуміти взаємозв'язок між словом і музикою у творчості С. Борткевича. Верленові поезії стали джерелом натхнення для композитора, що вплинуло на музичну форму та емоційну виразність його творів.

Поль Верлен, як визначна постать символізму, відомий своїм значним внеском у розвиток французької прозодії, що сприяло відхиленню від жорсткої александрийської структури з дванадцятьма складами на рядок на користь вільного стильового вірша з нерівними рядками. Ця свобода метрики дозволяла створити більш виразну музикальність, що підсилювало інтерес до П. Верлена серед композиторів пісень, зокрема і Сергія Борткевича.

Цикл складається з семи пісень, які утворюють єдину драматургічну лінію, що відтворює емоційну подорож ліричного героя. Умовно цей цикл можна поділити на три змістовні частини з підсумком у сьомій пісні. Перші дві пісні («*La lune blanche*», «*Green*») передають стан романтичного єднання з природою й коханням, їх образи наповнені світлом, естетичним замилюванням і м'якою ліричністю. Третя («*Un grand sommeil noir*») та шоста («*La femme et la chatte*») відзначаються драматичним загостренням, іронією, мотивами смерті й відчуження. Центральні номери циклу мають символічне навантаження, а фінальна сьома пісня («*Le ciel est par dessus le toit...*») вирізняється філософським настроєм та підводить межу під всім циклом. Попри контрастність образів, цикл сприймається як єдина емоційна драма, де музика і слово поступово занурюють слухача у внутрішній світ героя – його мрії, сумніви, спогади та страхи.

I. *La lune blanche. Andante. Es-dur.* Перший номер циклу малює перед слухачем поетичну картину таємничої ночі, центральним образом є «білий місяць», що осяє простір, наповнений тишею, шелестом листя, та мерехтінням зірок у спокійній воді. У поезії Поля Верлена цей образ трансформується в символ спокою, меланхолії та тендітної гармонії між природою і людським внутрішнім світом. Закохані фігурують тут радше як аллюзія, ніж сюжетна константа – поет не розгортає діалог, а лише натякає на інтимність цього ліричного вечора. II. Верлен працює з напівтонами настрою: поезія не має чітко визначеного емоційного вектора, що відповідає принципам символізму та імпресіоністичної естетики.

Поезія «*La lune blanche luit dans les bois*» входить до збірки «*La Bonne Chanson*» (1872), створеної під впливом почуттів Поля Верлена до Матільди Моте, його майбутньої дружини. Цей період у творчості поета був пронизаний романтичним піднесенням, мрією про гармонійне подружнє життя та відновлення духовного балансу. Вірш є шостим у збірці, і в ньому відчувається спроба зберегти момент ніжного спокою перед прийдешніми бурями особистої драми поета.

С. Борткевич, у свою чергу, майстерно втілює верленівську поезію в музиці, обираючи імпресіоністичну палітру музичних засобів. Витончена гармонія, яка поєднує функціональні та колористичні принципи, використання цілотнового ладу, стрічкове голосоведення – усе це наближає мову твору до технік французького імпресіонізму. Аналогії з творчістю К. Дебюссі, зокрема з прелюдією «Вітрила», виявляються в застосуванні

схожих гармонічних прийомів: поступовий низхідний рух, що створює ефект занурення, а також тональні розмитості.

Форма твору є куплетно-варіаційною з елементами тричастинності: три умовні заспіви й приспіви, розмежовані фортепіанними інтермедіями. Попри те, що матеріал кожного з розділів варіюється у звуковисотному та гармонічному аспектах, єдність забезпечується фактурно-ритмічними характеристиками.

Фортепіанна інтермедія, що відкриває твір, вибудовується на послідовності збільшених секстакордів із подвоєною терцією. Ці акорди рухаються паралельно вниз по півтонам. Їх інтервальний склад залишається незмінним, що свідчить про колористичну гармонію, а сам цей фактурний прийом є стрічковим голосоведенням. Ця послідовність охоплює всі 12 півтонів та спускається ще нижче, стаючи основою для супроводу вокальної партії.

Вокальна лінія в даній побудові спокійна, трохи «невизначена» завдяки півтоновим низхідним інтонаціям та гармонічній основі збільшеного секстакорду. Як елемент світлого просвітлення з'являється висхідна інтонація великої і малої терції, що створює ефект «місячного сяйва».

Умовний приспів (такт 20) вирізняється зміною ритмічного малюнка, активацією пунктирного ритму у вокальній партії та синкопу у фортепіано, а також появою висхідної модулюючої секвенції. Гармонічна мова цього розділу набуває більш функціонального забарвлення, а динаміка – поступового *crescendo*. Всі ці аспекти в сукупності створюють опозицію до «завмерлого» образу приспіву і наповнюють його рухом і пристрасністю.

У другому куплеті вокальна партія стає більш насиченою – з'являються стрибки на кварту і квінту, розспівні елементи. Але найбільші зміни відбуваються у партії фортепіано, де з'являється гармонічна фігурація. Гармонія цієї побудови функціональна, але досить складна і сучасна. Спочатку звучить тонічний наонакорд, потім субдомінантовий септакорд з секстою. Наступний – сьомий (натуральний) наонакорд гармонічний. Завершує побудову домінантовий квінсекст з альтерованою квінтою, що модулює в тональність *As-dur*.

Друга побудова цього куплету (приспів) за ідеєю і фактурою споріднена з приспівом першого куплету. Однак, тут використана низхідна секвенція. Фортепіанна інтермедія (45 т.) доволі цікава – це одноголосна мелодична лінія, що створена на основі цілотнової гами, що поступово підводить до репризи (3 куплет).

Третій куплет розпочинається інтермедією, що як і в першому – побудована на низхідній лінії збільшених сектакордів. Однак, тут присутня фактурна варіація – тепер ці акорди розкладені у фігурацію. Вокальна мелодична лінія також зазнала змін – вона дублює верхній звук фортепіанної партії, через що перетворюється на низхідну хроматичну послідовність без стрибків.

Третій приспів сконструйований по вже знайомому нам принципу. Однак він має свої особливості – тут застосовану хроматичну висхідну секвенцію, а кількість фраз розширена до 4-х. Композитор використовує стрибки на кварту (перші 2 фрази) і на сексту (наступні 2 фрази). Цікавим є те, що стрибок на сексту використаний вперше, що вказує на його особливе призначення. І воно криється в кульмінації твору, що припадає на ці фрази. Кульмінація підкреслена не тільки стрибками, а і високою тесситурою, гучною динамікою.

Заключна фортепіанна інтермедія поступово згасає, віддаляючи слухача від пережитого емоційного досвіду, залишаючи спогад про ніч як про щось примарне й недосяжне. Завдяки поєднанню поетичності П. Верлена й витонченої музичної мови С. Борткевича, перший номер циклу постає як завершена ліричний ескіз – імпресіоністичне полотно, де образи слова і звуку зливаються в цілісну художню реальність.

II. Green. Con moto. Es-dur. Продовжує цикл насичена, бурхлива, пристрасна вокальна мініатюра. Її назва, що перекладається як «Зелений» демонструє нам образ життя, бурхливого, квітучого, яскравого, такого ж як кохання ліричного героя, як його мрії і серце, що він готовий покласти до ніг своєї коханої.

Вірш «Зелений», що відкриває розділ «Аква-релі» у збірці «Романси без слів» (1873) адресовано дружині Поля Верлена – Матильді Моте, з якою він мав напружені та суперечливі стосунки. Саме на тлі розриву з дружиною та одночасного емоційного зв'язку з Артюром Рембо, П. Верлен неодноразово повертався до Парижа, аби відновити зв'язок із Матильдою. Перед однією з таких поїздок і була написана ця поема. Попри складну спільну історію, перші враження Верлена від знайомства з дружиною, очевидно, залишили у ньому світлий слід, що й було втілено в образі «Зеленого», який символізує іскристу свіжість, прозору чистоту та провітлену надію.

Композиційно вірш побудований зі строф по чотири рядки, із чіткою римованою схемою АВАВ – характерною для класичної французької поезії. Така структура полегшує адаптацію тексту до музичної форми й, можливо, навіть була

навмисно обрана як алюзія на жанр романсу, про що свідчить і назва збірки. Образність вірша має глибоко символічне забарвлення: він містить рефлексії на тему нового кохання, де переплітаються емоції захоплення і недовіри, близькості та самотності. Вже в першому рядку помітно специфічний прийом стислості й поетичної компресії, коли у єдиному образі злиті всі фази росту – від гілки до плоду. П. Верлен поєднує риси романтичної чуттєвості та іронічної дистанції, використовуючи художні прийоми, притаманні різним літературним традиціям.

С. Борткевич точно вловлює психологічний стан і передає його у вокальній мініатюрі, що відрізняється динамізмом, пристрасністю та багатством музичних засобів. Форма твору – тричастинна репризна зі скороченою динамічною репризою. Ця форма ідеально підходить для передачі образів віршу. Перший куплет, більш вступний за характером, що містить зізнання героя – наспівний бурхливий, але все ж експозиційний. Другий розділ містить активний розвиток, а за поезією в цей час герой йде до коханої, мріє про поцілунки. Реприза ж навпаки – доволі спокійна, навіть трохи завмерла. І це відповідає образу заспокоєння, яке так прагне віднайти ліричний герой.

Розпочинається твір в темпі *Con moto*. Перший розділ охоплює 10 тактів. Гармонія в цьому розділі (і творі загалом) функціональна, однак з ускладненнями у вигляді септакордів та доданих тонів. Колористичні прийоми також мають місце, однак в цій мініатюрі вони не є основною композиційною ідеєю (як це було в попередній). Мелодична лінія доволі розвинена, з застосуванням різноманітних стрибків, ускладнена в ритмічному плані комбінаціями дуолей і тріолей. Динаміка тут вказана *mf*, тобто середня гучність, що зберігається протягом звучання розділу. Фортепіанна партія тут представлена висхідними гармонічними фігураціями, що доповнюють і прикрашають вокальну лінію, однак не підтримують її.

Другий розділ сповнений поступового руху. Мелодія залишається такою ж виразною і активною. В той час як партія фортепіано стає стриманішою, акордовою, з нечастими висхідними пасажами. Однак в гармонії тут простежується активний рух, що і створює це почуття активного розвитку. Композитор комбінує функціональну гармонію з колористичними прийомами, досягаючи абсолютно нового, цікавого ефекту.

Наприкінці середнього розділу лунає фортепіанна інтермедія – найактивніше місце в фортепіанній партії в цьому творі. Це справжнє індивідуальне висловлювання, що не дублює попередню

вокальну лінію, і навіть не готує наступну. Воно є індивідуальним і комбінує в собі як висхідні фігурації першого розділу, так і арпеджовані акорди другого.

Реприза має вже зовсім інший характер. Як було зазначено вище тут образ змінюється і ліричний герой шукає заспокоєння. Фактура стає більш прозорою, а вокальна лінія більш речитативною. Поступово відбувається спад напруги і затихання, а завершується твір невеликою фортепіанною інтермедією, що нагадує перший розділ. Можливо така фактура мислиться автором як образ природи, оточуючого світу, оскільки саме цей образ був превалюючим в першому розділі. Таким чином ця інтермедія має не лише функціональне призначення, а набуває справжнього філософського сенсу, відображаючи єдність і природність людських почуттів на тлі життя оточуючого світу.

Яскраво виражена кульмінація в даному творі відсутня. Однак, можна припустити, що вона розташована в зоні репризи. На це вказує гучна динаміка на початку репризи, висока тесситура, вступ соліста без супроводу інструмента (цей прийом застосований вперше). Кульмінація підкреслює основну думку, ціль ліричного героя. А після цього відбувається поступовий спад напруги і заспокоєння.

Таким чином, у «Зеленому» С. Борткевич не просто ілюструє поетичний текст – він створює власний художній всесвіт, де кожен музичний елемент слугує засобом глибшого занурення в емоційний спектр переживань. Це дозволяє слухачеві відчути багатогранність моменту кохання, що розгортається на тлі зеленої, живої природи.

Висновки. У статті здійснено поетико-музичний аналіз перших двох номерів вокального циклу Сергія Борткевича «Сім поезій Поля Вер-

лена» оп. 23 «*La lune blanche*» та «*Green*», що дозволило окреслити ключові риси композиторської інтерпретації символістської поезії П. Верлена. Встановлено, що С. Борткевич з особливою делікатністю підходить до верленівського тексту, виявляючи глибоке розуміння його емоційної та образної структури. Це виявляється у гармонійному синтезі музичної та поетичної мови, а також у використанні імпресіоністичних прийомів, характерних для французької музичної традиції початку ХХ століття.

Перші два номери циклу демонструють послідовну драматургічну логіку: «*La lune blanche*» – як зразок споглядального стану, що передає тишу, місячне сяйво та внутрішній спокій, а «*Green*» – як контрастний емоційний сплеск, пов'язаний із пристрасним поривом і сподіванням на близькість.

Результати аналізу дозволяють зробити висновок, що цикл С. Борткевича є зразком цілісного художнього висловлювання, в якому музика не лише супроводжує поетичний текст, а й поглиблює його семантику, надаючи нових смислових акцентів. Використаний композитором тип музичної драматургії відкриває перспективи для подальшого осмислення інших номерів циклу в контексті наскрізного розвитку, емоційної еволюції ліричного героя та концептуальної єдності твору.

Перспективним напрямом подальших досліджень є комплексний аналіз усього циклу з точки зору драматургії, фортепіанної фактури, а також вивчення інтерпретаційних аспектів виконання твору французькою та німецькою мовами. Актуальними залишаються питання стилістичної ідентичності циклу, взаємозв'язку з європейською традицією вокального імпресіонізму, а також залучення цього маловідомого опусу до академічного репертуару сучасних виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калугіна І. Ю. Вокальна музика С. Борткевича в аспекті перетворення романтичних традицій (на прикладі циклу «*Sternflug des Herzens*»). (дипломна робота ... магістра музичного мистецтва) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 82с.
2. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історикокультурної епохи першої половини ХХ століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 43(2). С. 35–41.
3. Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство* / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра, Київ, 2016. Вип. 54. С. 32–42.
4. Левкулич Є. О. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку ХХ століття: історіографічний аспект. *Вісн. нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. Вип. 4. С. 365–369.
5. Левкулич Є. О. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста. *Наук. збірки Львів. нац. муз. акад. ім. Миколи Лисенка*. 2016. Вип. 38–39. С. 229–240.
6. Сукач М. В. Сергій Борткевич: партитура життя : худож.-док. мозаїка. Чернівці : Десна Поліграф, 2018. 135 с.
7. Чередниченко О. Фортепіанна творчість Сергія Борткевича у світлі класико-романтичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 121 с.
8. Якубов Т. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд. *Українське музикознавство* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 45. С. 49–70.
9. Якубов Т. (2019). Скрипковий концерт оп. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 1 (42). С. 25–43.

REFERENCES

1. Kaluhina I. (2019) Vokalna muzyka S. Bortkevycha v aspekti peretvorennia romantychnykh tradytsii (na prykladi tsykladu «Sternflug des Herzens»). [Vocal music of S. Bortkevych in the aspect of transformation of romantic traditions]. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 77–82. [in Ukrainian].
2. Liebiedieva K. (2005) Tvorchist Serhii Bortkevycha v konteksti istorykokulturnoi epokhy pershoi polovyny XX stolittia. [The work of Serhiy Bortkevych in the context of the historical and cultural era of the first half of the 20th century]. Nauk. visn. nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 43. 35–41. [in Ukrainian].
3. Levkulych Ye. (2016) Pytannia natsionalno-stylovoi identyfikatsii tvorchosti Serhii Bortkevycha. [The issue of national-stylistic identification of Serhiy Bortkevych's work]. Kyivske muzykoznavstvo Kyiv. in-t muzyky im. R. M. Hliiera. Kyiv, 54. 32–42. [in Ukrainian].
4. Levkulych Ye. (2018) Kontsertna diialnist Serhii Bortkevycha pochatku XX stolittia: istoriohrafichnyi aspekt. [Concert activities of Serhiy Bortkevych at the beginning of the 20th century: historiographical aspect]. Visn. nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 4. 365–369. [in Ukrainian].
5. Levkulych Ye. (2016) Tvorchyi portret C. Bortkevycha-pianista. [Creative portrait of S. Bortkiewicz pianist]. Nauk. zbirky Lviv. nats. muz. akad. im. Mykoly Lysenka. Lviv, 38. 229–240. [in Ukrainian].
6. Sukach M. V. (2018) Serhii Bortkevych: partytura zhyttia: khudozh.-dok. mozaika. [Serhiy Bortkevych: the score of life]. Desna Polihraf. Chernihiv, 135. [in Ukrainian].
7. Cherednychenko O. (2008) Fortepianna tvorchist Serhii Bortkevycha u svitli klasyko-romantychnoi tradytsii. [The piano work of Serhiy Bortkevych in the light of the classical-romantic tradition]. Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 121. [in Ukrainian].
8. Iakubov T. (2019) Kontsepty periodyzatsii tvorchosti Serhii Bortkevycha: istoriohrafia ta novyi pohliad. [Concepts of periodization of Serhiy Bortkevych's work: historiography and a new perspective]. Ukrainske muzykoznavstvo: zb. nauk. st. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 45. 49–70. [in Ukrainian].
9. Iakubov T. (2019) Skrypkovyi kontsert or. 22 Serhii Bortkevycha yak pershyi zrazok zhanru v istorii ukrainskoi muzyky. [Violin Concerto Op. 22 by Serhiy Bortkevych as the first example of the genre in the history of Ukrainian music]. Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 42. 25–43. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Лілія КАЧУРИНЕЦЬ,

orcid.org/0000-0002-7800-789X

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(Хмельницький, Україна) kachurynetsliliiia@gmail.com*

МУЗИЧНО-ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті досліджено музично-перформативні практики в контексті хорovого мистецтва. Актуальність роботи зумовлена зміною сучасної художньої парадигми від репрезентативного до процесуального типу мислення, у межах якого мистецький твір розглядають як подію, що реалізується у співприсутності виконавця й слухача. Це зумовлює потребу в теоретичному переосмисленні ролі перформативності в хорovому виконавстві та її значення для формування нових виконавських стратегій, що відповідають сучасним сценічним, освітнім і міждисциплінарним формам практик.

Метою статті є виокремлення та характеристика музично-перформативних практик, що сприяють трансформації хорovої виконавської діяльності, розширюючи її межі інтерпретації та формування художнього сенсу. Розкрито зміст ключових понять «перформативність» та «перформативні практики» як здатності художньої дії створювати значення в момент її здійснення. Визначено ключові параметри їхньої реалізації в хорovій практиці: просторову організацію звучання, тілесну пластику виконавців, темброву динаміку та особливості комунікативної взаємодії зі слухачем. Обґрунтовано, що хор функціонує не лише як вокальний ансамбль, а як динамічна тілесно-акустична спільнота, у якій художній сенс постає в акті співтворення.

Наведено приклади вокальних колективів, які підтверджують, що музично-перформативні практики сприяють формуванню нових естетичних моделей хорovого виконавства, де пріоритет надають не фіксованому результату, а процесуальному, взаємодійному й комунікативному аспектам виконання. Узагальнено, що такі стратегії розкривають потенціал хору як засобу художнього співтворення та емоційно-сислового переживання звучання «тут і тепер».

Ключові слова: хорovе мистецтво, перформативність, музично-перформативні практики, музично-перформативні практики в хорovому виконавстві.

Liliiа KACHURYNETS,

orcid.org/0000-0002-7800-789X

*Candidate of Arts, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Vocal-Conducting and Choral Disciplines
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
(Khmelnyskyi, Ukraine) kachurynetsliliiia@gmail.com*

MUSICAL-PERFORMATIVE PRACTICES IN CHORAL ART

The article explores musical-performative practices in the context of choral art. The relevance of the research is determined by the shift in the contemporary artistic paradigm from a representative to a processual type of thinking, within which an artwork is perceived as event realized through the co-presence of performer and listener. This necessitates theoretical reconsideration of the role of performativity in choral performance and its significance for shaping new performance strategies that correspond to modern stage, educational, and interdisciplinary formats of artistic practices.

The objective of the article is to identify and characterize musical-performative practices that contribute to the transformation of choral performance, expanding its boundaries of interpretation and artistic meaning-making. The content of the key concepts “performativity” and “performative practices” is revealed as the ability of artistic action to generate meaning at the moment of its enactment. The research defines the essential parameters of their implementation in choral practice, including spatial organization of sound, performers’ corporeal plasticity, timbre dynamics, and specific features of communicative interaction with the audience. It is substantiated that a choir functions not only as a vocal ensemble but also as a dynamic corporeal-acoustic community in which artistic meaning emerges through the act of co-creation.

Examples of vocal ensembles are provided to demonstrate that musical-performative practices foster the formation of new aesthetic models of choral performance, where priority is given not to a fixed result but to the processual, interactive, and communicative aspects of performance. It is concluded that such strategies reveal the potential of the choir as a medium of artistic co-creation and emotional-semantic experience of sound “here and now.”

Key words: choral art, performativity, musical-performative practices, musical-performative practices in choral performance.

Постановка проблеми. Сучасне хорове мистецтво перебуває в стані активних трансформацій, зумовлених пошуком нових форматів сценічної виразності та потребою адаптації до змін культурного простору. Під впливом інноваційних тенденцій хор перестає виконувати роль статичної вокальної структури та поступово набуває рис динамічного художнього організму, де інтегруються звук, рух, тіло й простір. Застосування мультимедійних технологій, використання перформативних стратегій та синтез музики, хореографії, театру й сучасних художніх практик сприяють формуванню нових моделей хорового виконавства. Відповідно, зростає потреба в пошуку нових рішень, що дозволить розширити межі сценічної комунікації та створити інноваційні підходи до організації хорового звучання й сценічної дії.

Аналіз досліджень. Питання перформативності та її виявів у сучасному мистецькому процесі посідає помітне місце в науковому дискурсі. У дослідженні Р. Безуглої перформативність визначено як характеристику художнього висловлювання, що поєднує дискурсивний, комунікативний та дієвий виміри, а також залежить від конкретної ситуації здійснення (Безугла, 2021). У монографії Н. Малютіної та І. Нечиталюк підкреслено міждисциплінарний характер перформативних практик і багатоманітність їхніх форм у сучасному культурному середовищі, де процес здійснення дії стає змістотвірним чинником (Малютіна, Нечиталюк, 2021). Теоретичні підстави для осмислення перформативності закладено в праці Дж. Остіна, який доводить, що висловлювання може не лише описувати реальність, але й продукувати дію в момент свого вимовлення (Austin, 1962). Розвиток цих ідей спостерігається в перформативній естетиці Е. Фішер-Ліхте, яка розглядає перформанс як подію, що існує у взаємодії тіл, простору та поглядів і не може бути редукована до стабільного, відтворюваного об'єкта (Fischer-Lichte, 2008).

Синтез зазначених думок дозволяє розглядати перформативність у хоровому мистецтві як новий творчий підхід до розуміння виконавського процесу, у якому голос, рух, просторові конфігурації та присутність слухача формують єдине комунікативне поле. Саме ці положення становлять основу подальшого аналізу музично-перформативних практик у хоровому виконавстві.

Мета дослідження – проаналізувати музично-перформативні практики як чинник оновлення хорового виконавства та визначити їхню роль у формуванні інноваційних моделей хорової дії.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці ХХ століття традиційні уявлення щодо мистецтва

як засобу репрезентації стало зазнавати суттєвих трансформацій. Розвиток цифрових медіа, зміна комунікативних моделей та посилення ролі взаємодії між виконавцем і глядачем сприяли формуванню нових форматів художнього висловлювання (Безугла, 2021). У цьому контексті мистецтво починають усвідомлювати не як усталену форму, а як процес, що актуалізується в ситуації спільної присутності та взаємодії. Відповідно, перформативність набуває статусу визначального орієнтиру нових мистецьких практик.

У сучасних дослідженнях перформативність трактують як здатність художнього акту впливати на ситуацію сприйняття та породжувати дію в момент свого здійснення. На відміну від традиційного мистецтва як репрезентації вже наявних смислів, перформативність акцентує процесуальність і дієвість художнього висловлювання, що корелює з твердженням Джона Остіна: «Висловлювання не лише описує дійсність, а здійснює дію» (Austin, 1962: 6). З позиції перформативного підходу мистецький твір постає як подія, що розгортається у взаємодії виконавця, просторових умов та аудиторії. Це збігається з концепцією Ерікі Фішер-Ліхте, яка наголошує: «Перформанс існує лише в момент свого здійснення» (Fischer-Lichte, 2008: 32), – що й проявляється «як подія у взаємодії тіл, простору та поглядів» (Fischer-Lichte, 2008: 55–56).

Поняття «перформативні практики» охоплює форми художньої діяльності, у яких зміст твору формується в процесі виконання. Тут актуалізуються голосові, тілесні, просторові й міжмедійні режими виразності, спрямовані на активізацію переживання та мислення учасників. Як зазначають Наталя Малютіна та Ірина Нечиталюк, «перформативні практики у своїй даності тематизують все, що відбувається довкола нас: політичні акції, вуличні карнавали, публічні виступи відомих медійних осіб, боді- і стрит-артівські замальовки, театральні фестивалі, тренінги, музейні та фотовиставки, кулінарні, туристичні, косметологічні майстер-класи, презентації, семінари, шоу, флеш-моби, релаксаційно-рекреативна анімація, приватний простір родинного побуту» (Малютіна, Нечиталюк, 2021: 6), що підтверджує їхній інклюзивний і міждисциплінарний характер.

У площині хорового мистецтва ця тенденція виявляється в зміщенні уваги з вокально-інтонаційного виконання на додавання тілесно-акустичної присутності ансамблю в просторі виконання. Сьогодні хор дедалі частіше сприймають не лише як звучання, а як цілісну подію співприсутності, де важливою стає пластика руху, спосіб входження в акустичний простір, взаємодія зі слухачем і архі-

текстурою звучання. Таким чином, перформативні підходи заново відкривають хор як форму мистецького досвіду, що розгортається «тут і тепер» та не може бути зведена лише до нотного тексту чи аудіофіксації.

Перформативність і перформативні практики переорієнтовують хорове мистецтво на нові моделі комунікації, у яких голос і тіло функціонують як єдина динамічна система, здатна формувати нові форми естетичного досвіду. Такий підхід змінює статус виконавського акту: хор розглядають не лише як носій звукової структури, а як цілісний процес взаємодії, що відбувається в конкретному просторі та часі.

Сьогодні хорове мистецтво засвідчує поступовий перехід від канонічної моделі, орієнтованої на точне й нормативне відтворення нотного тексту, до розширених виконавських форматів, у яких зростає роль простору, руху та тілесної присутності. Традиційне хорове виконання базується на принципах строю, ансамблевої злагодженості та чистоти інтонації, що відповідає уявленню про хор як про ідеальне інструментальне «єднання голосів». Такий підхід вирізнявся акцентом на результаті та стабільній художній формі.

У сучасному мистецькому контексті хор дедалі частіше осмислюється як інтегративний перформанс, у якому звучання, жест, тілесна присутність, просторове розміщення та спосіб взаємодії зі слухачем формують єдину структуру події. У цьому форматі голос не відокремлюється від тіла, а інтерпретація виходить за межі відтворення нотного тексту: художній сенс постає як акт виконання «тут і тепер». Відповідно, музично-перформативні практики стають засобом розширення виразових можливостей хору та формування нових моделей виконавського досвіду.

У практиці провідних світових колективів ця тенденція має послідовну й продуману реалізацію. Зокрема, Latvian Radio Choir (Хор Латвійського радіо) у своїх проектах поєднує вокальне звучання зі структурованим просторовим переміщенням, тілесною пластикою та світловою організацією простору, який функціонує як співтворець звучання. Хор постає не як статична група голосів, а як рухомий акустичний організм. Значна частина репертуару цього колективу присвячена музиці ХХ–ХХІ століть, а співпраця з композиторами (Петеріс Васке та Ерікс Ешенвалдс), диригентами (Еса-Пекка Салонен та Стівен Лейтон) демонструє відкритість хору до нових форм художнього мислення (Latvian Radio Choir, n.d.). Зокрема, музично-перформативні практики є інструментом формування акустично-просторової драматургії,

де рух, тембр, резонанс і архітектура простору стають структурними елементами виконання.

Подібного підходу дотримується данський вокальний ансамбль «Theatre of Voices», для якого характерним є акцент на переживанні тиші, тривалості та внутрішнього резонансу звуку. Виконуючи сучасну духовну, мінімалістичну та мультимедійну музику, ансамбль формує звучання як подію, що виникає у співприсутності голосів, простору і слухача. Участь колективу в кінематографічних проектах, зокрема з музикою до фільмів «La Grande Bellezza» («Велика красуня») П. Соррентіно та «Arrival» («Прибуття») Д. Вільньова, лише підкреслює мобільність і міждисциплінарність їхніх художніх рішень (Theatre of Voices, n.d.). У цьому випадку музично-перформативні практики постають як модель глибокої акустичної уваги, де живе розгортання звуку стає головним носієм художнього змісту.

У вітчизняному хорovому середовищі музично-перформативні практики стають важливим чинником оновлення виконавського підходу. Характерним прикладом є діяльність Львівської національної академічної чоловічої хорovої капели «Дударик». Творчість колективу демонструє перехід від концертної моделі репрезентації до ритуально-просторових форматів виконання, у яких слухача розглядають не як зовнішнього споглядача, а як співприсутнього учасника події. Виконання духовних і народнопісенних програм у сакральних та музейних просторах (Карнегі-Гол, собор Паризької Богоматері, Варшавська філармонія, Національна опера України, Національна філармонія тощо) активізує архітектоніку звучання та підкреслює нерозривність голосу й середовища (Львівська національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик», n.d.). Так механізм сенсотворення реалізується через просторову й тілесну співучасть, коли вокальна дія постає не лише як виконання, а як процес духовного та акустичного взаємонабуття.

У діяльності камерного хору «Київ» послідовно реалізується концепція хору як «живого акустичного тіла», здатного трансформувати простір через тембр, динаміку та рух. Концертні програми колективу вибудовуються як цілісні драматургічні дії, у яких поєднано вокальну інтерпретацію, сценографічні жести та світлопросторові акценти, формуючи перформативну форму хорovого твору. У різдвяній програмі 2020 року переміщення співаків, варіативність просторових позицій та інтерактивність жестової комунікації створили ситуацію залученого сприйняття, коли слухач ставав співучасником розгортання

музичної події (Хмара, 2020). Колектив залучив музично-перформативні практики як засіб переосмислення виконання від звукового ансамблю до комунікативно-тілесної спільноти, що формує художній сенс у процесі співприсутності.

Подібний досвід дедалі активніше впроваджується й у студентських хорових ансамблях мистецьких закладів освіти. Експерименти з камерними просторами, варіативними сценографіями, включенням елементів пластики та перформативного руху відкривають нові можливості формування виконавської мови. Виконання в музейних залах, атриумах, внутрішніх дворах, міських архітектурних середовищах сприяє актуалізації хору як динамічної системи голосів і тіл, що формують художній сенс у реальному часі. Музично-перформативні практики в цьому випадку стають інструментом переходу від репрезентативної моделі хору до моделі хору як події співтворення.

Отже, музично-перформативні практики в хоровому мистецтві змінюють уявлення про хор як винятково звукову форму, розкриваючи його як багатовимірну систему тілесно-акустичної взаємодії. Перехід від моделі репрезентації до моделі процесуального виконання актуалізує значення співприсутності, руху та просторової динаміки як чинників формування художнього сенсу. У такому розумінні хор функціонує не лише як ансамбль голосів, а як комунікативна спільнота, яка творить естетичний досвід у реальному часі.

Звернімося до виконавських механізмів, що визначають перформативні режими хорової дії. Серед них – параметри просторової організації звучання, тілесної пластики, тембрової артикуляції та характеру взаємодії зі слухачем. У такій парадигмі хор «входить» у простір як активний резонатор, рух співаків впливає на динаміку та акустичну щільність звучання, тембр набуває функції драматургічного моделювання емоційної напруги, а слухач долучається до мистецького процесу як співучасник співприсутнього переживання.

У традиційній виконавській практиці простір розглядався як нейтральне тло, що лише супроводжує хорове звучання. Натомість у перформативних моделях він набуває статусу активного компонента художньої структури. Акустичні властивості приміщення, його архітектоніка та ревербераційні характеристики (акустичні параметри, які описують згасальний та наростальний звук у закритому приміщенні після припинення його джерела) «викликають у людини відчуття присутності одночасно з джерелом звуку в спільному просторі» (Войтович, 2020: 89), а також можли-

вість варіювання розташування виконавців у залі безпосередньо впливають на спосіб розгортання хорового звучання.

Хор «звучить» у просторі не як статично організована група голосів, а як рухома акустична система, що співналаштує динаміку звучання з фізичними параметрами середовища. Переміщення співаків, зміна дистанції між групами голосів, створення поліфонічних акустичних «шарів» дозволяють формувати багатоголосну просторову фактуру, яку слухач переживає не лише аудіально, а й тілесно. Таким чином, простір стає співтворцем художнього сенсу, а звучання результатом взаємодії голосів і архітектури, де почуте визначається тим, як звук циркулює в реальному середовищі й повертається до слухача у формі живого акустичного продукту.

У перформативних практиках хорового виконавства рух розглядають не як другорядний чи зовнішній елемент сценічної подачі, а як структурний компонент формування звучання і сенсу. Тілесна пластика впливає на акустичні параметри хорозвучання: змінюється спрямування звуку, спектр тембрових домішок, динамічна хвильова амплітуда. Рух не лише супроводжує голос, а моделює просторово-акустичні траєкторії, у яких звук реалізується як жива, змінна енергія.

Коли хорист переміщується в просторі, змінюється не лише його позиція, а й відношення голосу до середовища: звук по-іншому відбивається від поверхонь, по-іншому сягає слухача, створюючи ефект «наближення» або «віддалення» звучання, зонування чи нашарування вокальних потоків. Рух також змінює спільне дихання і координацію хору: плавні групові переміщення або зміна позицій можуть створювати відчуття хвилеподібного розгортання звучання. Це формує змінний акустичний простір, який слухач сприймає не тільки вухом, а й тілесно, як відчуття об'ємності голосу навколо себе. Отже, рух у хорі – це не жести декорация, а виконавський інструмент, який впливає на звучання і сприйняття твору. Він перетворює хор із «сукупності голосів» на єдину живу спільноту, що звучить і резонує разом із простором виступу.

У перформативних практиках хорового виконавства тембр постає не лише як акустична характеристика голосу, а як енергетична якість присутності, здатна організовувати емоційне поле музичної події. Темброва палітра хору визначається не тільки типом голосів чи особливостями вокальної школи, але й способом тілесного резонування, положенням виконавців у просторі, напрямком звучання та характером дихання. Саме

тому зміна тембрової домінанти виконує драматургічну функцію: від створення внутрішньої напруги до формування ефекту прозорості звукової тканини.

Тембр у цьому контексті діє як семантичний жест: він створює атмосферу, задає емоційну тональність виконання і може бути носієм позатекстового (невербального) сенсу. Наприклад, м'яке приглушене звучання формує ефект внутрішнього зосередження, водночас яскраве сфокусоване темброве ядро посилює відчуття експансивності та руху назовні. Хорові ансамблі, що створюють перформанси, свідомо конструюють темброві переходи як частину музичної драматургії, створюючи тонкі звукові напруги, хвилі і переливи, які слухач сприймає не раціонально, а тілесно-емоційно. Тембр у хорovому перформансі функціонує як інструмент творення ідеї, що дозволяє вибудовувати цілісну емоційну траєкторію твору, спрямовуючи увагу слухача і формуючи простір переживання.

У перформативних практиках хорovого виконавства слухач не є вже пасивним спостерігачем, а включається в подію як її співучасник. Музика сприймається не відсторонено, а в умовах спільної присутності, коли голоси хору спрямовані безпосередньо до слухача й створюють відчуття особистої залученості. У такій взаємодії виникає емоційний та фізичний відгук: слухач не просто чує звук, а переживає його як внутрішній стан.

Зміна відстані між виконавцями та аудиторією, напрямків звучання, поглядів і жестів посилює діалогічний характер виконання, у якому сенс формується в моменті спільного досвіду. Хор і слухач фактично створюють єдине поле уваги, де музика існує як жива комунікація «тут і тепер». Тому взаємодія з аудиторією стає важливим художнім засобом, що впливає на емоційний зміст і образний простір хорovого виконання.

Висновки. Отже, музично-перформативні практики в хорovому виконавстві змінюють уявлення щодо хору як винятково звукової форми, висвітлюючи його як динамічну спільність голосів і тіл у просторі взаємодії. Перехід від репрезентації до процесуального способу виконання підкреслює значення співприсутності, руху, просторової конфігурації звучання та активного залучення слухача до спільного художнього досвіду. У такому підході хор функціонує не лише як структурований вокальний ансамбль, а як комунікативне середовище, у якому сенс виникає в момент виконання.

Аналіз діяльності хорovих колективів показує, що простір, тілесна пластика, тембр і взаємодія з аудиторією стають самостійними виконавськими параметрами, які визначають художню драматургію та емоційне наповнення твору. Відтак музично-перформативні практики постають як механізм оновлення хорovого виконавства, орієнтованого на співприсутність, діалогічність і безпосередній досвід звучання «тут і тепер».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безугла Р. Перформативність, дискурс і комунікація: співвідношення понять. Сучасне мистецтво: збірник наукових праць. Київ, 2021. Вип. 17. С. 95–104. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248432>
2. Войтович О. Естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал (на прикладі порівняння звучання музичних творів). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 88–93. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.322>.
3. Львівська національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик»: веб-сайт. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/actors-128> (дата звернення: 09.11.2025).
4. Малютіна Н. П., Нечиталюк І. В. Перформативні практики: досвід осмислення : монографія. Одеса: Астропринт, 2021. 184 с.
5. Хмара Ю. Різдвяний концерт Камерного хору «Київ»: ютуб. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fZ4no7pvyPk> (дата звернення: 09.11.2025).
6. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford University Press, 1962. 174 p.
7. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance. Routledge, 2008. 240 p.
8. Latvian Radio Choir. Portfolio : website. URL: <https://www.radiokoris.lv/en/portfolio> (date of application: 09.11.2025).
9. Theatre of Voices. For fearlessness, verve, and beauty and strength of individual timbre the six singers featured certainly deserve the five-star sweep : website. URL: <https://theatreofvoices.com/about-theatre-of-voices> (date of application: 09.11.2025).

REFERENCES

1. Bezuhla R. (2021). Performatyvnist, dyskurs i komunikatsiia: spivvidnoshennia poniat. [Performativity, Discourse and Communication: Correlation of Concepts] Suchasne mystetstvo: zbirnyk naukovykh prats. Kyiv, 17, 95–104. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248432> [in Ukrainian].
2. Voitovych O. (2020). Estetychna otsinka akustychnykh vlastyvostei kontsertnykh zal (na prykladi porivniannia zvuchannia muzychnykh tvoriv). [Aesthetic Evaluation of the Acoustic Properties of Concert Halls (Based on the Comparison of Musical Works Sound)] Ukrainaska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Rivne, 34. 88–93. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.322> [in Ukrainian].

3. Lvivska natsionalna akademichna cholovicha khorova kapela «Dudaryk» : veb-sait. [Lviv National Academic Male Choir “Dudaryk”] URL: <https://surl.li/bafhpg> (data zvernennia: 09.11.2025) [in Ukrainian].
4. Maliutina N. P., Nechytaliuk I. V. (2021). Performatyvni praktyky: dosvid osmyslennia : monohrafiia. [Performative practices: experience of understanding: monograph] Odesa: Astropynt. 184 p. [in Ukrainian].
5. Khmara Yu. Rizdviani kontsert Kamernoho khoru «Kyiv» : yutub. [Christmas concert of the Chamber Choir “Kyiv”] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fZ4no7pvypk> (data zvernennia: 09.11.2025) [in Ukrainian].
6. Austin J. L. (1962). How to Do Things with Words. Oxford University Press. 174 p.
7. Fischer-Lichte E. (2008). The Transformative Power of Performance. Routledge. 240 p.
8. Latvian Radio Choir. Portfolio : website. URL: <https://www.radiokoris.lv/en/portfolio> (date of application: 09.11.2025) [in Latviešu].
9. Theatre of Voices. For fearlessness, verve, and beauty and strength of individual timbre the six singers featured certainly deserve the five-star sweep : website. URL: <https://surl.li/jltgww> (date of application: 09.11.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 26.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 792.071.3:37.018.43

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-29>

Людмила КОЛЧАНОВА,

orcid.org/0000-0002-8337-7609

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) *elenteatr@gmail.com*

Ольга МОХЛЕНКО,

orcid.org/0000-0003-1123-9546

старший викладач кафедри сценічної мови
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) *mohlenko@gmail.com*

Вікторія БІЛА,

orcid.org/0009-0008-7175-6979

викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) *v.belaya08@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ДЛЯ АКТОРІВ-БАКАЛАВРІВ ЗА УМОВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Статтю присвячено мистецтвознавчому осмисленню художньо-естетичної якості сценічної мови, набуття компетенцій з якої здійснюється засобами дистанційної освіти.

Метою статті є аналіз динаміки художньо-естетичної складової викладання сценічної мови у дистанційному форматі для акторів-бакалаврів.

Вивчено естетику голосу як таку, що зумовлена опосередкованими технічними можливостями дистанційної освіти. Зазначено, що дистанційний формат не спростовує взаємодію між викладачем і студентом у мистецькій освіті, а видозмінює її. Вказано на індивідуалізацію та самостійну роботу як сутнісні ознаки дистанційної освіти, що відображено в законодавстві України. Наголошено на цифровізації як новому вимірі художньо-естетичної якості виконавської техніки акторів-бакалаврів. Виокремлено та вивчено супровідний характер роботи викладача у дистанційному форматі. Встановлено перспективність асинхронної роботи з набуття студентами компетенцій зі сценічної мови. Виявлено поєднання педагогічних, психологічних і технічних компонентів у дистанційній роботі викладача. Перехід від відтворення до творчої суб'єктності здобувачів освіти розглянуто як специфіку дистанційної форми мистецької освіти. Розглянуто шляхи методичної оптимізації процесу оцінювання роботи студента-бакалавра при засвоєнні ним сценічної мови. Зазначено, що моделі майбутнього діяча сцени та шкала оцінювання мають враховувати цифровий вимір дистанційної освіти. Наголошено на співпраці між викладачем і студентом як стратегії спільної роботи, де викладач забезпечує сприятливе мистецько-освітнє середовище, тоді як студент опановує вмотивованість, самодіагностику та самоконтроль. Зроблено висновок про доцільність поєднання онлайн та офлайн навчання як способу актуалізації творчого потенціалу при формуванні виконавської техніки акторів-бакалаврів.

Перспективами подальших досліджень є заглиблення в нову парадигму самоосвіти та самооцінювання майбутніх діячів сцени, а також вивчення досвіду інших країн із дистанційного формату здобуття мистецької освіти за кризових умов.

Ключові слова: сценічна мова, сценічна майстерність, майстерність актора, перформативні мистецтва, дистанційна освіта, голос, цифровізація.

Liudmyla KOLCHANOVA,*orcid.org/0000-0002-8337-7609**Candidate of Art Studies, Assistant Professor;**Associate Professor at the Department of Actor's Mastery and Directing of Drama Theater**Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts**(Kharkiv, Ukraine) elenteatr@gmail.com***Olha MOKHLENKO,***orcid.org/0000-0003-1123-9546**Senior Lecturer at the Department of Stage Language**Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts**(Kharkiv, Ukraine) mohlenko@gmail.com***Victoria BILA,***orcid.org/0009-0008-7175-6979**Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre**Kharkiv State Academy of Culture**(Kharkiv, Ukraine) v.belaya08@gmail.com*

TRANSFORMATIONS IN TEACHING STAGE SPEECH FOR ACTORS WITH BACHELOR'S DEGREES UNDER DISTANCE LEARNING CONDITIONS

The article is devoted to the art-historical understanding of the artistic and aesthetic quality of stage speech, the acquisition of which is carried out through distance learning.

The purpose of the article is the analysis of the dynamics of the artistic and aesthetic component of teaching stage speech in a distance format for bachelor's degree actors.

The aesthetics of voice as determined by the indirect technical capabilities of distance education have been studied. It is noted that the distance format does not negate the interaction between teacher and student in arts education, but rather modifies it. Individualisation and independent work are indicated as essential features of distance education, which is reflected in Ukrainian legislation. Digitalisation is emphasised as a new dimension of the artistic and aesthetic quality of the performing technique of bachelor's degree actors. The accompanying nature of the teacher's work in a distance format is highlighted and studied. The prospects of asynchronous work for students to acquire stage language skills are established. A combination of pedagogical, psychological and technical components in the teacher's distance work is revealed. The transition from reproduction to creative subjectivity of students is considered as a specificity of the distance form of art education. Ways of methodological optimisation of the process of assessing the work of a bachelor student in mastering stage speech are considered. It is noted that models of a future stage performer and the assessment scale should take into account the digital dimension of distance education. The emphasis is placed on cooperation between the teacher and the student as a strategy for joint work, where the teacher provides a favourable artistic and educational environment, while the student masters motivation, self-diagnosis and self-control. It is concluded that it is advisable to combine online and offline learning as a way of actualising creative potential in the formation of the performing skills of bachelor's degree actors.

Prospects for further research include delving into a new paradigm of self-education and self-assessment of future stage performers, as well as studying the experience of other countries in the remote format of obtaining an arts education in crisis conditions.

Key words: *stage speech, stage craft, acting skills, performing arts, distance learning, voice, digitalisation.*

Постановка проблеми. Українська вища школа накопичила чималий досвід викладання акторської майстерності засобами дистанційної освіти. Карантинні обмеження, викликані пандемією COVID-19, зумовили перехід до дистанційної світи. Тоді як Війна за Незалежність України актуалізувала сформовані у викладачів і студентів навички роботи в новому форматі. Проте все ще є потреба концептуального, методичного та організаційного розмежування класичних і дистанційних форматів, а також їх взаємодії у змішаному форматі. Зокрема, є необхідність зосередити мистецтвознавчу увагу

на художньо-естетичній якості сценічної мови, набуття компетенцій з якої здійснюється засобами дистанційної освіти. Особливо варто зупинитися на змінах у процесі здобуття освіти, що впливають на модель майбутнього фахівця зі спеціалізації «сценічне мистецтво» спеціальності «перформативні мистецтва». Також потребують рецепції стратегії оцінювання якості мистецької освіти в дистанційному форматі на прикладі опанування компетенції зі сценічної мови.

Аналіз досліджень. Наукова література з мистецької освіти в дистанційному форматі розгля-

дає питання цифровізації, відновлення соціальної цінності навчання та можливостей формування фахових компетенцій і світогляду майбутніх діячів сцени. Переваги і недоліки дистанційної освіти висвітлено в розвідках С. Лі та Ф. Лалані (Li, Lalani, 2020), Г. Скляніченко (Скляніченко, 2023). Специфіка навчання акторській майстерності в дистанційному форматі представлена працями Н. Ігнатєвої, Т. Циганської та Л. Косьміна (Ігнатєва та ін., 2025), І. Кабанової (Кабанова, 2024). Особливості роботи викладача вивчали Н. Ашихміна (Ашихміна, 2025: 12), М. Гринишин та О. Іваненко (Гринишин, Іваненко, 2022). Методи оцінювання результатів навчання дослідили Солодовнік О. О. і Аксьонова І. В. (Солодовнік, Аксьонова, 2020).

Мета статті – проаналізувати динаміку художньо-естетичної складової викладання сценічної мови у дистанційному форматі для акторів-бакалаврів. Мистецтвознавча оптика мети спонукає зосередитися на вивченні естетики голосу, виокремленні особливостей роботи викладача зі сценічної мови, а також на тому, аби показати шляхи методичної оптимізації процесу оцінювання роботи студента-бакалавра при засвоєнні ним сценічної мови.

Виклад основного матеріалу. При вивченні естетики голосу варто враховувати, що дистанційний формат став викликом для мистецької освіти. Законодавчо затверджене дистанційне навчання в Україні розпочалося у 2004 р., «коли наказом № 40 Міністерства освіти і науки України було затверджено «Положення про дистанційне навчання» (Кабанова, 2024: 318), проте пандемія COVID-19 прискорила масовий перехід на дистанційну форму освіти (Li, Lalani, 2020), тоді як активна фаза російсько-української війни зумовила вимушене масове впровадження дистанційного навчання в українські ЗВО через еміграційні процеси, бойові дії та руйнування закладів освіти і мистецтва. Попри зафіксований у звітності ООН збій у функціонуванні системи освіти через дистанційну форму навчання (Скляніченко, 2023: 440) та безпосередню втрату емоційного зв'язку між викладачем і студентом, що є критичним для мистецької освіти (Гринишин, Іваненко, 2022: 12), українське законодавство фіксує індивідуалізовану та опосередковану взаємодію як сутнісні ознаки дистанційної освіти. Зокрема, в пункті 6 статті 49 Закону України «Про вищу освіту» написано: «Дистанційна форма здобуття освіти – це індивідуалізований процес здобуття освіти, що відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників освітнього процесу в спеціалізованому середовищі, що

функціонує на основі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій» (Про вищу освіту, 2025). Тобто відносно дистанційної форми освіти доречно говорити про актуалізацію суб'єктності і самостійну роботу актора-бакалавра.

Традиційно про що згадують, зокрема, Н. Ігнатєва, Т. Циганська та Л. Косьмін, посилаючись на Д. Будянського та О. Семенова, «мовна майстерність орієнтована на розвиток мовного апарату, чистоти звучання, дихання, артикуляції, уміння подавати звук та загалом працювати з художніми текстами» (Ігнатєва та ін., 2025: 211). Тому для повноцінного навчання актора-бакалавра є потреба в аудиторній роботі з груповими та індивідуальними заняттями та сценічними проектами. Адже «найімовірніше, інформаційні технології й надалі відіграватимуть значну роль у прагненні вдосконалити мистецьку освіту, але матимуть чіткі діапазони свого застосування... Однак практичні вправи з групою доцільно проводити у форматі, максимально наближеному до живого спілкування» (Кабанова, 2024: 324). Хоча «індивідуальне виконання в дистанційному навчанні дозволяє більше зосередитися на власних відчуттях та рухах, проаналізувати та усвідомити їх» (Ігнатєва та ін., 2025: 212). Проте формування мовленнєвої компетенції майбутніх акторів є базовою навичкою, разом із сценічним рухом, фізичною та психологічною розкутістю. Тому дистанційна форма не є повномірною щодо потреб мистецької освіти.

Однак, як зазначила І. Кабанова, описуючи досвід викладання сценічної мови в дитячій студії «Арлекин» та Сєверодонецькому фаховому коледжі культури і мистецтв ім. Сергія Прокоф'єва під час епідеміологічних обмежень, «дистанційна форма навчання тут іде на користь... студійці відчувають себе дикторами, диджеями, ведучими, тому вибудовують й осмислюють словесну дію, тобто вдаються до авторського задуму вибраного твору, оцінюють кожну думку, кожну художню деталь та оживляють усе перед своїм внутрішнім зором, визначають власне ставлення до матеріалу й шукають відповідні засоби впливу на слухачів» (Кабанова, 2024: 319). Тобто працюючи над сценічною мовою в дистанційному форматі студенти демонструють нову модель навчання, де наявна самостійна робота з творчим змістом як компенсацією фізичної присутності.

Сенс такої трансформації полягає у підпорядкуванні відповідності виконавської майстерності концепції медіадискурсу за формою, тоді як змістовно сценічна мова незмінно приналежна сценічному мистецтву. Для розуміння відповідності дис-

танційної освіти медійному виміру звернімося до концепції медіадискурсу М. Талбот в інтерпретації Т. Сукаленко: «дискурсивні події завжди передбачають існування адресата й адресанта. Якщо... розглянути ситуацію театральної вистави, коли обоє – і актор (адресант), і аудиторія (адресат) є фізично співприсутніми, тому виробництво... та «споживання» відбуваються одночасно. Щодо дискурсу в медіа... зазвичай існує значна відстань у просторі й часто в часі між продукуванням медіатексту та його споживанням. За своєю суттю це розрізнення... таке ж давнє, яким, власне, є саме письмо» (Сукаленко, 2021: 151).

Натомість із проблем, що супроводжують таку трансформацію, варто вказати на вміння подавати звук як зумовлене технічними можливостями роботи студента і викладача (Ігнат'єва та ін., 2025: 212), а також неможливість контролю залучення діафрагмального апарату, що може негативно відбитися на об'ємі звучання. Так само потребують фізичної присутності моменти виправлення дефектів артикуляції. У процесі напрацювання чистої дикції майбутніми акторами візуальна та звукова обмеженість засобів зв'язку вимагають доповнення офлайн-форматом і групою роботою в одному приміщенні. Адже «ми не тільки відпрацьовуємо дихання, дикцію, голос, логіку, а і вчимося заволодіти увагою аудиторії будь-якої складності, стати більш упевненою в собі людиною, а це теж ефективніше в роботі в групі» (Кабанова, 2024: 323).

Також мистецька освіта в Україні під час епідемії, а тепер і під час активної фази російсько-української війни, демонструє сутнісні зміни у викладацькій діяльності. Тому варто виокремити особливості роботи викладача за сценічної мови. Вивчення наукової літератури з питання педагогічної майстерності в дистанційному форматі показало трансформацію призначення викладача в освітньому процесі з інтерпретаційної моделі на супровідну. Також простежується міждисциплінарна природа дистанційної роботи викладача, яка полягає в синтезі педагогічних, психологічних і технічних компонентів.

У ситуації зміни призначення викладача в освітньому процесі, на думку М. Гринишина та О. Іваненко, простежується кризова тенденція, зумовлена технізацією освітнього процесу: «поступово зникає домінування викладача фахових дисциплін як носія мистецьких знань і, в результаті, створюється щось цілком інше. Тобто, під взаємовпливами спеціальних сценічних інструментів людського тіла викладача та екранного зображення студента з'являється цілісний

творчий результат людини та машини» (Гринишин, Іваненко, 2022: 12). Однак, варто врахувати, що вільний доступ до інформації знімає з викладача функцію джерела знань. Натомість дистанційна форма освіти демонструє, що викладач залишається носієм компетенцій, досвіду та обізнаності у театральному процесі, тоді як здобувач освіти тільки долучається до цих знань. Як зазначила І. Кабанова, «у традиційних формах навчання викладачі є інтерпретаторами знань. З розширенням освітнього простору цю функцію беруть на себе студенти, а викладачі виступають у ролі координаторів накопичення та інтерпретацій цих знань» (Кабанова, 2024: 324). Тож, змістовно набуває значення супровідно-консультативне або менторське призначення викладацької діяльності як введення у спеціальність.

Тоді як міждисциплінарна природа діяльності викладача, зумовлена трансформацією його призначення, представляє собою професійну майстерність, поєднану з умінням адаптувати освітній процес до дистанційного формату, а також використовувати його технічні можливості. Зокрема, варто врахувати первинну орієнтованість освітнього процесу на інформаційно-комунікаційні технології. Як зазначила Г. Скляніченко, «якщо ще 20 років тому студенти дистанційної форми навчання отримували навчальні матеріали поштою та через комп'ютерні мережі... то сьогодні широкого використання набули інтернет-платформи, за допомогою яких... відбувається онлайн-навчання. Воно передбачає живі уроки в реальному часі з синхронним спілкуванням викладача і студентів. Таким чином, онлайн форма є складовою частиною дистанційного навчання, яке реалізується як у синхронному, так і в несинхронному форматах» (Скляніченко, 2023: 440). Окрім того, як зауважила Н. Ашихміна, «врахування індивідуальних особливостей учнів, створення комфортного художньо-освітнього середовища, «закоханість» у свою викладацьку справу, налагодження емоційного контакту – ці чинники стають основою для успішного навчання дітей в умовах дистанційного навчання» (Ашихміна, 2025: 12). Тобто викладач, навіть за обмеженості офлайн-навчання, володіє технічними можливостями, які, у поєднанні з його досвідом, забезпечують сприятливі умови для навчання за кризових обставин. Відповідно викладач залишається фігурою лідера в навчальному процесі, тоді як здобувач освіти набуває можливостей для самореалізації.

Оновлення взаємодії між викладачем і студентом у дистанційному форматі спонукає показати шляхи методичної оптимізації процесу оціню-

вання роботи студента-бакалавра при засвоєнні ним сценічної мови. Довготривале домінування дистанційного формату мистецької освіти у ЗВО м. Харків, зумовлене бойовими діями, спонукає також порушити питання про потребу ревізії освітніх програм і підходів до оцінювання результативності навчання. Спільним місцем двох складників освітнього процесу в дистанційному форматі постає індивідуалізація оцінювання виконавської майстерності.

При оцінці результативності опанування акторами-бакалаврами компетенції зі сценічної мови оптимальним є синхронний формат демонстрації виконавської майстерності, який може супроводжуватися підготовленими відео. Хоча О. Солодовник та І. Аксьонова визначили тестування як найбільш популярний в українських ЗВО інструмент контролю якості знань при дистанційній формі освіти, проте вказані авторами недоліки зумовили висновок про те, що «опитування здобувачів вищої освіти через відеозв'язок збільшує можливості індивідуальної роботи, знижує психологічну напругу учасників освітнього процесу» (Солодовник, Аксьонова, 2020: 45).

Також необхідним компонентом виявлення слабких місць або прогресу в опануванні сценічної мови є самодіагностика та самоконтроль. Наше припущення знайшло підтвердження в моніторингу результатів онлайн-навчання серед українських та іноземних студентів Донецького медичного університету у м. Кропивницький. Зокрема, І. Скляніченко навела такий підсумок: «Опитування серед викладачів української мови як іноземної показало, що за умови дистанційного навчання найуспішнішими були студенти з високою здатністю до самоорганізації» (Скляніченко, 2023: 443). Тим більше самодіагностика та самоконтроль набувають ваги при здобутті мистецької освіти. Адже опанування акторської професії є процесом «не лише професійного становлення, а й виховання себе як особистості... нині студентам складніше, бо кожен наданий сам собі. І відразу видно, що кожен і кожна собою являє... У цьому позитивний момент дистанційної форми навчання» (Кабанова, 2024: 323). Тобто поруч із традиційним оцінюванням якості звуку має додатися рефлексія студента, зафіксована

у відео- та аудіо-щоденниках, які супроводжуватимуться рецензуванням від викладача. Відповідно варто переглянути навантаження викладача з урахуванням створення навчально-методичних матеріалів і рецензування як невід'ємного складника дистанційного навчання.

Відтак, оцінюванню підлягатиме не тільки компетенція з виконавської майстерності, але й опанування технічними засобами зв'язку та запису, а також самооцінювання. Тобто цифровізація як складова дистанційного формату постає наскрізним чинником оцінювання. Тоді як у методичній парадигмі оцінювання простежується зміна уваги з контролю над процесуальністю на результативність роботи здобувача освіти. Тож, оцінювання роботи актора-бакалавра при засвоєнні ним сценічної мови демонструватиме перехід до комплексної мистецько-медійної компетенції.

Висновки. Проаналізована динаміка художньо-естетичної складової викладання сценічної мови у дистанційному форматі для акторів-бакалаврів дозволяє дійти таких висновків. Вивчення естетики голосу показало, що дистанційний формат освіти реалізується через цифрову опосередкованість, чим відповідає чинному законодавству України та вписується в парадигму медіадискурсу, а також характеризується індивідуалізацією і творчою суб'єктивністю. Вказано на неповномірність дистанційної форми для мистецької освіти і потребу в доповненні офлайн-форматом. Виокремлено трансформацію призначення викладача з інтерпретаційної на супровідну модель, а також міждисциплінарну (педагогічні, психологічні і технічні компоненти) природу його дистанційної роботи як особливості викладання сценічної мови. Показано, що шляхи методичної оптимізації процесу оцінювання роботи студента-бакалавра при засвоєнні ним сценічної мови демонструють перехід до комплексної мистецько-медійної компетенції, де самодіагностика і самоконтроль постають складниками виконавської майстерності.

Перспективами подальших досліджень є заглиблення в нову парадигму самоосвіти та самооцінювання майбутніх діячів сцени, а також вивчення досвіду інших країн із дистанційного формату здобуття мистецької освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ашихміна Н. В. Антропологічні засади підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до дистанційного навчання учнів початкової школи. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф., КНУКіМ, м. Київ, 27–28 бер. 2025 р. Київ, 2025. С. 10–13.
2. Гринишин М. В., Іваненко О. А. Особливості організації фахової підготовки майбутніх бакалаврів сценічного мистецтва в умовах дистанційного навчання. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості* : наук. журн. Рівненського державного гуманітарного університету. 2024. Вип. 2. С. 11–15. DOI: <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-2>.

3. Ігнат'єва Н., Циганська Т., Космін Л. Виховання навички поєднання слова й руху у майбутніх акторів. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2025. Вип. 86, Т. 1. С. 208–213. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-29>.
4. Кабанова І. Г. Досвід підготовки майбутніх акторів в умовах дистанційного навчання. *Культурологічний альманах* / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2024. Вип. 1(9). С. 317–325. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.41>.
5. Про вищу освіту : Закон України. Документ 1556-VII. / Редакція від 22.09.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>. (дата звернення: 24.11.2025).
6. Скляниченко Г. Дистанційна освіта під час пандемії. *Наукові записки Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка*. Сер.: Філологічні науки. Кропивницький, 2023. Вип. 193. С. 439–445. DOI: [10.36550/2522-4077-2021-1-193-439-444](https://doi.org/10.36550/2522-4077-2021-1-193-439-444).
7. Солодовник О. О., Аксьонова І. В. Методи та інструменти дистанційного оцінювання результатів навчання. *Проблеми та перспективи розвитку системи вищої освіти в Україні*: матер. всеукр. наук.-метод. інтернет-конфер. 15 жовт. 2020 р. / Харків : Харк. нац. ун-т будів. та архіт., 2020. С. 43–46.
8. Сукаленко Т. М. Медіадискурс у британських та американських наукових студіях. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. 2021. Вип. 35, Т. 5. С. 149–156. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-22>.
9. Li C., Lalani F. The COVID-19 Pandemic Has Changed Education Forever. World Economic Forum. 2020. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2020/04/coronavirus-education-global-covid19-online-digital-learning/> [дата звернення: 25.11.2025]

REFERENCES

1. Ashykhmina N. V. (2025) Antropologichni zasady pidhotovky maibutnix uchyteliv muzychnoho mystetstva do dystantsiinoho navchannia uchniv pochatkovoї shkoly [Anthropological principles of training future music art teachers for distance learning of primary school students]. *Filosofia kulturno-mystetskoї osvity* : mater. IV Vseukr. nauk.-prakt. konf., KNUKiM, m. Kyiv, 27–28 ber. 2025 r. 10–13. [in Ukrainian].
2. Hrynyshyn M. V., Ivanenko O. A. (2024) Osoblyvosti orhanizatsii fakhovoї pidhotovky maibutnix bakalavriv stsenichnoho mystetstva v umovakh dystantsiinoho navchannia [Peculiarities Of Organizing Professional Training Of Future Bachelors Of Performing Arts In Distance Learning] *Mystetska osvita ta rozvytok tvorchoї osobystosti* : nauk. zhurn. Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. 2. 11–15. DOI: <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-2>. [in Ukrainian].
3. Ihnatieva N., Tsyhanska T., Kosmin L. (2025) Vykhovannia navychky poiednannia slova y rukhu u maibutnix aktoriv [Acquiring the Skills of Integrating Words and Movements of the Future Actors]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka*. 86 (1) 208–213. [in Ukrainian].
4. Kabanova I. H. (2024) Dosvid pidhotovky maibutnix aktoriv v umovakh dystantsiinoho navchannia [Experience Of Training Future Actors In Distance Learning]. *Kulturolohichniy almanakh* / Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova. 1 (9). 317–325. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.41>. [in Ukrainian].
5. Pro vyshchu osvitu (2025) [On higher education] : Zakon Ukrainy. 1556-VII. / Redaktsiia vid 22.09.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>. (data zvernennia: 24.11.2025). [in Ukrainian].
6. Sklianichenko H. (2023) Dystantsiina osvita pid chas pandemii [Distant Education In Pandemic Period]. *Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka*. Ser.: Filolohichni nauky. 439–445. DOI: [10.36550/2522-4077-2021-1-193-439-444](https://doi.org/10.36550/2522-4077-2021-1-193-439-444). [in Ukrainian].
7. Solodovnik O. O., Aksionova I. V. (2020) Metody ta instrumenty dystantsiinoho otsiniuvannia rezul'tativ navchannia [Methods and Tools for Remote Assessment of Learning Outcomes]. *Problemy ta perspektyvy rozvytku systemy vyshchoї osvity v Ukraini*: mater. vseukr. nauk.-metod. internet-konfer. 15 zhovt. 2020 r. 43–46. [in Ukrainian].
8. Sukalenko T. M. (2021) Mediadykurs u brytanskykh ta amerykanskykh naukovykh studiiakh [Mediadiscourse In British And American Scientific Studies]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* : mizhvuz. zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka. 35 (5). 149–156. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-22>. [in Ukrainian].
9. Li C., Lalani F. The COVID-19 Pandemic Has Changed Education Forever. World Economic Forum. 2020. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2020/04/coronavirus-education-global-covid19-online-digital-learning/> [data zvernennia: 25.11.2025]

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 792.5 + 398.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-30>

Людмила КОЛЧАНОВА,

orcid.org/0000-0002-8337-7609

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри мистецтва актора та режисури драматичного театру
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) *elenteatr@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ ВЕРТЕПУ НА КОНУ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ

У статті розглядаються постановки вертепу в українських театрах у період з 2020 по 2025 рік. Автор підкреслює, що вертеп завжди був частиною репертуару українських театрів, і ця ситуація залишається незмінною й сьогодні. Водночас український театр, особливо в контексті російсько-української війни, зазнав значних трансформацій. Це також помітно в сценічних інтерпретаціях вертепу. Змінилися як тематичні акценти, так і художні засоби, а сам жанр почав виконувати нові функції – від засобу збереження традицій до інструменту культурного осмислення реалій війни.

Метою цієї статті є аналіз сучасних інтерпретацій вертепу на українських театральних сценах у період з 2020 по 2025 роки та роздуми про його роль як значущого культурного явища в українському суспільстві.

Методологія дослідження. У дослідженні застосовано такі методи: контент-аналіз (окреслення проблематики публікації з подальшою інтерпретацією), метод спостереження (відвідування вистав) та герменевтичний метод (аналіз вистав). Дослідження носить міждисциплінарний характер, оскільки враховує вплив російсько-української війни на інтерпретацію сценічних постановок.

Наукова новизна полягає в систематизації сучасних сценічних постановок вертепу в Україні протягом 2020–2025 років.

Висновки. Дослідження підтверджує популярність постановок вертепів у театрах України. Переважна більшість театрів віддає перевагу класичній формі вертепів, що є важливим фактором підтримки та трансляції культурної спадщини. Починаючи з 2022 року, у постановках вертепів помітне відбиття теми російсько-української війни, що свідчить про адаптацію традиційного жанру до сучасних соціально-культурних та політичних реалій.

Сучасний театр дедалі більше стає живим організмом, що відчуває емоційний стан своєї аудиторії та реагує на нього. З початком повномасштабного вторгнення спостерігаємо зачну трансформацію концепції вистав: зміни у змістових акцентах супроводжуються перебудовою сценічного простору, який стає динамічним, мобільним, легко адаптується до різних майданчиків і характеризується мінімалістичним оформленням.

Ключові слова: вертеп, театральне мистецтво, сучасне мистецтво, російсько-українська війна, режисер, вистава, репертуар, театри України.

Liudmyla KOLCHANOVA,

orcid.org/0000-0002-8337-7609

Candidate of Art Studies, Assistant Professor,

Associate Professor at the Department of Actor's Mastery and Directing of Drama Theater
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) *elenteatr@gmail.com*

FEATURES OF THE STAGING OF THE VERTEP IN UKRAINIAN THEATRES

In this article, the author examines verterp performances in Ukrainian theatres between 2020 and 2025. The author emphasises that verterp has always been part of the repertoire of Ukrainian theatres, and this situation remains unchanged today. At the same time, Ukrainian theatre, especially in the context of the Russian-Ukrainian war, has undergone significant transformations. This is also evident in stage interpretations of the verterp. Both thematic emphases and artistic means have changed, and the genre itself has begun to perform new functions – from a means of preserving tradition to an instrument of cultural reflection on the realities of war.

The purpose of this article is to analyse contemporary interpretations of the verterp on Ukrainian theatre stages between 2020 and 2025 and to reflect on its role as a significant cultural phenomenon in Ukrainian society.

Research methodology. The following methods were used in the study: content analysis (identification of the issues addressed in the publication, followed by interpretation), observation (attendance at performances) and hermeneutics (analysis of performances). The study is interdisciplinary in nature, as it takes into account the impact of the Russian-Ukrainian war on the interpretation of stage productions.

The scientific novelty lies in the systematisation of contemporary stage productions of the verterp in Ukraine during 2020–2025.

Conclusions. *The study confirms the popularity of nativity plays in Ukrainian theatres. The vast majority of theatres prefer the classical form of nativity plays, which is an important factor in supporting and transmitting cultural heritage. Starting in 2022, Russian-Ukrainian war themes have been noticeably reflected in verstep productions, indicating the adaptation of the traditional genre to current socio-cultural and political realities. Contemporary theatre is increasingly becoming a living organism that senses and responds to the emotional state of its audience. With the start of the full-scale invasion, we are witnessing a significant transformation in the concept of performances: changes in content are accompanied by a restructuring of the stage space, which is becoming dynamic, mobile, easily adaptable to different venues, and characterised by minimalist design.*

Key words: *nativity scene, theatrical art, contemporary art, Russian-Ukrainian war, director, performance, repertoire, theatres of Ukraine.*

Постановка проблеми. Святкові традиції здавна відіграють важливу роль у формуванні культурної ідентичності суспільства, і вертеп як одна з них не є винятком. Однак із плином часу та під впливом соціокультурних змін трансформуються зміст і функції вертепу, що зумовлює появу нових форм і викликів у сучасному культурному контексті. Український вертеп є глибоким символом національної самосвідомості. У ньому втілюється впевненість у перемозі добра над злом, поєднуються сакральність і стихійність народного гумору – ті риси, що віддзеркалюють незламність українського духу навіть у найтяжчі історичні періоди. Вертеп традиційно посідає важливе місце в репертуарі українських театрів, і ця позиція зберігається й сьогодні. Водночас сучасний український театр, особливо в умовах російсько-української війни, зазнав значних трансформацій, що вплинули як на змістові акценти, так і на формальні особливості сценічних постановок.

Аналіз досліджень. Питання становлення та розвитку українського вертепу були предметом дослідження багатьох науковців, серед яких як представники попередніх поколінь – І. Франко, О. Кисіль, О. Селіванов, Є. Марковський, так і сучасні дослідники – А. Баканурський, Т. Зинов'єва (Лугова), О. Клековкін, А. Новиков та інші. Так Тетяна Зинов'єва особливу увагу приділяє специфіці комічного в українських вертепних виставах (Зинов'єва, 2004). Спираючись на юнгіанську концепцію архетипів, у статті «До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу» дослідниця розкрила культурно-психологічні передумови виникнення вертепу, з'ясувала причини його популярності, занепаду та сучасного відродження (Зинов'єва, 2003). Тетяна Бойко і Марина Татаренко у публікації «Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру» вивчають розвиток вітчизняного сценічного мистецтва і показують різноманітні варіації сценічної маски у ляльковому вертепі (Бойко, 2021).

Після початку широкомасштабного вторгнення низка науковців звернулася до вивчення феномену театру в умовах війни. До кола дослідни-

ків, які вивчали театральний вертеп, належить Ольга Дорофєєва. У своїй праці «Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення» театрознавиця аналізує роботу театру в умовах війни, зокрема розглядає постановки «Вертеп» і «Вертеп. Війна. Вірші» режисерки Оксани Дмитрієвої (Дорофєєва, 2023). Про ці вистави згадує і Юлія Щукіна у статті «Відображення досвіду російсько-української війни у постановках театрів ляльок України 2022-2023 років» (Щукіна, 2023). Утім, тема збереження та актуалізації традиційної вертепної культури в сучасному театральному просторі України є не вивченою.

Метою статті є аналіз сучасних інтерпретацій вертепу на сценах театрів України протягом 2020–2025 рр. та осмислення його ролі як важливого культурного явища в українському суспільстві.

Виклад основного матеріалу. На сценах українських театрів можна спостерігати широкий спектр постановок вертепу – від традиційних до новаторських. Так, проєкт «Вертеп. Необарокова містерія» (прем'єра 2021 року) Громадської організації «Ігнеа Корда», створений на основі документальних та архівних матеріалів, спрямований на збереження та популяризацію української культурної спадщини. Так Галаганівський вертеп XVIII століття отримав нове життя у режисерській інтерпретації Богдана Поліщука (Вертеп, 2021). Вистава структурно поділяється на дві частини. Перша, відповідно до традиції, відтворює біблійний сюжет про народження Ісуса Христа. Сценічне дійство супроводжується бароковими співами, що підсилюють сакральний характер оповіді. Музичним тлом виступає звучання клавесина – інструмента, який, уособлюючи епоху бароко, органічно передає її настрій і гармонійно поєднується з перформативною природою постановки. Друга частина вистави має світський (інтермедійний) характер і присвячена осмисленню актуальних соціальних проблем суспільства. Виконавці театального дійства демонструють безпосередність і водночас іронічність у відтворенні сучасних ре-

лій, що надає постановці критичного і рефлексивного звучання.

До традиційного вертепного жанру звертається і Київський національний академічний театр оперети, представивши сімейну виставу «Вертеп. Казки тихої ночі» (режисер-постановник – Максим Добролюбов). Спектакль поєднує елементи народної обрядовості з естетикою музичного театру, зберігаючи при цьому традиційний зміст різдвяного дійства. Використання автентичних колядок і щедрівок у виконанні солістів хору створює атмосферу духовного піднесення та підкреслює спадкоємність національної культурної традиції. Такий режисерський підхід свідчить про прагнення інтегрувати вертеп у сучасний театральний контекст, водночас зберігаючи його символічну й обрядову сутність.

Ще однією з традиційних постановок стала вистава «Вертеп: Маланка загубилася», прем'єра якої відбулася у 2024 році на сцені Київського академічного театру юного глядача на Липках (режисерка – Катерина Чепура). Спектакль поєднує традиційний біблійний сюжет із народно-обрядовими елементами – водінням Кози, виконанням українських колядок і щедрівок, – що цілком відповідає жанровим ознакам вистави-концерту. Такий підхід демонструє прагнення режисерки зберегти автентичну структуру вертепного дійства, водночас надавши йому сучасного сценічного звучання.

«Вертеп Донеччини» (прем'єра відбулася у 2022 році) – перший вертеп у репертуарі Донецького академічного обласного драматичного театру з Маріуполя. Режисерка-постановниця, заслужена артистка України Людмила Колосович, обрала за основу вистави п'єсу Пантелеймона Куліша «Іродова морока». Цей твір, написаний у XVIII столітті, вирізняється глибиною символічного змісту та суспільно-філософськими алюзіями, які не втрачають актуальності й у сучасному контексті. Актуалізація класичного тексту через призму сьогодення дає змогу виявити універсальні мотиви боротьби добра і зла, влади й покори, що набувають нових смислів в умовах війни. «Мета колективу Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь) – відроджувати українські традиції Донеччини, які багато років були репресовані радянською диктатурою» (Вертеп Донеччини, 2022). У виставі звучать автентичні колядки та щедрівки Донеччини, використовуються лялькові персонажі, а центральним візуальним елементом постає яскраво оформлена вертепна скриня.

Акцентування на подіях російсько-української війни простежується у вертепних постановках з

2022 року. Одним із прикладів є вистава «Вертеп» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва (режисерка-постановниця – Оксана Дмитрієва), у якій традиційна структура дійства набуває нових смислових акцентів, відображаючи сучасні реалії війни та суспільні переживання. Вистава була створена у грудні 2022 року у співпраці з Львівським обласним академічним театром ляльок. Цей музичний перформанс поєднав традиційні елементи різдвяного дійства з сучасними сценічними засобами виразності. Театрознавиця Ольга Дорофєєва вважає, що надзвичайно важливою складовою художнього образу цієї вистави є дерев'яні об'єкти, створені К. Зоркіним, з якими взаємодіють актори. «Сценографічні образи вистави сприймалися саме через призму сучасного досвіду війни» (Дорофєєва, 2023: 7). Вистава вибудовує цілісну символічну систему, у центрі якої постає образ птаха – один із провідних мотивів української культурної традиції. Його візуальна присутність на сцені та повторюваність у музичних і поетичних елементах вистави підкреслюють універсальність цього символу. У контексті постановки птах постає багатозначним образом: з одного боку, він асоціюється з душею, духовним відродженням, потягом до світла, а з іншого – із крихкістю життя, прагненням свободи, що набуває особливої актуальності в умовах війни. Таким чином, птах виконує роль смислового ядра вистави, поєднуючи сакральне та екзистенційне начала.

Друге звернення до тематично-естетичної концепції вертепу Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва відбулося у квітні 2023 року – «Вертеп. Війна. Вірші» за поезіями С. Жадана. «Тема Різдва <...> візуалізується в сценографічних образах, які поєднують християнську символіку та атрибути війни. Зокрема дерев'яні ящики з під бойових снарядів трансформуються то у колиску для новонародженого Христа, то складають вертепну скриню, або перетворюються на труни для загиблих солдат», – зазначає Ольга Дорофєєва (Дорофєєва, 2023: 9). Вистави «Вертеп», 2022 та «Вертеп. Війна. Вірші», 2023 «різні за художнім оформленням, але їхня філософсько-першоджерельна сутність у корінні однакова» (Марія Прево, 2023). Безперечно, режисерка Оксана Дмитрієва у своїх постановках послідовно переосмислює традиційну вертепну форму, перебуваючи в активному пошуку нових сценічних інтерпретацій. Кожна її вистава вирізняється оновленими тематичними акцентами, розширеною візуальною образністю та поглибленими смисловими площинами. Теа-

трознавиця Юлія Щукіна зауважує, що О. Дмитрієва у співпраці зі сценографами Н. Денисовою та К. Зоркіним суттєво збагатили релігійну семантику вертепу, наповнивши її сучасними змістами й алюзіями. У своїх постановках режисерка формує новітню міфологію незламного українського народу перед навалом «московського Ірода», образами героїчних матерів і волхвів-волонтерів із їхніми безцінними дарами. Водночас вона пропонує оригінальне трактування традиційних демонологічних персонажів вертепу, зокрема образів Ірода та Смерті (Щукіна, 2023: 47). Отже, режисерські рішення розширюють інтерпретаційний потенціал жанру, актуалізуючи його в контексті сучасних культурних і соціальних викликів.

Вистава львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» – «Різдво. Тризна» (постановка Надії Карат і Олексія Кравчука) відображає біль війни та її вплив на українське суспільство. Прем'єра відбулася 23 грудня 2021 року. Жанр вистави автори визначили як монохромний вертеп, і це визначення цілком виправдане: на одному емоційному рівні поєднуються виконання колядок – ключових атрибутів різдвяного свята – та філософська поезія Сергія Жадана, яка звучить мелодійно, зворушливо і людяно. Такий підхід створює інтегровану сценічну композицію, де традиційне вертепне дійство набуває сучасного смислового та емоційного звучання. «Попри традиційний вигляд та стиль вертепів, у цій постановці ні актори, ні глядачі не відчувають тих передріздвяних радощів. Але згодом настрої героїв стрімко підіймається вгору», – вважає Тетяна Маркопольська (Маркопольська, 2024). З 16 листопада 2023 року ця

вистава виходить в оновленій редакції. Театрознавиця Христина Король пише, що головною особливістю цієї вистави є фізична відсутність актора Андрія Синишина, який із перших днів повномасштабного вторгнення служив у лавах ЗСУ (Король, 2025). Під час вистави вмикали відеозапис, де актор читав поезію. Христина Король пише про сцену танцю, «коли всі ставали парами, особливий акцент зробили на відсутності партнера Надії Крат – Андрія. Довга й болюча пауза, погляд вниз – передали глядачам відчуття очікування його та надії на повернення» (Король, 2025).

Висновки. Вертеп має давню традицію в українському театрі, і сучасний репертуар не є винятком. Більшість театрів зберігають класичну форму вертепу, що відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини. З 2022 року у вертепних постановках спостерігаємо появу тем, пов'язаних з російсько-українською війною. Також після початку повномасштабного вторгнення помітні зміни в концепції вистав: разом зі зміною змісту трансформується і сценічний простір, який стає динамічним, мобільним і мінімалістичним. Цей формат відкриває нові можливості для вистав, насамперед для гастролей та адаптації до різних сцен. У сучасних вертепах з'являються персонажі, яких немає в традиційному сюжеті вертепу, які виступають важливими культурними маркерами або носіями сучасних ідей. Таким чином, сучасні вертепні вистави виходять за межі звичайних святкових заходів, відображаючи трансформацію культурних цінностей і творчого мислення в суспільстві. Незважаючи на оновлення форм і змісту, вони зберігають суть свята – утвердження єдності, надії, любові і встановлення справедливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник КНУ-КіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 127-134. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235391.
2. Вертеп Донеччини : Маріупольський театр привітав глядачів з Різдвом новою прем'єрою. URL: <https://dn.gov.ua/news/vertep-donechchini-mariupolskij-teatr-privitav-glyadachiv-novoju-premyerou>.
3. Вертеп. Необарокова містерія. URL: <https://ucf.in.ua/archive/61e82f7c21afc8763443ee43#:~:text=%D0>.
4. Дорофєєва О. Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія та гуманізм*. 2023. Вип.1 (17). С. 5-12.
5. Зінов'єва Т. До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2003. № 3. С. 15-23.
6. Зінов'єва Т. До питання про специфіку комічного елементу в українських вертепних виставах. *Докса*. 2004. № 5. С. 276-282. URL: <http://doksa.onu.edu.ua/article/view/226654>.
7. Король Х. «Різдво. Тризна» – вистава, що стала жестом меморіалізації пам'яті про загиблого героя Андрія Синишина URL:https://teatrarium.com/rizdvo_tryzna_vustava_stala_zhestom_memorializacia_pamyat_andriya_sunushuna/.
8. Маркопольська Т. Колядки, Жадан й тризна: у Луцьку львівський театр показав нетрадиційний вертеп. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/652314-kolyadki-zhadan-y-trizna-u-lutsku-lvivskiy-teatr-pokazav-netraditsiyniy-vertep>
9. Прево Марія. Сучасні Вертепи Харкова від режисерки Оксани Дмитрієвої. URL: https://teatrarium.com/suchasni_vertepu_kharkova/
10. Щукіна Ю. Відображення досвіду російсько-української війни у постановках театрів ляльок України 2022-2023 років. *Філософія та гуманізм*. 2023. Вип.1(17). С. 40-49.

REFERENCES

1. Boiko T. A., Tatarenko M. H. (2021) Narodna maska v istoryko-kulturnykh realiiakh ukrainskoho teatru. [Folk masks in the historical and cultural realities of Ukrainian theatre]. Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 44. 127-134. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235391. [in Ukrainian].
2. Vertep Donechchyny (2022) Mariupolskiy teatr pryvitav hliadachiv z Rizdvom novoiu premieroiu. [Donetsk Region Nativity Scene: Mariupol Theatre greeted audiences with a new premiere for Christmas]. URL: <https://dn.gov.ua/news/vertep-donechchyni-mariupolskij-teatr-privitav-glyadachiv-novoyu-premyeroyu>. [in Ukrainian].
3. Vertep. (2021) Neobarokova misteriiia. [Vertep. Neo-Baroque mystery]. URL: <https://ucf.in.ua/archive/61e82f7c21afc8763443ee43#:~:text=%D0>. [in Ukrainian].
4. Dorofieieva O. (2023). Diialnist Kharkivskoho derzhavnoho akademichnoho teatru lialok imeni V. A. Afanasieva pid chas povnomasshtabnoho vtorhnennia. [Activities of the V. A. Afanasyev Kharkiv State Academic Puppet Theatre during the full-scale invasion]. Filosofiia ta humanizm. Vyp.1 (17). 5-12. [in Ukrainian].
5. Zinovieva T. (2003) Do pytannia pro arkhetypni rysy personazhiv ukrainskoho vertepu. [On the question of archetypal traits of characters in Ukrainian vertep]. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo. 3. 15-23. [in Ukrainian].
6. Zinovieva T. (2004). Do pytannia pro spetsyfyku komichnoho elementu v ukrainskykh vertepnykh vystavakh. [On the specificity of the comic element in Ukrainian nativity plays]. Doksa. 5. 276-282. URL: <http://doksa.onu.edu.ua/article/view/226654> [in Ukrainian].
7. Korol Kh. (2025). «Rizdvo. Tryzna» – vystava, shcho stala zhestom memorializatsii pamiaty pro zahybloho heroia Andriia Synyshyna [‘Christmas. Three Days’ – a play that became a gesture of memorialisation of the memory of the fallen hero Andriy Synyshyn]. URL: https://teatrarium.com/rizdvo_tryzna_vustava_stala_zhestom_memorializacia_pamyat_andriya_sunushuna/. [in Ukrainian].
8. Markopolska T. (2024) Koliadky, Zhadan y tryzna: u Lutsku lvivskiy teatr pokazav netradytsiinyi vertep. [Carols, Zhadan, and a funeral feast: Lviv theatre presents an unconventional nativity play in Lutsk]. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/652314-kolyadki-zhadan-y-trizna-u-lutsku-lvivskiy-teatr-pokazav-netraditsiinyi-vertep>[in Ukrainian].
9. Prevo M. (2023). Suchasni Vertepy Kharkova vid rezhysery Oksany Dmytriievoi. [Modern Nativity Scenes in Kharkiv by Director Oksana Dmitrieva]. URL: https://teatrarium.com/sychasni_vertepu_kharkova/ [in Ukrainian].
10. Shchukina Yu. (2023) Vidobrazhennia dosvidu rosiisko-ukrainskoi viiny u postanovkakh teatriv lialok Ukrainy 2022-2023 rokiv. [Reflecting the experience of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian puppet theatre productions in 2022-2023]. Filosofiia ta humanizm. Vyp.1(17). 40-49. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 764.1/6

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-31>**Анастасія КОСТЮЧЕНКО,***orcid.org/0009-0004-1855-4965*

магістрант кафедри дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

(Київ, Україна) *kosnastiia@gmail.com***Ганна ПАЩЕНКО,***orcid.org/0000-0003-1455-5245*

доцент,

доцент кафедри дизайн середовища

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

(Київ, Україна) *anne_2010@ukr.net***Тетяна МАЛІК,***orcid.org/0000-0001-7986-3957*

кандидат архітектури,

професор кафедри дизайн середовища

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

(Київ, Україна) *3t@ukr.net*

ЕКООРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ ГОТЕЛЬНО-РЕКРЕАЦІЙНИХ КОМПЛЕКСІВ

Метою статті є дослідження принципів екоорієнтованого підходу в дизайні інтер'єрів готельно-рекреаційних комплексів, визначення його впливу на комфорт, енергоефективність та психологічний стан відвідувачів, а також обґрунтування доцільності впровадження екологічних матеріалів, технологій і рішень у сучасну практику інтер'єрного проектування.

Методологія. У процесі роботи застосовано комплекс методів наукового пізнання для всебічного вивчення екоорієнтованого підходу в дизайні інтер'єрів готельно-рекреаційних комплексів, зокрема методи комплексно-цільового підходу, структурно-логічного та порівняльного аналізу, синтезу, індукції й дедукції для критичного опрацювання теоретичних положень; семантичний аналіз – для визначення змісту ключових понять; систематизацію, аналітичні таблиці та ситуаційний аналіз – для формування цілісного уявлення про принципи екоорієнтованого дизайну.

Результати. Екоорієнтований дизайн спрямований на гармонізацію простору з природним оточенням, підвищення якості відпочинку та формування у відвідувачів екологічної свідомості. Впровадження таких підходів у практику проектування готельно-рекреаційних комплексів дозволяє підвищити конкурентоспроможність закладів, відповідати на актуальні тенденції розвитку туризму та сприяти збереженню природних ресурсів. Застосування принципів сталого розвитку, енергоефективних технологій і природних матеріалів сприяє створенню комфортного середовища, позитивно впливає на емоційний стан користувачів та зменшує негативний вплив на довкілля.

Наукова новизна полягає у систематизації принципів еко-орієнтованого підходу в дизайні інтер'єрів готельно-рекреаційних комплексів та визначенні їхнього впливу на формування комфортного, гармонійного і стійкого середовища. У роботі уточнено поняття «еко-орієнтований дизайн інтер'єру» у контексті готельно-рекреаційних об'єктів, виявлено взаємозв'язок між екологічними, естетичними та функціональними аспектами проектування. Сформульовано рекомендації щодо використання природних матеріалів, енергоефективних технологій і біофільних рішень у створенні сучасного інтер'єрного середовища.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості їхнього застосування в проектній діяльності дизайнерів, архітекторів та фахівців готельно-рекреаційної сфери. Розроблені принципи й підходи можуть бути використані при проектуванні нових або реконструкції існуючих готелів, рекреаційних і туристичних комплексів з урахуванням екологічних вимог. Матеріали дослідження також можуть слугувати основою для подальших наукових розробок, навчальних курсів і практичних рекомендацій у сфері еко-дизайну.

Ключові слова: Готельно-рекреаційних комплексів, екологічні інновації, туристична галузь, екосвідомість.

Anastasiia KOSTIUCHENKO,

orcid.org/0009-0004-1855-4965

Master's student at the Department of Design

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

(Kyiv, Ukraine) kosnastiia@gmail.com

Hanna PASHCHENKO,

orcid.org/0000-0003-1455-5245

Associate Professor, Associate Professor of the Department of Environmental Design

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

(Kyiv, Ukraine) anne_2010@ukr.net

Tetiana MALIK,

orcid.org/0000-0001-7986-3957

Doctor of Philosophy in Architecture,

Professor at the Department of Environmental Design

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

(Kyiv, Ukraine) 3t@ukr.net

AN ECO-FRIENDLY APPROACH TO INTERIOR DESIGN IN HOTEL AND RECREATION COMPLEXES

The purpose of the article is to study the principles of an eco-oriented approach in the interior design of hotel and recreational complexes, to determine its impact on comfort, energy efficiency, and the psychological state of visitors, as well as to justify the feasibility of introducing ecological materials, technologies, and solutions into modern interior design practice.

Methodology. In the course of the work, a set of scientific methods was applied to comprehensively study the eco-oriented approach in the interior design of hotel and recreational complexes, including methods of a complex-target approach, structural-logical and comparative analysis, synthesis, induction, and deduction for the critical examination of theoretical provisions; semantic analysis – to define the content of key concepts; and systematization, analytical tables, and situational analysis – to form a holistic understanding of the principles of eco-oriented design.

Results. Eco-oriented design aims to harmonize the space with the natural environment, enhance the quality of recreation, and foster environmental awareness among visitors. The implementation of such approaches in the design practice of hotel and recreational complexes increases their competitiveness, responds to current trends in tourism development, and contributes to the preservation of natural resources. The application of sustainable development principles, energy-efficient technologies, and natural materials helps to create a comfortable environment, positively influences the emotional state of users, and reduces the negative impact on the environment.

Scientific novelty lies in the systematization of the principles of the eco-oriented approach in the interior design of hotel and recreational complexes and in determining their influence on the formation of a comfortable, harmonious, and sustainable environment. The paper clarifies the concept of "eco-oriented interior design" in the context of hotel and recreational facilities, identifies the relationship between ecological, aesthetic, and functional aspects of design, and formulates recommendations for the use of natural materials, energy-efficient technologies, and biophilic solutions in creating modern interior environments.

Practical significance of the obtained results lies in their applicability in the design activities of designers, architects, and specialists in the hotel and recreational sector. The developed principles and approaches can be used in the design of new or reconstruction of existing hotels, recreational, and tourist complexes, taking into account ecological requirements. The research materials can also serve as a basis for further scientific developments, educational courses, and practical recommendations in the field of eco-design.

Key words: *hotel and recreational complexes, ecological innovations, tourism industry, environmental awareness.*

Постановка проблеми. Сучасні тенденції у дизайні інтер'єрів готелів зосереджуються на поєднанні естетики, функціональності та екологічності (Р. Моррісон, І. Ельшаер, М. Куратова). В умовах глобальних екологічних викликів, енергетичної кризи та зростання рівня усвідомленості суспільства питання впровадження еко-орієнтованих рішень у сфері архітектури та дизайну набуває особливої актуальності (М. Близнюк, Т. Галуш-

кіна). Однією з важливих галузей застосування таких підходів є готельно-рекреаційні комплекси, де створення комфортного, здорового та природно гармонійного середовища безпосередньо впливає на якість відпочинку, психологічний стан і добробут відвідувачів (С. Келлерт, В. Михайленко, О. Каченко).

Еко-орієнтований дизайн інтер'єрів передбачає інтеграцію природних матеріалів, використання

енергоефективних технологій, раціональне планування простору, а також врахування біофільних принципів, що забезпечують взаємодію людини з природою. Такий підхід дозволяє не лише знизити негативний вплив на довкілля, а й створити естетично привабливі, функціональні та комфортні інтер'єрні простори.

Аналіз досліджень. Дослідження Близнюка М. М. та Свірка В. О. створили фундамент для практичного застосування еко-орієнтованих принципів у дизайні. Вони наголошують на використанні натуральних і безпечних матеріалів, інтеграції природного освітлення та вентиляції, а також плануванні простору з урахуванням енергозбереження та зменшення впливу на навколишнє середовище. Такі підходи дозволяють формувати комфортне та здорове середовище для гостей готельно-рекреаційних комплексів (М. Близнюк, В. Свірко).

Куратова М. разом із Галушкіною Т. П. підкреслюють важливість естетичного оформлення простору через природні матеріали, озеленення та перероблені ресурси. Вони показують, що гармонійне поєднання екологічних та естетичних рішень не лише знижує негативний вплив на довкілля, а й позитивно впливає на психологічний стан відвідувачів, створюючи відчуття природної гармонії (М. Куратова, Т. Галушкіна).

Зарубіжні дослідження Ельшаера, Моррісона та концепція біофільного дизайну Kellert демонструють конкретні інноваційні рішення, які можуть бути Моррісон застосовані у готельних інтер'єрах: «зелені» фасади, інтегровані системи енерго- та водозбереження, використання природних текстур і рослинних мотивів. Такі елементи не лише підвищують екологічну ефективність комплексів, а й сприяють відновленню енергетичного та емоційного балансу гостей (Р. Моррісон, І. Ельшаер, С. Келлерт).

Михайленко і Кащенко доповнюють ці підходи акцентом на біодизайні, де екологічні та психологічні аспекти поєднані у створенні внутрішніх просторів, що стимулюють позитивні відчуття та комфорт перебування. Попри наявність численних досліджень, залишається потреба у розробці цілісних методологій, які об'єднують матеріально-технічні, естетичні та психологічні принципи для ефективного впровадження еко-орієнтованого підходу у готельно-рекреаційних інтер'єрах (О. Загорянська, Г. Круль, 2011: 368, О. Терешкін, 2012: 340).

Мета статті є обґрунтування теоретичних засад і практичних принципів еко-орієнтованого підходу в дизайні інтер'єрів готельно-рекреа-

ційних комплексів, а також визначення шляхів його ефективного впровадження з урахуванням сучасних тенденцій сталого розвитку, енергоефективності та гармонійної взаємодії людини з природним середовищем (Р. Моррісон, В. Свірко, М. Куратова).

Результати дослідження. Дослідження показало, що впровадження екоорієнтованих принципів у дизайн інтер'єрів готельно-рекреаційних комплексів в Україні перебуває на початковому етапі. У більшості випадків екологічність зводиться до використання натуральних матеріалів або декоративного озеленення, тоді як комплексний підхід – що включає енергоефективність, ергономіку, мікроклімат, психологічний комфорт і використання локальних ресурсів – реалізується рідко (Р. Моррісон, В. Свірко, М. Куратова, Р. Вогелезанг).

Основними проблемами є відсутність цілісної методології екоорієнтованого проектування, недостатня поінформованість дизайнерів і замовників, а також недооцінка місцевих природних матеріалів із низьким вуглецевим слідом (Г. Круль, 2011: 368, В. Михайленко, О. Терешкін, 2012: 340). Вітчизняна практика потребує переходу від декларативного до практичного застосування принципів сталого розвитку, зокрема біофільного підходу та використання сучасних екотехнологій (С. Келлерт).

Як приклад застосування результатів дослідження можна розглянути концепцію формування інтер'єрів замиського готельно-рекреаційного комплексу, побудовану на принципі єдності архітектури та природи. Такий підхід передбачає створення простору, що забезпечує гармонію між функціональністю, екологічністю та емоційним комфортом користувачів.

Концепція ґрунтується на трьох ключових напрямках:

1. **Матеріальне рішення** – використання локальних, екологічно чистих і відновлюваних матеріалів: деревини, каменю, глини, льону та конопляних волокон. Поверхні обробляються природними маслами без синтетичних домішок, що забезпечує безпеку для здоров'я та сприяє збереженню природного мікроклімату (Г. Круль, 2011: 368; В. Михайленко, 2011:224.).

2. **Просторово-функціональна організація** – зонування простору з урахуванням логіки руху та рівня приватності: публічні, житлові та рекреаційні зони розташовуються послідовно, створюючи плавний перехід від відкритого до інтимного середовища. Такий підхід допомагає зменшити стрес і створює відчуття спокою (А. Абрамова, С. Келлерт).

3. Енергозбереження та мікроклімат – застосування природного освітлення, енергоощадних систем, рекуперації тепла, автоматизованого регулювання вентиляції та опалення, а також інтеграція живих рослин і водних елементів для покращення якості повітря (Р. Моррісон, В. Михайленко, 2011:224, Р. Шарма).

Загальна кольорова концепція інтер'єрів базується на природних тонах – пісочних, зелених, кам'яних і деревних відтінках, що створюють атмосферу спокою та гармонії. Поєднання природних текстур і м'якого освітлення підсилює відчуття тепла й комфорту.

Результати показують, що комплексне впровадження екоорієнтованих принципів дозволяє не лише знизити енергоспоживання, а й підвищити естетичну цінність простору, створити більш здорове середовище та зміцнити зв'язок людини з природою. Такі рішення підвищують рівень психологічного комфорту користувачів, сприяють формуванню екологічної культури та позитивно впливають на конкурентоспроможність готельних закладів (А.Абрамова, Р. Моррісон, Т. Галушкіна).

Таким чином, результати дослідження підтверджують ефективність поєднання екологічних технологій, локальних матеріалів та біофільних елементів у сучасному дизайні інтер'єрів. Екоорієнтований підхід стає не лише естетичним рішенням, а й засобом створення гармонійного, функціонального та сталого простору, який відповідає потребам людини й принципам екологічної відповідальності.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що екоорієнтований підхід у дизайні інтер'єрів готельно-рекреаційних комплексів є важливим та актуальним напрямом сучасного проектування, який інтегрує естетичні, функціональні та екологічні аспекти. Сучасні тенденції розвитку туризму та рекреаційної індустрії, підвищення екологічної свідомості населення, а також зростаюча роль сталого розвитку зумовлюють необхідність комплексного впровадження екопринципів у проектування інтер'єрів.

Одним із головних результатів дослідження є визначення ключових принципів екоорієнтованого дизайну інтер'єрів, які включають:

1. Раціональне використання природних ресурсів – мінімізацію споживання води та електроенергії, застосування енергоефективних систем опалення, вентиляції та кондиціонування.

2. Використання екологічно чистих і відновлюваних матеріалів – натурального дерева, каменю, глини, льону, конопляних волокон, а також вторинної сировини.

3. Біофільний підхід – інтеграцію рослинності, природного освітлення, водних елементів і мотивів природи, що позитивно впливають на психологічний стан відвідувачів і підвищують комфорт перебування.

Дослідження засвідчило, що в сучасній практиці готельно-рекреаційних комплексів більшість екорішень застосовується фрагментарно – переважно у вигляді декоративних елементів або часткового використання натуральних матеріалів, без комплексного підходу до організації простору. Виявлено низку проблем, які стримують розвиток еко-дизайну в Україні та частково в інших країнах:

– нестачу систематизованих методичних рекомендацій щодо інтеграції екологічних принципів у дизайн інтер'єрів готелів;

– обмежену проінформованість дизайнерів і замовників щодо сучасних технологій енергозбереження, екологічних матеріалів та біофільних рішень;

– недостатнє використання локальних матеріалів і природних ресурсів, що підвищує вуглецевий слід і зменшує екологічну ефективність проєктів;

– відсутність національних стандартів і нормативів, які регламентують екоорієнтоване проектування інтер'єрів;

– неповне врахування психологічного впливу простору на людину, що знижує ефективність біофільних і рекреаційних рішень.

Разом із тим дослідження показало, що впровадження комплексної моделі екоорієнтованого дизайну здатне вирішити зазначені проблеми. Ефективне поєднання природних матеріалів, енергоефективних технологій, біофільного підходу та ергономічного планування дозволяє створити простір, який одночасно задовольняє естетичні, функціональні й екологічні вимоги, забезпечує зниження споживання ресурсів і покращує психологічний стан гостей.

Дослідження також підтвердило значення застосування сучасних технологій та інноваційних рішень у реалізації екоінтер'єрів. Використання природного освітлення, світлопрозорих конструкцій, систем рекуперації тепла, автоматизованого регулювання мікроклімату, а також інтеграція систем збору й повторного використання води підвищує енергоефективність і знижує експлуатаційні витрати.

Наукова цінність роботи полягає в систематизації теоретичних положень та практичного досвіду, що дозволило сформувати сукупність рекомендацій для дизайнерів і архітекторів, які прагнуть упровадити екоорієнтований підхід у готельному середовищі. Серед них:

- планування інтер'єрів із урахуванням природного освітлення та напрямку сонячних променів;
- використання місцевих матеріалів і вторинної сировини;
- інтеграція рослинних композицій, живих стін і водних елементів;
- застосування енергоефективних систем опалення, вентиляції та кондиціонування;
- створення ергономічних зон відпочинку, що враховують психологічні й фізіологічні потреби гостей.

Практичне значення висновків полягає у можливості їх застосування під час проектування нових і реконструкції існуючих готельно-рекреаційних комплексів. Запропоновані рекомендації сприяють підвищенню конкурентоспроможності об'єктів, залученню свідомих туристів і формуванню стійких практик управління ресурсами.

Таким чином, результати дослідження доводять, що екоорієнтований дизайн інтер'єрів є не

лише модною тенденцією, а й необхідною складовою сучасного проектування готельно-рекреаційних об'єктів, здатною поєднувати екологічну відповідальність, естетику, функціональність і психологічний комфорт. Впровадження комплексних екорішень забезпечує створення середовища, яке сприяє відновленню життєвих сил, покращенню емоційного стану гостей і формуванню екологічної культури як серед відвідувачів, так і персоналу готельного комплексу.

У підсумку, дослідження підтверджує, що ефективна інтеграція екоорієнтованого підходу в дизайні інтер'єрів готельно-рекреаційних комплексів сприяє розвитку сталого туризму, підвищенню якості послуг і створенню гармонійного простору для відпочинку. Подальший розвиток цієї теми передбачає адаптацію запропонованих рекомендацій до національних стандартів, розробку методичних посібників для дизайнерів і архітекторів та впровадження інноваційних рішень у практику готельного бізнесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова А. Г., Мирошник Ю. А. Еко-тренд в сфері гостинності: економічні та соціальні аспекти. Ефективна економіка. 2020. № 5. – URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=7904> (дата звернення: 11.09.2025).
2. Моррісон Р. Сталий готельний бізнес: підхід циркулярного дизайну до архітектури готелів. 2025. URL: <https://bee-inc.com/2025/05/22/sustainable-hospitality-the-circular-design-approach-to-hotel-architecture/> (дата звернення: 11.09.2025).
3. Близнюк М. М. Екологічний дизайн: теоретичні основи, принципи, освітня складова. Вісник ЛНФМ. 2017. Вип. 33. С. 141–153.
4. Булгакова Т. В., Оніщук І. А. Особливості дизайну інтер'єру молодіжних готелів. Електронний науковий журнал «Технології та дизайн». 2017. № 1 (22). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_1_19. (дата звернення: 11.09.2025).
5. Данілова О. М., Погинайко І. В. Еко-маркетингові тенденції в розвитку готельного господарства. Науковий вісник Чернівецького університету. 2012. Вип. 633–634.
6. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування Науково-методичне видання / В.О.Свірко, О.В.Бойчук, В.М. Голобородько, А.Л. Рубцов, О.В.Кардаш, О.В.Чемакіна Київ: УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.
7. Ельшаер, І.А. Інновації екологічного дизайну в готельному бізнесі: сталий підхід до оцінки біофільних інтер'єрів у ресторанах на даху. Buildings. 2025. №19 URL: <https://doi.org/10.3390/buildings15193474> (дата звернення: 13.09.2025).
8. Галушкіна Т. П., Мусіна Л. О., Хумарова Н. І. Національна політика «зеленого» зростання в Україні. Одеса : ШПРЕД НАН України, 2021. 272 с.
9. Загорянська О. Л. Оцінка конкурентоспроможності екологічних готелів у сучасних умовах господарювання. Глобальні та національні проблеми економіки. Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 2018. Вип. 22.
10. Келлерт С. Р. Природа за задумом: практика біофільного дизайну. Лондон : Видавництво Єльського університету, 2018.
11. Круль Г.Я. Основи готельної справи : навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2011. 368 с.
12. Куратова М. Екодизайн в Україні або новий підхід до проектування інтер'єрів. Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 р., м. Київ) : у 2-х т. Київ : КНУТД, 2018. Т. 2. С. 174–177.
13. Михайленко В. Є., Кашченко О. В. Основи біодизайну : навч. посіб. Київ : Каравела, 2011. 224 с.
14. Офіційний сайт еко-готелю “Six Senses”. URL: <https://www.sixsenses.com/en/> (дата звернення: 15.09.2025).
15. Офіційний сайт еко-готелю “Treehotel”. URL: <https://treehotel.se/> (дата звернення: 15.09.2025).
16. Офіційний сайт еко-готелю “Whitepod”. URL: <https://whitepod.com/> (дата звернення: 15.09.2025).
17. Гессе Дж. Перший в Америці «вуглецево-позитивний» готель з'являється в Денвері – але чи виправдовуються його кліматичні заяви? The Guardian, 2024. URL: <https://www.theguardian.com/environment/2024/sep/26/first-carbonpositive-hotel-populus-denver-climate-claims> (дата звернення: 20.09.2025).
18. Шарма Р. Сталий розвиток у сфері гостинності: глобальна перспектива. Worldwide Hospitality and Tourism Themes. Квітень 2023. Т. 15, № 3. С. 212–219.

19. Терешкін О. Г., Балацька Н. Ю. Проектування об'єктів готельно-ресторанного господарства : Конспект лекцій з курсу. Харків : ХДУХТ, 2016. Навчальне електронне видання.
20. Вогелезанг Р. Еволюція дизайну інтер'єру готелів: орієнтація на захист довкілля, сталий розвиток і досвід користувача. Дослідження в галузі мистецтва та архітектури. Червень 2023. Т. 2, № 2.

REFERENCES

1. Abramova, A. and Myroshnyk, Yu. (2020) Eko-trend v sferi hostynnosti: ekonomichni ta sotsialni aspekty. [Eco-trend in the Hospitality Industry: Economic and Social Aspects], *Efektivna ekonomika*. 2020. № 5. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=7904> (Accessed 11.09.2025). [in Ukrainian].
2. Morrison R. (2025) Stalyi hotelnyi biznes: pidkhd tsyrkuliarnoho dyzainu do arkhitektury hoteliv . [Sustainable hotel business: a circular design approach to hotel architecture] URL: <https://bee-inc.com/2025/05/22/sustainable-hospitality-the-circular-design-approach-to-hotel-architecture/> (accessed: 11.09.2025).
3. Blyzniuk M. M. (2017) Ekolohichni dyzain: teoretychni osnovy, pryntsyipy, osvitalia skladova. [Ecological Design: Theoretical Foundations, Principles, and Educational Component]. *Visnyk LNFМ*. Vyp. 33. S. 141–153. [in Ukrainian].
4. Bulhakova T. V., Onishchuk I. A. (2017) Osoblyvosti dyzainu interieru molodizhnykh hoteliv. [Features of Interior Design of Youth Hotels]. *Elektronnyi naukovyi zhurnal «Tekhnolohii ta dyzain»*. № 1 (22). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_1_19. [in Ukrainian].
5. Danilova O. M., Pohynaiko I. V. (2012) Eko-marketynhovi tendentsii v rozvytku hotelnoho hospodarstva. [Eco-marketing Trends in the Development of the Hotel Industry]. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytet*. Vyp. 633–634. [in Ukrainian].
6. Svirko V.O., Boichuk O.V., Holoborodko V.M., Rubtsov A.L., Kardash O.V., Chemakina O.V. (2016). *Dyzainerska diialnist: ekolohichne proektuvannia*. [Design Activity: Ecological Design: Scientific and Methodical Edition]. Kyiv: UkrNDI DE, 196 p. [in Ukrainian].
7. Elshaer, I.A. (2025) Innovatsii ekolohichnoho dyzainu v hotelnomu biznesi: stalyi pidkhd do otsinky biofilnykh interieriv u restoranakh na dakhu [Innovations in eco-friendly design in the hotel business: a sustainable approach to evaluating biophilic interiors in rooftop restaurants]. *Buildings*. 2025. №19 URL: <https://www.mdpi.com/2075-5309/15/19/3474> (accessed: 13.09.2025).
8. Halushkina T. P., Musina L. O., Khumarova N. I. (2021) Natsionalna polityka «zelenoho» zrostantia v Ukraini. [National Policy of “Green” Growth in Ukraine]. Odesa : IPREED NAN Ukrainy, 272 s. [in Ukrainian].
9. Zahorianska O. L. (2018) Otsinka konkurentospromozhnosti ekolohichnykh hoteliv u suchasnykh umovakh hospodariuvannia. [Assessment of the competitiveness of eco-friendly hotels in the current economic climate] *Mykolaivskiy natsionalnyi universytet imeni V. O. Sukhomlynskoho*. Vyp. 22. [in Ukrainian].
10. Kellert, S. R. (2018) *Pryroda za zadumom: praktyka biofilnoho dyzainu* [Nature by Design: The Practice of Biophilic Design]. London: Yale University Press. [in Ukrainian].
11. Krul H. Ya. (2011) *Osnovy hotelnoi spravy* [Fundamentals of Hotel Business: Textbook]. Kyiv: Tsentр uchbovoi literatury, 368 s. [in Ukrainian].
12. Kuratova M. (2018) Ekodyzain v Ukraini abo novyi pidkhd do proektuvannia interieriv. [Ecodesign in Ukraine or a New Approach to Interior Design]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu : zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii*. Kyiv .T. 2. S. 174–177. [in Ukrainian].
13. Mykhailenko V. Ye., Kashchenko O. V. (2011) *Osnovy biodyzainu* [Fundamentals of biodesign]. Karavela. navch. posib. Kyiv. 224 s. [in Ukrainian].
14. Ofitsiinyi sait eko-hoteliu “Six Senses” [Official Website of Eco-hotel “Six Senses”]. URL: <https://www.sixsenses.com/en/> (accessed: 15.09.2025).
15. Ofitsiinyi sait eko-hoteliu “Treehotel” [Official Website of Eco-hotel “Treehotel”]. URL: <https://treehotel.se/> (accessed: 15.09.2025).
16. Ofitsiinyi sait eko-hoteliu “Whitepod” [Official Website of Eco-hotel “Whitepod”]. URL: <https://whitepod.com/> (accessed: 15.09.2025).
17. Hesse Dzh. (2024) Pershyi v Amerytsi «vuhletsevo-pozytyvnyi» hotel zivliaietsia v Denveri – ale chy vypravdovuiutsia yoho klimatychni zaiavy? [The First “Carbon-positive” Hotel in the USA Opens in Denver]. *The Guardian*. URL:<https://www.theguardian.com/environment/2024/sep/26/firstcarbonpositive-hotel-populus-denver-climate-claims> (accessed: 20.09.2025).
18. Sharma R. (2023) Stalyi rozvytok u sferi hostynnosti: hlobalna perspektyva. [Sustainable development in hospitality: a global perspective]. *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*. Vol. 15, No. 3. Pp. 212–219.
19. Tereshkin O. H., Balatska N. Yu. (2016) *Proektuvannia obiektiv hotelno-restorannoho hospodarstva : Konspekt lektsii z kursu*. [Designing hotel and restaurant facilities: Lecture notes from the course]. Navchalne elektronne vydannia KhDUKhT, 340 p. [in Ukrainian].
20. Voheliezang R. (2023) *Evolutsiia dyzainu interieru hoteliv: oriientatsiia na zakhyst dovkillia, stalyi rozvytok i dosvid korystuvacha*. [The evolution of hotel interior design: a focus on environmental protection, sustainable development, and user experience]. *Doslidzhennia v haluzi mystetstva ta arkhitektury*. Vol. 2, No. 2. URL:<https://www.pioneerpublisher.com/SAA/article/download/312/274/325> (accessed: 20.09.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 793.3.079.091(477)"202"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-32>

Олег КУЗИК,
orcid.org/0009-0009-3784-821X
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) Oleg.Kuzyk@lnu.edu.ua

Наталія СИРОТИНСЬКА,
orcid.org/0000-0001-9524-4574
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) nataliya.syrotynska@lnu.edu.ua

Людмила БЕЛІНСЬКА,
orcid.org/0000-0002-4716-6011
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри соціокультурного менеджменту
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) lyudmyla.belinska@lnu.edu.ua

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ, КОНКУРСІВ І ЗМАГАНЬ У ПЕРІОД 2022–2025 РОКІВ

У статті розглядаються особливості функціонування хореографічних фестивалів, конкурсів, змагань, чемпіонатів, танцювальних батлів тощо, які тривали і продовжують свою діяльність після 24 лютого 2022 року. Кризь призму цих подій аналізуються характерні тенденції, що на сьогоднішній день є поширеними в українському сучасному хореографічному та перформативному мистецтві. Зокрема, виділяються локальні тенденції, які набули розповсюдження після початку повномасштабного вторгнення російської держави в Україну, а також глобальні – які українські танцівники і організатори наслідували від іноземних колег.

Більшість локальних тенденцій сучасного хореографічного та перформативного мистецтва в Україні, здебільшого, пов'язані з впливом військових дій на суспільство, зокрема через «шокове» становище останнього, яке тривало у період декількох місяців одразу після 24 лютого 2022 року. Це особливо помітно як по характеру діяльності окремих організаторів різноманітних хореографічних змагань, так і по діяльності танцювальних колективів, команд, груп, компаній тощо. Також можна прослідкувати зміни у поширеності та популяризації деяких тем у якості сюжетних чи наративних основ для танцювальних творів, а саме: таких, що тісно пов'язані з факторами війни та з її наслідками. Водночас, ці локальні тенденції в Україні сплітаються з глобальними тенденціями, утворюючи своєрідні унікальні характеристики, які трансформують ідейне бачення хореографів-постановників на танцювальні номери.

Основу джерельної бази склали соціальні мережі інформативного змісту, дотичні до українських хореографічних та перформативних подій і танцювальних студій. Разом з тим, аналіз цих джерел відбувався з урахуванням вже наявних результатів досліджень вітчизняних танцівників і мистецтвознавців. Таким чином, авторам дослідження вдалося доповнити загальну «картину» становища сучасного хореографічного та перформативного мистецтва в Україні, а також актуалізувати поточні питання його розвитку та змін.

Ключові слова: мистецтво, танець, хореографія, сучасний танець, вуличний танець, перформативне мистецтво.

Oleh KUZYK,

orcid.org/0009-0009-3784-821X

*Doctor of Art History, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Directing and Choreography
Lviv Ivan Franko National University
(Lviv, Ukraine) Oleg.Kuzyk@lnu.edu.ua*

Nataliya SIROTYNska,

orcid.org/0000-0001-9524-4574

*Doctor of Art History, Associate Professor;
Professor at the Department of Musicology and Choral Art
Lviv Ivan Franko National University
(Lviv, Ukraine) nataliya.syrotynska@lnu.edu.ua*

Lyudmyla BELINSKA,

orcid.org/0000-0002-4716-6011

*Doctor of Historical Sciences, Associate Professor;
Professor at the Department of Socio-Cultural Management
Lviv Ivan Franko National University
(Lviv, Ukraine) lyudmyla.belinska@lnu.edu.ua*

TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY DANCE ART IN UKRAINE THROUGH THE PRISM OF CHOREOGRAPHIC FESTIVALS, COMPETITIONS, AND CONTESTS IN THE PERIOD OF 2022–2025

The article examines the features of the functioning of choreographic festivals, contests, competitions, championships, dance battles, etc., which continued and continue their activities after February 24, 2022. Through the prism of these events, characteristic trends that are widespread in Ukrainian contemporary choreographic and performing arts today are analyzed. In particular, local trends that became widespread after the beginning of the full-scale invasion of the Russian state into Ukraine, as well as global ones – which Ukrainian dancers and organizers inherited from foreign colleagues – are highlighted.

Most local trends in contemporary choreographic and performing arts in Ukraine are largely related to the impact of military operations on society, in particular due to the «shock» situation of the latter, which lasted for several months immediately after February 24, 2022. This is especially noticeable both in the nature of the activities of individual organizers of various choreographic competitions, and in the activities of dance collectives, teams, groups, companies, etc. It is also possible to trace changes in the prevalence and popularization of certain themes as plot or narrative bases for dance works, namely those that are closely related to the factors of war and its consequences. At the same time, these local trends in Ukraine intertwine with global trends, forming unique characteristics that transform the ideological vision of choreographers-producers into dance numbers.

The basis of the source base was formed by social networks of informative content, related to Ukrainian choreographic and performative events and dance studios. At the same time, the analysis of these sources was carried out taking into account the already existing results of research by domestic dancers and art historians. Thus, the authors of the study managed to supplement the general «picture» of the state of modern choreographic and performative art in Ukraine, as well as to update current issues of its development and changes.

Key words: *art, dance, choreography, contemporary dance, street dance, performative art.*

Постановка проблеми. Розвиток хореографічного та перформативного мистецтва тісно пов'язаний із соціумом загалом, та процесах, які в ньому відбуваються зокрема. Ця закономірність прослідковується в історії танцю, її стає можливим побачити і у «реальному часі», спостерігаючи за сучасними танцівниками та інтенсивністю подій, в яких вони приймають участь. Так вже сталося, що у період новітньої історії людства, хореографія зазнала стрімкого розвитку разом із появою її нових стилів, течій та проявів. Водночас, кількість

аматорських і професійних танцювальних ансамблів, груп, команд тощо значною мірою зростала й збільшувалась. В якості неодмінного наслідку цього процесу, все більшої популярності почала набувати змагальна складова у танцювальному мистецтві, з вираженням її природи через різноманітні фестивалі та конкурси, що охоплювали майже весь спектр стилів сучасної хореографії. До цієї категорії можна віднести і так звані танцювальні батли, які, зазвичай, охоплюють вуличний танець та деякі інші стилі сучасного танцю. Або,

наприклад, популярність культури кавер-денсу, що набула широкого поширення завдяки стильовому впливу к-попу, який, в свою чергу, так само включає власні танцювальні змагання. Також варто згадати про танцювальні чемпіонати та турніри з сучасного танцю, які своїми форматами здебільшого наслідують бальний танець і максимально близько наближають його до спорту, що теж має свій характерний вплив на розвиток особливого вектору хореографічного мистецтва. Звичайно, це не єдині прояви змагальної складової в хореографії та перформансі, проте, саме завдяки цим подіям танцівники шукають все новіші й новіші способи виразити себе через творчий потенціал танцю так, щоб помітно виділитися на фоні інших виконавців.

Описані процеси достатньо прозоро прослідковуються у світі. Саме тому і в той самий спосіб вони набули поширення в Україні, де різноманітні конкурси стали ледве не найпоширенішим способом проявити себе для танцівників усіх рівнів. Відповідно, вплив «змагальної сцени» на розвиток сучасного танцю в Україні є настільки значним, що його важко переоцінити. Адже більшість колективів готуючи своїх вихованців, спираються на ідею створення хореографічних творів, які будуть найбільш успішними саме у заходах на конкурсній основі. З такого положення речей стає зрозумілим, що змагання танцівників між собою є вагомим мотиваційним чинником.

Водночас, події останніх років в Україні, а саме повномасштабне вторгнення з боку країни-агресора (російської держави), привнесли свої значні корективи як у діяльність танцювальних ансамблів, колективів і команд, так і в діяльність хореографічних змагальних подій. А це, в свою чергу, вплинуло на розвиток самого сучасного танцювального мистецтва України, змушуючи його адаптуватися, змінюватися, приймати та реалізувати нові ідеї і мотиви, а іноді, навіть, змінюючи його філософсько-мистецьку і творчу парадигму.

Аналіз досліджень. Тематика сучасного танцю у різних його проявах в останні роки стала популярною в Україні серед дослідників хореографічного та перформативного мистецтва. Серед найбільш близьких до проблематики цієї статті, можна виділити наступні роботи:

У розвідці В. Рубана (Рубан, 2023), увага приділена проектам, які спрямовані на закордонну аудиторію, що виступає фактором дипломатичного впливу та актуалізує атрибутивну тематику України у західному інформаційному просторі. Водночас, поверхнево аналізуються фестивалі, які стали площадками для презентації результатів творчості українських танцівників.

Дослідження І. Герц (Герц, 2023) сфокусоване на глобальних процесах інтеграції новітніх технологій у мистецтво, що, зокрема, впливає на розвиток сучасного танцю, проте, авторка розглядає відомості про локальні прояви цих процесів в українському хореографічному просторі. Робота В. Волчукової та Н. Науменко (Волчукова @ Науменко, 2023) містить аналіз втілення тематики війни у сучасних хореографічних постановках, а саме: розрізняючи вплив Другої світової війни та теперішнього повномасштабного вторгнення в Україну. О. Квецко (Квецко, 2022) висвітлює зміну векторів у діяльності певної частки хореографів України, із зазначенням про їх вимушену релокацію у більш безпечні регіони країни. Водночас, авторка наводить і підсилює думку про важливість й актуальність розробки різнопланових проєктів, які б допомагали танцівникам адаптуватися до нових реалій та повертатися до основної творчості. Ю. Скиби (Скиба, 2023) пропонує розгляд змін у хореографічному мистецтві в період війни крізь призму професійних танцювальних груп, зокрема, аналізуючи суттєві зміни у їх діяльності. О. Плахотнюк надає змістовну характеристику сучасному хореографічному мистецтву (Плахотнюк, 2007), його особливостям розвитку в Україні (Плахотнюк, 2016), звертаючись до важливих питань філософського сприйняття танцювального мистецтва в цілому, а також світогляду митців танцювальної культури в її конкретиці (Плахотнюк, 2021).

Мета статті – виявити і проаналізувати характерні тенденції, а також наявність або відсутність та динаміку змін в них, що стосується сучасного хореографічного та перформативного мистецтва, використовуючи приклади хореографічних конкурсів, фестивалів, танцювальних батлів і змагань.

Виклад основного матеріалу. Почати вартує із зазначення того факту, що сучасне хореографічне та перформативне мистецтво України ще до повномасштабної війни піддавалося впливу глобальних тенденцій, які панують на більшості танцювальних «сцен» (мається на увазі спеціальні проєкти та площадки, де танцівники можуть представити свою творчість у контексті змагання з іншими танцівниками) світу. Відповідно, деякі з цих тенденцій і по теперішній час залишаються майже незмінними, а деякі набувають іншого значення, популярності та поширеності, особливо у порівнянні із ситуацією за кордоном.

Перше що можна помітити, це те, що війна «паралізувала» діяльність більшості хореографічних фестивалів і конкурсів, як, власне, і діяльність танцювальних колективів та ансамблів. Таку

даність можна помітити, аналізуючи інформацію із соціальних мереж, якими послуговуються організатори та хореографи, зокрема, із платформи Instagram, яка часто виступає рекламною площадкою. У більшості каналів й блогів відсутні згадки про організацію будь-яких танцювальних подій у період від декількох місяців до року починаючи з 24 лютого 2022 року. Наприклад, на офіційній сторінці Всеукраїнського хореографічного фестивалю-конкурсу «ДКДансФест» (DKDanceFest), організатори якого також проводять такі події як «UNDER DANCE», «ZigZag», «Тенденція», «100ПА», можна побачити, що перший інформаційний пост після початку повномасштабного вторгнення датується 23 квітня 2023 року. Саме цим постом вони анонсують проведення хореографічного конкурсу після тривалої паузи.

Іншим прикладом можна назвати мистецьку подію «The Challenge», організатори якої позиціонують її як Всеукраїнський чемпіонат, що охоплює танець і вокал. Водночас, чемпіонат фокусується на сучасних танцювальних напрямках, як-от контемпорарі, модерн і джаз-модерн, а також вуличні стилі танцю, high heels та k-pop. І хоч «The Challenge» в першу чергу спрямований на командні виступи та повноцінні хореографічні номери, в рамках цього чемпіонату також є й формат танцювальних батлів. На офіційній сторінці в Instagram можна побачити, що перший анонс чемпіонату після 24 лютого 2022 відбувся через 7 місяців, а саме 10 листопада 2022 року. Тоді ж як сам чемпіонат був проведений 26 жовтня 2022 року (Чемпіонат ...). Що важливо зазначити, чемпіонат «The Challenge» можна вважати однією з найбільш популярних та впливових подій у хореографічному просторі України. Такий висновок можна зробити із його рівня популярності у соціальних мережах, підбору авторитетних, відомих та пізнаваних суддів, а також наявності великої кількості учасників, серед яких часто присутні одні з найсильніших танцювальних команд і колективів України. Тож, навіть подію такого рівня, «шокова» тенденція призупинення творчої хореографічної діяльності не оминула стороною.

При цьому варто згадати про таку змагальну подію як «Global Talent Ukraine», яка позиціонується як «система талант-змагань у сфері сценічного мистецтва: танцю, циркового мистецтва та вокалу. Протягом сезону проект відбувається у найбільших містах України. Завершенням цього марафону талантів стане дводенний або триденний Global Talent Superfinal, де зустрінуться найяскравіші учасники з усієї країни» (Global ...). Як і у випадку зі згаданим попередньо чемпіонатом,

«Global Talent Ukraine» є відомою та популярною подією серед українських танцівників, що робить її знаковою. Таким чином, статусність цього проєкту дозволяє йому впливати на локальні тенденції в українському сучасному хореографічному мистецтві. Що цікаво, на офіційній сторінці в Instagram найперший пост-анонс датується 19 липня 2022 роком (Global ...). У порівнянні з іншими згаданими змаганнями, в цьому випадку (на цьому прикладі) перерва у діяльності від початку повномасштабного вторгнення є найменшою. Проте, найперша організована подія «Global Talent Ukraine» після початку війни мала суто благодійний характер, з метою збору коштів для допомоги українським військовим.

В описаному вище прослідковується інша характерна тенденція, коли сучасний танець та перформанс прямо або опосередковано долучається до прямої благодійності, коли сучасні танцівники і організатори різних танцювальних подій спрямовують зібрані кошти на потреби Збройних сил України. Таким чином, загально-українська культура волонтерства знаходить своє вираження і в танці, зокрема й у сучасному.

Тоді як раніше згадані події мають суто локальний (український) характер, чемпіонат «World Of Dance Ukraine» є частиною світового бренду «World Of Dance», і, відповідно, цей чемпіонат не був започаткований в Україні. Що одразу можна визначити, це те, що український сектор чемпіонату «World Of Dance» просуває ті ж цінності і тенденції, що й інші локальні події цього бренду, тобто – загальноприйнятні світові – зокрема й через правила участі та специфіку організації чемпіонату (World ...). Серед таких підходів можна виділити: постійну конкуренцію між кращими танцювальними командами, яка постійно вимагає від постановників удосконалювати свої хореографічні та перформативні постановки, ускладнювати використання сценічних прийомів, урізноманітнювати музичний матеріал та візуальні образи тощо. Узагальнюючи, це можна позначити постійним пошуком хореографами нових та унікальних рішень для їхніх танцювальних номерів, які б дозволили їм виділитись із сотень інших творів. При такому поєднанні є закономірним, що це все призводить до ускладнення та (інколи) перенасичення хореографічних постановок різними прийомами, а також опосередкованою мірою це все стимулює процеси наслідування одними хореографами інших. Доволі ілюстративним прикладом є помітна тенденція до використання декількох музичних композицій в одному хореографічному номері, яка була запущена у свій час популярними

закордонними танцювальними командами, що ввели цей прийом для покращення видовищності й емоційного забарвлення власних постановок.

Аналізуючи відеозаписи виступів з різних фестивалів, конкурсів та чемпіонатів, зокрема й на офіційному каналі «World Of Dance» (Official ...), можна помітити, що тенденція до використання декількох музичних композицій в танцювальних номерах інколи доходять до яскраво вираженого надмірного стану. Особливо це стосується постановок, створених на основі вуличних стилів танцю або ж «відкритої хореографії», в якій синкретично сплітаються елементи різних стилів сучасного танцю. В таких постановках хореографи відходять від спроб використання сюжетних основ на користь періодичної зміни музики. Ця ж тенденція продовжує бути популярною і в Україні, де танцівники часто рівняються на закордонних або більш успішних вітчизняних колег.

Варто також згадати про постійне ускладнення танцювальної лексики, що особливо добре стає очевидним при аналізі танцювальних виступів різних танцювальних команд і колективів професійного та напів-професійного рівня. Подібне явище стосується як закордонних танцівників, так і українських виконавців. Це так само (тою чи іншою мірою) є прямим наслідком розвитку змагальної складової сучасного хореографічного та перформативного мистецтва. Проте, в українському мистецькому просторі ця тенденція має деякі (притаманні лише означеному середовищу) свої особливості, зокрема, через те, що з початком повномасштабної війни доволі багато колективів, як професійного так і аматорського рівнів, стикнулися з відтоком танцівників, що у пошуках безпеки виїздили закордон. Відповідно, середня кількість учасників у конкурсах і змаганнях частково впала, проте, не настільки, аби ці формати хореографічних та перформативних подій перестали бути актуальними.

Що цікаво, виїзд частини танцівників з України фактично запустив інший процес, в якому сучасне хореографічне та перформативне мистецтво виступає способом донесення важливої інформації про становище українського народу у війні із російськими загарбниками. Про це зазначає дослідниця Ю. Скиба, у своїй роботі «Колабораційні тенденції українських митців сучасного танцю в танцювальному суспільстві у воєнний період 2022–2023 року»: «Українські танцівники, усвідомлюючи вагомість діалогу з європейською спільнотою, висловлюють особисту думку про війну, відкривають правду колегам-митцям та глядачам, як повсякденно вербально, так і через мис-

тецькі твори: фотографії, відео, картини, танець – транслюючи правдиві воєнні події на противагу інформаційним фейкам» (Скиба, 2023: 44–45). Там же авторка зазначає факт того, що українські хореографи інтегруються у сучасне хореографічне мистецтво західного світу, найчастіше до арт-простору європейських країн. Іншими словами, стають частинами різноманітних танцювальних проєктів, приєднуються до танцювальних колективів, команд, компаній, приймають участь у виступах та перформансах тощо. Водночас, такі танцівники нерідко просувають актуальні та болісні теми, пов'язані як з війною в Україні, так із країною загалом (наприклад, з розряду «трагічних», «політизованих» та «неоднозначних»). Ю. Скиба також підтверджує цей факт, згадуючи про хореографічні та перформативні роботи, які були створені українськими та іноземними митцями вже після 24 лютого 2022 року.

В українському хореографічному та перформативному просторі є й власні тенденції, які набувають поширення, особливо з початку повномасштабного вторгнення. Мова йде про використання тематики війни та (рідше) смерті або втрати у танцювальних номерах. Тоді як, для порівняння, у період до 24 лютого 2022 року номери, в основі яких були ці теми, хоч і зустрічалися на конкурсах, однак відчутно рідше. Відповідно, можна усвідомити чіткий прояв філософського світогляду постановника та виконавця, що формує сучасний танець не якимось відстороненим чи просто новітнім явищем, а доволі акцентованим вираженням свого внутрішнього «Я». В якості противаги цьому факту, в той же самий час, глядач сприймає це мистецтво джаз-танцю через особисте світосприйняття, вже сформоване власною філософією життя, власними судженнями. Інколи таке розуміння ґрунтується на зовсім протилежних базисах. В ту саму хвилину, коли танець відтворюється виконавцями – він постає поза межами часу і не лишень у просторі свого виконання, а й в усвідомленні відсутності часових обсягів – таке мистецтво набуває філософських властивостей, де кожна доба буде віднаходити подальші тенденції його усвідомлення та переосмислення (Плахотнюк, 2021: 45).

На сьогоднішній день у більшості танцювальних конкурсах можна побачити один (або декілька) номерів з цими філософськими й світоглядними ідеями у центрі смислового навантаження. Часто такі номери створені на основі лексики сучасних стилів танцю, зокрема, й вуличних стилів. І тут немає чому дивуватися, адже мистецтво (по природі своїй) має схильність до відображення гостросоціальних тем,

які турбують суспільство. Особливо, коли ці теми стосуються подій, що невідворотно впливають на усю країну і все її населення. Тому тенденцію використання тематики війни у хореографічних роботах можна цілком зрозуміти і визначити як закономірну реакцію українських танцівників на спільне горе. Ця ж тенденція має прямі зв'язки з поширенням культури волонтерства серед хореографів, про яку зазначалося раніше.

Ще можна згадати про тенденцію використання хореографічного та перформативного мистецтва як інструмента психологічної та фізичної реабілітації людей. О. Плахотнюк зазначає, що «хіп-хоп танець (від англ. *hip-hop*), в середині 60-х років ХХ століття в США здобули популярність дискотеки, де королевою була музика диско. Самі ж дискотеки були орієнтовані на середній клас, музика ідеально підходила для відпочинку по закінченню трудового тижня. Танцювальні ритми, прості мелодії, доступні тексти, забезпечували дискотекам комерційний успіх» (Плахотнюк, 2007: 34–35). І саме в Україні митці-практики сучасного танцю почали використовувати та експериментувати зі способами поліпшення психологічного стану людей, які зазнають значного стресу від війни і шукають способів йому протистояти. Приклади такого відношення також наводить В. Рубан, згадуючи про проекти танцівників М. Кравченко та А. Кравченко (танцювальні класи зі статичного руху для внутрішньо переміщених осіб) або Х. Шишкарьової («Тактична хореографія»), Л. Бабій (реабілітація військових через рухові практики). Дослідник резюмував, що «Базові принципи сучасного танцю, роботи з тілом та організації руху, такі як зв'язок дихання і руху, робота з вагою тіла (активна та пасивна), центром ваги (центрування), силою тяжіння, робота з часом і простором, з фокусом уваги, темами «заземлення», ресурсності, динамічного балансу та контр-балансу тощо доводять свою ефективність і широко використовуються українськими хореографами для формування програм відновлення та освітніх заходів, ретривів, подій фізичної та психоемоційної реабілітації, програм терапії творчістю та психо-едакації тощо в роботі, і з військовими, і з цивільними» (Рубан, 2023: 78). Таким чином, сучасний танець та перформанс у різних його проявах став способом підтримки та відновлення людей. І хоч таке його використання не є інновацією українських митців, проте саме в Україні ці практики просунулись на декілька кроків уперед.

Наостанок, варто розглянути події, пов'язані з вуличним танцем. Мистецтвознавець О. Плахотнюк зазначає: «Стріт-джаз танець – це різновид

нових форм джаз-танцю, до яких належить велика кількість елементів із різних стилів вуличних танців» (Плахотнюк, 2016: 35). Тут можна одразу обумовити, що танцювальні батли, які є невід'ємною частиною культури вуличного танцю, продовжили своє функціонування подібно до конкурсів, фестивалів та інших подій. Тобто, війна хоч тимчасово і призупинила проведення таких батлів, проте з часом їх організація не тільки відновилась, а й набула благодійного характеру. Такого висновку можна дійти, аналізуючи соціальні мережі популярних танцювальних батлів: наприклад, одна з найбільших подій такого формату – «Explosion Battle» (Explosion Battle Dance Events). З офіційної сторінки в Інстаграмі одразу можна побачити, що ця конкретна подія (після початку війни) проводиться з постійними благодійними зборами для потреб українських військових, задаючи тренд для інших подій з вуличного танцю, а також мотивуючи усю спільноту вуличних танцівників бути підтримкою для захисників. І це вкладається у загальну наскрізну ідею тенденцій для українського мистецтва, зокрема, сучасного танцю: по спрямуванню можливостей творчості на користь ЗСУ.

Доволі цікавою є тенденція у «полі» вуличного танцю – поступове впровадження освітньої складової у подіях, батлах і фестивалях. Раніше це проявлялося у вигляді запрошення презентерів на майстер класи, які відбувалися до або після батлів. А після початку повномасштабного вторгнення можна побачити проведення лекцій, відкритих дискусій, творчих лабораторій тощо, які привносять повноцінний освітній аспект до подій «змагальної сцени» вуличного танцю. В якості прикладу: «Houselogy: The Faces of Culture» – це проект, який організатори визначають як «подія, що присвячена дослідженню та розвитку house dance культури» (Houselogy ...). Захід є прикладом відходу від звичного формату танцювальних батлів на користь освітньої складової, зокрема, метою є глибше ознайомлення з культурою хаус-танцю. Інший приклад – це «NAT'S EDUCATION» (Nat's ...) яка стартувала ще до війни (в якості освітньої онлайн програми), а вже після 2022 року організатори поступово почали впроваджувати й офлайн лекції та дискусії, трансформуючи таким чином цю подію у повноцінну навчальну платформу. Подібний приклад демонструє «Udance Academy» (Udance), що є також повноцінною освітньою платформою і частиною бренду «Udance», в рамках яких (на теперішній час) лише продовжують розвивати як змагальну так і освітню складову у полі сучасного хореографічного мистецтва України, зокрема, й охоплюючи вуличні стилі танцю.

Висновки. Спостерігаючи за розвитком сучасного танцю та перфмансу в Україні, можна помітити, що після початку повномасштабних військових дій з боку російської держави, багато подій були поставлені «на паузу» і знаходились, фактично, у «шоковому» стані нерозуміння того, яким чином продовжувати діяльність. Більшість з цих подій (в подальшому) повернулися до функціонування, враховуючи нові реалії та впроваджуючи благодійні збори на підтримку українських захисників, переймаючи культуру волонтерства, яка набула ще більшого розвитку і значення в українському суспільстві через війну. До тенденцій сучасного хореографічного та перформативного мистецтва в Україні, можна віднести поширення тематики

війни у сучасних хореографічних та перформативних номерах, або ж популяризація більш глибоких філософських тем (розлука, тривога, страх та ін.).

Водночас, набуває сенсу впровадження та популяризація неформальної освіти. Тобто, відтепер конкурс, фестиваль або танцювальний батл може включати в себе майстер класи, лекції, панельні дискусії або повноцінні навчальні курси з різноманітних тематик, пов'язаних як із сучасним так і з вуличним танцем. І тут можна зробити припущення, що ця тенденція набуває поширення здебільшого через збільшення попиту на знання від українських танцівників, які все більше зацікавлюються у поглибленні розуміння фундаментальних аспектів сучасного танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волчукова В., Науменко Н. Особливості відображення теми війни балетмейстерами в хореографічних творах сучасності та в українському кінематографі. *Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2023. Pp. 21–27. URL: https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/09/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-IN-MODERN-SCIENCE-25-27.09.23.pdf#page=212* (дата звернення: 25.10.2025).
2. Герц І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 58–63.
3. Квецко О. Хореографічне мистецтво України в умовах глобалізації: виклики війни. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 3 червня 2022).* Київ, 2022. С. 16–19.
4. Плахотнюк О. Філософське сприйняття танцю на підвалинах сучасного мистецтва. *Scientif and pedagogical «European educational values and ways to improve cuiture and arts ednkation»: Internship proceedings. September, 6 October 17, 2021. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. Pp. 43–46.*
5. Плахотнюк О. Стили і напрямки сучасного хореографічного мистецтва. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету: зб. наук. праць.* Харків : Міжнародний слов'янський університет, 2007. Вип. 1. Т. 10. С. 32–26.
6. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури: дис. ... канд. мист : 26.00.01 «Теорія й історія культури». Львів, 2016. 295 с.
7. Рубан В. Застосування практик сучасного танцю у психоемоційному відновленні українців. *Fine Art and Culture Studies.* 2023. Вип. 6. С. 71–81.
8. Рубан В. Проекти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології.* 2023. Вип. 42. С. 270–285.
9. Скиба Ю. Колабораційні тенденції українських митців сучасного танцю в танцювальному суспільстві у воєнний період 2022–2023 року. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 66. Том 3. С. 42–48.*
10. Скиба Ю. Діяльність українських незалежних компаній сучасного танцю у 2022–2023 роках. *Танцювальні студії.* 2023. Вип. 6 (2). С. 164–172.
11. Чемпіонат «The challenge» Україна. *Instagram.* URL: https://www.instagram.com/challenge_championship (дата звернення: 02.11.2025).
12. DKDanceFest. *Instagram.* URL: <https://www.instagram.com/dkdancefest/> (дата звернення: 05.11.2025).
13. Explosion Battle Dance Events ua. *Instagram.* URL: https://www.instagram.com/explosion_battle/ (дата звернення: 05.11.2025).
14. Global Talent Ukraine. *Instagram.* URL: <https://www.instagram.com/p/CgL8FyiN2S7/> (дата звернення: 05.11.2025).
15. Global Talent. URL: <https://globaltalent.ua/info> (дата звернення: 02.11.2025).
16. Houselogy: The Faces of Culture. *Instagram.* URL: <https://www.instagram.com/houselogy/> (дата звернення: 05.11.2025).
17. Nat's education | Освітні онлайн програми *Instagram.* URL: <https://www.instagram.com/nats.education/> (дата звернення: 05.11.2025).
18. Official World of Dance. *YouTube.* URL: <https://www.youtube.com/@worldofdance/videos> (дата звернення: 05.11.2025).
19. Udance. *Instagram.* URL: <https://www.instagram.com/udance/> (дата звернення: 05.11.2025).
20. World of Dance Ukraine. URL: <https://worldofdanceukraine.com/regulations> (дата звернення: 05.11.2025).

REFERENCES

1. Volchukova, V., Naumenko, N. (2023). *Osoblyvosti vidobrazhennya temy viyny baletmeysteramy v khoreorafichnykh tvorakh suchasnosti ta v ukrayins'komu kinematohrafii* [Specific Features of Depicting the Theme of War by Choreographers in Contemporary Choreographic Works and Ukrainian Cinema]. *Proceedings of the 10th International scientific and practical conference*. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 21–27. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/09/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-IN-MODERN-SCIENCE-25-27.09.23.pdf#page=212> (date of application: 25.10.2025) [in Ukrainian].
2. Herts, I. (2023). *Suchasnyy tanets i novitni tekhnolohiyi: hrani vzayemodiyi* [Contemporary Dance and New Technologies: Dimensions of Interaction]. *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. pr.* 43. 58–63. [in Ukrainian].
3. Kvetko, O. (2022). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrayiny v umovakh hlobalizatsiyi: vyklyky viyny* [Ukrainian Choreographic Art in the Era of Globalization: The Challenges of War]. *Osoblyvosti roboty khoreografa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori : mater. VII Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 3 chervnya 2022)*. 16–19. [in Ukrainian].
4. Plakhotnyuk, O. (2021). *Filosofske spryynyattya tantsyu na pidvalynakh suchasnoho mystetstva* [Philosophical perception of dance on the foundations of contemporary art]. *Scientif and pedagogical «European educational values and ways to improve culture and arts ednkation»: Internship proceedings. September, 6 October 17, 2021*. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”. 43–46. [in Ukrainian].
5. Plakhotnyuk, O. (2007). *Styli i napryamky suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva* [Styles and directions of modern choreographic art]. *Visnyk Mizhnarodnoho Slovyanskoho universytetu: zb. nauk. prats.. Kharkiv : Mizhnarodnyy slovyanskyi universytet*. 1 (10). 32–36. [in Ukrainian].
6. Plakhotniuk, O. (2016). *Dzhaz-tanets yak fenomen khudozhnoi kultury* [Jazz dance as a phenomenon of artistic culture]: dys. ... kand. myst : 26.00.01 «Teoriia y istoriia kultury». Lviv. 295. [in Ukrainian].
7. Ruban, V. (2023). *Zastosuvannya praktyk suchasnoho tantsyu u psykhoemotsiynomu vidnovlenni ukrayintsiv* [Applying Contemporary Dance Practices for the Psycho-Emotional Rehabilitation of Ukrainians]. *Fine Art and Culture Studies*. 6. Pp. 71–81. [in Ukrainian].
8. Ruban, V. (2023). *Proyekty diyachiv suchasnoho tantsyu yak instrument kulturnoyi dyplomatiyi Ukrayiny v umovakh voyenno* [Projects of Contemporary Dance Artists as an Instrument of Ukrain Cultural Diplomacy under Martial Law]. *Pytannya kulturolohiyi*. 42. 270–285. [in Ukrainian].
9. Skyba, Yu. (2023). *Kolaboratsiyni tendentsiyi ukrayinskykh myttsiv suchasnoho tantsyu v tantsyuvalnomu suspilstvi u voyennyi period 2022–2023 roku* [Collaboration Trends among Ukrainian Contemporary Dance Artists within the Dance Community during the 2022–2023 War Period]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / [red.-uporiad. M. Pantuik, A. Dushniy, V. Ilnytskyi, I. Zymomria]. Drohobych : Vydavnychiy dim «Helvetyka»*. 66 (3). 42–48. [in Ukrainian].
10. Skyba, Yu. (2023). *Diyalnist ukrayinskykh nezaleznykh kompaniy suchasnoho tantsyu u 2022–2023 rokakh* [Activities of Ukrainian independent contemporary dance companies in 2022–2023]. *Tantsyuvalni studii*. 6 (2). 164–172. [in Ukrainian].
11. *Chempionat «The challenge» Ukraina* [Championship «The challenge» Ukraine]. *Instagram*. URL: https://www.instagram.com/challenge_championship (date of application: 02.11.2025) [in Ukrainian].
12. *DKDanceFest*. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/dkdancefest/> (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].
13. *Explosion Battle Dance Events ua*. *Instagram*. URL: https://www.instagram.com/explosion_battle/ (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].
14. *Global Talent Ukraine*. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/p/CgL8FyiN2S7/> (date of application: 05.11.2025). [in Ukrainian].
15. *Global Talent*. URL: <https://globaltalent.ua/info> (date of application: 02.11.2025).
16. *Houseology: The Faces of Culture*. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/houseology/> (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].
17. *Nat's education | Osvitni onlain prohramy* [Online educational programs]. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/nats.education/> (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].
18. *Official World of Dance*. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/@worldofdance/videos> (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].
19. *Udance*. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/udance/> (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].
20. *World Of Dance Ukraine*. URL: <https://worldofdanceukraine.com/regulations> (date of application: 05.11.2025) [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.05:316.77

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-33>**Гліб КУНИЦЯ,***orcid.org/0009-0002-8440-5445**викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна), hlibkunytsia@gmail.com***Інна ПЕТРОВА,***orcid.org/0000-0001-9095-1931**доктор історичних наук, доцент,
професор кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна), petrovainna1975iv@gmail.com***Анастасія СИЛАСВА,***orcid.org/0009-0008-0179-9615**студентка II курсу магістратури
Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(Житомир, Україна), nasyachester63@gmail.com*

РОЛЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В ЖИТТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті автори досліджують, яку роль відіграє графічний дизайн у сучасному світі та його вплив на соціокультурне середовище й повсякденне життя людини. Сьогодні він уже давно перестав бути просто красивим оформленням – дизайн став потужним інструментом, який впливає на те, як люди сприймають інформацію, як формуються їхні смаки та навіть поведінка.

Автори у статті розглянули основні функції графічного дизайну – комунікативну, естетичну, рекламно-інформаційну та ідентифікаційну – і показали, як вони реалізуються у сучасних умовах цифровізації, інтерактивних медіа та мобільних платформ. По-перше, комунікативна функція: дизайн допомагає швидко та зрозуміло донести повідомлення. По-друге, естетична функція: через форму, колір та композицію дизайн формує наші візуальні уподобання і робить середовище приємнішим. По-третє, рекламно-інформаційна функція: дизайн важливий для просування товарів, послуг та ідей. І нарешті, ідентифікаційна функція: завдяки дизайну з'являються впізнавані бренди та образи, які залишаються в пам'яті. У цифрову епоху ці функції стають ще ширшими – дизайн має бути не тільки красивим і зрозумілим, а й інтерактивним, адаптивним до різних платформ і медіа (Куленко, 2016).

Автори акцентують увагу на тому, як дизайн функціонує у маркетингу, медіа, освіті та культурних проєктах. Сучасний логотип чи айдендика вже не просто «картинка», а важливий спосіб передати емоції, сформувавши довіру до бренду і навіть створити культурні коди. Графічний дизайн допомагає у соціальних проєктах і кризових комунікаціях, роблячи складну інформацію зрозумілою та мотивуючи людей діяти.

Сьогодні дизайн активно розвивається разом із технологіями. Використання інтерактивних платформ, мобільних додатків, анімації, сторітелінгу та принципів соціально відповідального дизайну робить його адаптивним, сучасним і важливим для суспільства. Це вже не лише професія, а частина культури споживання та цифрової грамотності – спосіб взаємодії людей із навколишнім і віртуальним світом (Поліщук, 2015).

На прикладі українських та міжнародних проєктів можна простежити, як графічний дизайн впливає на формування естетичних смаків, швидкість сприйняття інформації та поведінкові реакції людей. Зокрема, правильно оформлена інфографіка сприяє швидшому аналізу даних і ухваленню рішень.

Отже, графічний дизайн – це потужний інструмент комунікації, який допомагає людям зрозуміти інформацію, взаємодіяти з предметним і цифровим світом і знаходити своє місце в сучасному суспільстві. Він робить культуру більш доступною, інформацію – зрозумілою, а процеси взаємодії – стійкими та релевантними.

Ключові слова: графічний дизайн, візуальна комунікація, цифрові медіа, маркетинг, брендінг, естетичні смаки, інформаційне сприйняття, культурні проєкти, інтерактивний дизайн, соціальний вплив.

Hlib KUNYTSIA,

orcid.org/0009-0002-8440-5445

*Lecturer at the Department of Fine Arts and Design
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) hlibkunytsia@gmail.com*

Inna PETROVA,

orcid.org/0000-0001-9095-1931

*Doctor of Historical Sciences, Associate Professor,
Professor at the Department of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) petrovainna1975iv@gmail.com*

Anastasiia SYLAIEVA,

orcid.org/0009-0008-0179-9615

*2nd year master's student
Educational and Scientific Institute of Pedagogy of Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) nastychester63@gmail.com*

ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN THE LIFE OF MODERN SOCIETY

The article explores the role that graphic design plays in the modern world and its impact on the sociocultural environment and everyday human life. Today, graphic design has long ceased to be merely attractive decoration – it has become a powerful tool that influences how people perceive information, how their tastes are formed, and even how they behave.

The authors examine the main functions of graphic design – communicative, aesthetic, advertising-informational, and identificational – and demonstrate how these functions manifest in the contemporary context of digitalization, interactive media, and mobile platforms. First, the communicative function: design helps convey messages quickly and clearly. Second, the aesthetic function: through form, color, and composition, design shapes our visual preferences and makes our surroundings more pleasant. Third, the advertising-informational function: design is essential for promoting products, services, and ideas. Finally, the identificational function: design creates recognizable brands and images that remain memorable. In the digital age, these functions expand even further – design must be not only visually appealing and clear but also interactive and adaptive to various platforms and media (Kulenko, 2016).

The authors emphasize how design operates in marketing, media, education, and cultural projects. A modern logo or brand identity is no longer “just a picture” but an important means of conveying emotions, building trust in a brand, and even creating cultural codes. Graphic design plays a significant role in social projects and crisis communications, making complex information understandable and motivating people to act.

Today, design evolves alongside technology. The use of interactive platforms, mobile applications, animation, storytelling, and principles of socially responsible design makes it adaptive, contemporary, and essential for society. It is no longer just a profession but a part of consumer culture and digital literacy – a way for people to interact with both the physical and virtual worlds (Polishchuk, 2015).

Examples of Ukrainian and international projects demonstrate how graphic design influences the formation of aesthetic tastes, the speed of information perception, and behavioral responses. In particular, well-designed infographics help people analyze data more quickly and make better decisions.

Thus, graphic design is a powerful communication tool that helps people understand information, interact with the physical and digital world, and find their place in modern society. It makes culture more accessible, information more understandable, and processes of interaction more sustainable and relevant.

Key words: *graphic design, visual communication, digital media, marketing, branding, aesthetic preferences, information perception, cultural projects, interactive design, social impact.*

Постановка проблеми. Сучасне суспільство неможливо уявити без візуальної комунікації. Графічний дизайн вже давно перестав бути лише декоративним елементом і став стратегічним інструментом, що впливає на сприйняття інформації, формування смаків, поведінку та рішення людей. З розвитком цифрових технологій традиційні функції дизайну – комунікативна, естетична, рекламно-інформаційна та ідентифікаційна –

трансформуються, набуваючи інтерактивного та адаптивного характеру.

Попри значну увагу до графічного дизайну у практичній діяльності маркетологів, медіа-експертів і культурних проєктів, недостатньо досліджено його комплексний вплив на соціальну свідомість та культурну поведінку сучасної людини. Актуальність проблеми зростає в умовах цифровізації, де швидкість і багатоканальність обміну інформації

цією потребують від дизайну не лише естетичної привабливості, а й ефективності комунікації та формування довіри до брендів і соціальних ініціатив.

Таким чином, існує потреба у системному вивченні ролі графічного дизайну як соціокультурного інструменту, здатного трансформувати способи взаємодії людини з інформаційним, предметним і віртуальним середовищем, а також формувати сучасні культурні коди та стандарти сприйняття (Шумега, 2008).

Аналіз досліджень. Проблема ролі графічного дизайну досліджувалася як у вітчизняній, так і в зарубіжній науковій літературі. У працях К. Луптона (Lupton, 2014) підкреслюється, що дизайн виступає універсальним інструментом комунікації, здатним передавати складну інформацію у доступній та емоційно сприйнятній формі, поєднуючи естетику та функціональність.

В українських дослідженнях (Бондарчук, 2020; Іваненко, 2022) розглядається адаптація графічного дизайну до цифрових платформ, його інтеграція у маркетингові та освітні проєкти, а також роль у формуванні корпоративного іміджу та соціальної відповідальності брендів. Сучасний дизайн враховує принципи UX/UI, інтерактивності та етичності, що робить його важливим інструментом ефективної комунікації з аудиторією.

Соціальна функція дизайну підкреслюється у працях міжнародних авторів (Frasca, 2004; Redhead, 2013), які доводять ефективність його використання у соціальних кампаніях, антикризових комунікаціях та культурних проєктах для спрощення складних повідомлень, мотивації до дій та формування позитивного сприйняття інформації (Шумега, 2008).

Системний огляд досліджень показує, що існує потреба у комплексному вивченні ролі графічного дизайну у формуванні соціокультурного середовища та поведінкових реакцій сучасного суспільства, особливо в умовах цифровізації та мультиплатформенності.

Метою статті є дослідження ролі графічного дизайну у сучасному суспільстві та визначення його впливу на комунікацію, формування культурних кодів, естетичних уподобань і поведінкові реакції людей у цифрову епоху.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного підходу до розвитку графічного дизайну, порівняльного вивчення його особливостей у різних сферах застосування, а також соціологічного підходу щодо впливу дизайну на поведінкові та ціннісні орієнтири людей. Це дозволяє оцінити роль гра-

фічного дизайну у формуванні сучасної культури та повсякденного життя, а також простежити взаємозв'язок між візуальними практиками, медіапродукцією та соціальними очікуваннями громадян (Поліщук, 2015).

Графічний дизайн у сучасному глобальному інформаційному середовищі посідає важливе місце як дисципліна, що забезпечує ефективну взаємодію людини з даними, технологіями та культурними практиками. Він поєднує художні принципи, технічні засоби й закономірності психології сприйняття, формуючи візуальні повідомлення, здатні передавати зміст, викликати емоційні реакції та впорядковувати інформаційні потоки. Розвиток цифрових технологій та інтерактивних медіа перетворив графічний дизайн на ключовий інструмент комунікаційної екосистеми суспільства (Скляренко, 2023).

Історичні витоки графічного дизайну пов'язані з рукописними книгами, каліграфією, гравюрами та дереворитами, у яких візуальний компонент виступав засобом передачі знань та релігійно-філософських ідей. Винахід книгодрукування сприяв появі нових форм візуальної комунікації – плакатів, афіш, ілюстрованих видань.

У XIX–XX століттях на тлі розвитку поліграфії, реклами та промислового виробництва формуються засадничі принципи професійного дизайну. Модерністські рухи – Баухаус, конструктивізм, модерн – заклали основи функціональності, раціональної композиції, типографічної культури та мінімалістичної естетики, що залишаються актуальними й у цифрову добу (Поліщук, 2015).

Сьогодні графічний дизайн охоплює широкий спектр цифрових середовищ: веб-інтерфейси, мобільні застосунки, інформаційні панелі, медіапростори, ігрові середовища та VR/AR-рішення. Фах набув мультидисциплінарного характеру, поєднавши компоненти програмування, ергономіки, маркетингу, когнітивістики та соціальних комунікацій.

Професійна діяльність сучасного дизайнера передбачає не лише володіння традиційними навичками (композиція, колористика, типографія), а й інтеграцію нових компетентностей:

1. UX/UI-дизайн, що включає аналіз поведінкових моделей користувачів та адаптацію інтерфейсів до різних сценаріїв взаємодії.
2. Мультимедійний підхід, який охоплює анімацію, відеографіку та інтерактивні візуальні моделі.
3. Адаптивність, що забезпечує коректне відображення графічних рішень на різних екранах і пристроях.

4. Алгоритмічні технології та генеративний дизайн, які синтезують традиційні композиційні принципи з обчислювальними методами.

5. 3D-графіка та VR/AR-технології, що значно розширюють можливості візуального представлення інформації.

Ключові напрями сучасного графічного дизайну:

1. Комерційний графічний дизайн. Цей напрям орієнтований на потреби бізнесу та формування ефективної візуальної комунікації між брендом і споживачем. До його структури входять розроблення фірмового стилю, рекламні матеріали, дизайн упаковки, візуальні стандарти корпоративних комунікацій. У глобальній практиці дизайн дедалі частіше розглядається як чинник комерційної цінності та інструмент створення конкурентної переваги, оскільки цілісна айдентика забезпечує послідовність і впізнаваність бренду (Vertman, 2009).

2. Інформаційний дизайн. Завданням інформаційного дизайну є впорядкування великих масивів даних та представлення їх у наочній графічній формі. До цього напрямку належать інфографіка, картографічні рішення, структурні схеми, аналітичні панелі цифрових сервісів. Інтерактивні візуалізації, що використовуються у ЗМІ, науково-освітніх платформах та аналітичних центрах, забезпечують доступність складної інформації широкому колу користувачів (Lupton, 2010).

3. Культурний і соціальний дизайн. Даний напрям охоплює візуальні продукти, пов'язані з культурною спадщиною, мистецькими подіями, громадськими ініціативами та соціальними проєктами. Він включає айдентика культурних інституцій, оформлення виставкових програм, соціальні постери, графічні матеріали для музеїв, цифрові реконструкції історичних об'єктів та мультимедійні віртуальні експозиції. Особлива роль належить соціальному постерному мистецтву, яке здатне формувати громадську позицію та підсилювати соціальні повідомлення у кризові періоди.

Функції графічного дизайну у суспільстві

1. Комунікативна функція. Дизайн забезпечує зрозуміле та структуроване подання інформації через продуману композицію, систему акцентів і типографічних рішень.

2. Естетична функція. Графічні засоби сприяють формуванню гармонійного візуального середовища, впливають на емоційний стан користувача та підвищують рівень естетичної культури.

3. Маркетингова функція. Візуальні рішення визначають характер взаємодії бренду зі споживачем, формують сприйняття його цінностей та сприяють посиленню довіри й лояльності аудиторії.

4. Соціально-культурна функція. Графічний дизайн використовується для збереження культурних смислів, актуалізації суспільно важливих тем і підтримки громадської поінформованості. Він виконує роль посередника між культурною спадщиною та сучасною аудиторією.

Актуальні тенденції розвитку графічного дизайну:

- орієнтація на функціональність та лаконічність форм;
- використання анімацій та мікровзаємодій для вдосконалення цифрового досвіду користувача;
- застосування алгоритмічних інструментів та нейромереж для створення візуальних рішень;
- поширення принципів екологічного дизайну та стійкого використання ресурсів;
- підтримка локальної ідентичності та інтересу до автентичних стилістичних рішень.

Графічний дизайн у сфері освіти. Візуальні матеріали відіграють важливу роль у навчальних процесах: інфографіки, навчальні ілюстрації, інтерактивні плакати та цифрові модулі сприяють кращому засвоєнню змісту, зокрема під час представлення історичних, наукових або природничих тем. Застосування дизайну дозволяє підвищити доступність знань і забезпечує ефективну комунікацію у сучасному освітньому середовищі.

У цих умовах дизайнер виконує роль посередника між інформацією та користувачем, забезпечуючи інтерпретацію й структурування даних за допомогою візуальних образів (Фурса, 2017).

Функція графічного дизайну	Основне завдання	Приклад
Комунікативна	Передача інформації, створення зрозумілих повідомлень	 Інфографіки ВОЗ та МОЗ України під час COVID-19 які наочно пояснюють правила безпеки
Естетична	Формування смаку, вплив на емоційне сприйняття	 Ребрендинг Airbnb або Apple, створення і прізнаваного іміджу передає його цінність та рекламні матеріали
Маркетингова	Підтримка бренду, стимулювання продажів	
Соціальна та культурна	Популяризація цінностей, формування громадської думки	
Соціальна та культурна		

Інфографічна таблиця дозволяє наочно побачити, як різноманітно дизайн впливає на суспільство: від комунікації та естетики до просвітництва і соціальної активності. Отже, сучасний графічний

дизайн виконує комплексну роль у житті суспільства, поєднуючи комунікативні, естетичні, маркетингові, соціокультурні та освітні функції. Його вплив відчутний у всіх сферах життя – від повсякденного споживання інформації до формування громадської свідомості та культурних цінностей.

Графічний дизайн у сучасному суспільстві виконує не лише естетичну, а насамперед комунікативну функцію, виступаючи одним із ключових механізмів організації візуального середовища. Він визначає способи структурування інформаційних потоків, формує культурні коди та впливає на моделі соціальної поведінки. Як зазначає Р. Арнхейм, «візуальні образи є найефективнішими носіями смислу», тому графічний дизайн стає інструментом, що забезпечує точність і доступність комунікації в умовах ускладнення інформаційного простору (Кравченко, 2018).

У ХХІ столітті графічний дизайн інтегрувався в ключові сфери суспільного життя – інформаційну, культурну, освітню, економічну та наукову. Сучасні комунікаційні процеси значною мірою базуються на візуалізації, що відповідає тезі П. Лестера про те, що «візуальне мислення переважає вербальне в ситуаціях, де необхідно швидко інтерпретувати зміст». Завдяки цьому дизайн виступає посередником між інформацією та її споживачем, забезпечуючи ефективне сприйняття та інтерпретацію повідомлень.

У маркетинговому середовищі графічний дизайн виконує стратегічну роль, впливаючи на формування брендової ідентичності та поведінкові реакції аудиторії. Колірні та шрифтові рішення, композиція, логотип і фірмовий стиль створюють перше враження про продукт і забезпечують його впізнаваність. За теорією Д. Аакера, айдентика бренду є «ядром емоційної взаємодії споживача з продуктом», а тому візуальні елементи стають інструментом конструювання довіри та лояльності.

Сучасний маркетинг активно використовує інтерактивні формати – анімовані банери, адаптивну айдентіку, AR- і VR-рішення, що сприяють персоналізації комунікації та підвищують ефективність рекламних кампаній (Локоть, 2021).

Графічний дизайн структурує медіаконтент, покращує навігацію та забезпечує доступність інформації. У цифрових інтерфейсах дизайн виконує функції організації матеріалів (UI/UX), привертання уваги до ключових елементів, формування емоційного враження від взаємодії. Згідно з теорією Дональда Нормана, зручність і привабливість інтерфейсу прямо впливають на позитивний користувацький досвід, що підтверджує

центральну роль дизайну в успішності цифрових продуктів.

У добу інформаційного перенасичення саме якісна візуальна подача визначає конкурентоспроможність медіаресурсів.

У науково-освітній сфері графічний дизайн стає засобом трансформації складних понять у зрозумілі та доступні моделі. Використання інфографіки, схематичних зображень, навчальних ілюстрацій та інтерактивних анімацій полегшує сприйняття інформації й підсилює когнітивні процеси. Гештальт-психологія, яка визначає закономірності сприйняття форми, кольору та структури, підтверджує, що візуалізація сприяє кращому запам'ятовуванню та інтерпретації навчального матеріалу (Фурса, 2017).

Особливого значення дизайн набуває у дистанційній та STEM-освіті, де візуальна точність і логічність графічних моделей визначають результативність навчального процесу (Захарченко, 2020).

У культурній сфері графічний дизайн поєднує інформативність та художню виразність. Він формує візуальні ідентичності фестивалів, мистецьких подій, музейних експозицій, стаючи частиною культурного коду суспільства. У контексті України дизайн набуває додаткового значення як інструмент формування національної візуальної ідентичності, що поєднує народні традиції з сучасними естетичними тенденціями. Це відповідає концепції Б. Андерсона про націю як «уявлену спільноту», де візуальні символи відіграють роль засобів консолідації.

У глобальному середовищі інформаційного перевантаження інфографіка стає важливим інструментом представлення статистичних даних, наукових результатів і управлінських рішень. Візуалізація забезпечує структурованість, логічність і ясність даних, що підсилює аналітичні процеси в бізнесі, журналістиці та державному управлінні. За словами Е. Тафте, «хороша графіка – це максимально ефективно передавання максимуму ідей за мінімальний час», що підкреслює значення дизайну для роботи з великими обсягами інформації.

Графічний дизайн виступає одним із центральних елементів сучасного інформаційного, культурного та економічного простору. Його вплив охоплює маркетинг, медіа, освіту, науку, культуру та аналітику, формуючи цілісну систему візуальної комунікації. У добу цифровізації дизайн набуває стратегічного значення як інструмент упорядкування інформації, розвитку візуальної культури та підтримки соціальних комунікацій. Його роль

у формуванні національної ідентичності, підсиленні культурних процесів і забезпеченні ефективності цифрових технологій свідчить про його зростаючу важливість як соціальної та гуманітарної категорії.

У добу цифрової комунікації графічний дизайн стає одним із найважливіших інструментів впливу на сприйняття інформації. Стрімкий розвиток технологій та постійне збільшення обсягів даних призводять до того, що людина щоденно взаємодіє з тисячами візуальних сигналів. Саме тому структуровані, зрозумілі та емоційно врівноважені візуальні рішення мають вирішальне значення для формування швидкого та коректного розуміння повідомлень (Кравченко, 2018).

Графічний дизайн працює на перетині когнітивної психології, естетики та комунікацій. Правильно підібрані колористичні схеми, типографіка, ритм композиції та візуальні метафори сприяють кращій запам'ятовуваності інформації та можуть формувати певні поведінкові реакції. Наприклад, теплі кольори й плавні контури часто викликають відчуття безпеки та довіри, тоді як контрастні кольори та динамічні лінії здатні стимулювати відчуття активності та спонукати до дії.

Особливого значення набувають інфографіка та електронні інтерфейси. Інфографічні рішення дозволяють трансформувати складні статистичні дані у доступні візуальні моделі, що полегшують процес аналізу та прийняття рішень. У свою чергу, дизайн користувацьких інтерфейсів (UI/UX) формує якість взаємодії людини з цифровими сервісами – від мобільних застосунків до державних онлайн-платформ. Успішний дизайн знижує когнітивне навантаження, підвищує ефективність взаємодії та впливає на загальну поведінку користувачів у цифровому середовищі (Сахно, 2019).

Графічний дизайн відіграє системоутворюючу роль у побудові брендової ідентичності. Візуальний образ компанії є не просто декоративним елементом – він виконує стратегічні комунікаційні функції й виступає носієм цінностей, історії та позиціонування бренду.

Успішний бренд потребує комплексного підходу до візуальної комунікації, включно з логотипом, корпоративною айдентикою, принципами верстки, дизайн-системами для цифрових продуктів, стилістикою рекламних кампаній та візуальною послідовністю в соціальних мережах. Такий підхід забезпечує впізнаваність, підсилює конкурентні переваги та формує емоційний зв'язок зі споживачем.

Для України цей аспект особливо важливий, оскільки вітчизняний бізнес активно конкурує на

європейському та світовому ринках. Створення сучасної та автентичної візуальної ідентичності допомагає українським компаніям інтегруватися у глобальний простір, водночас підкреслюючи власну унікальність. Приклади українських технологічних стартапів, брендів соціальних ініціатив та культурних установ свідчать про зростання професійного рівня національного дизайну (Локоть, 2021).

Графічний дизайн має значний культурний потенціал, оскільки здатний передавати не лише комерційні, а й соціально важливі повідомлення. Через плакати, ілюстрації, цифрові кампанії та візуальний контент у соціальних мережах дизайн формує суспільні настрої, актуалізує важливі теми та впливає на світоглядні орієнтири.

У глобальному контексті графічний дизайн відіграє роль модератора цінностей: він здатен підсилювати дискурс рівності, екологічної відповідальності, інклюзії, демократичних принципів і сталої поведінки. Дизайн стає мовою, якою сучасні суспільства висловлюють свої позиції (Роупор, 2003).

Український досвід особливо показовий. Після 2014 року та під час повномасштабного вторгнення 2022 року візуальна комунікація стала інструментом національної консолідації. Соціальні плакати, волонтерські кампанії, патріотичні візуальні символи, стильові рішення державних і громадських проєктів відіграли суттєву роль у формуванні стійкості суспільства та інформуванні світової спільноти про реальні події війни. Багато з цих робіт набули міжнародного визнання та підкреслили силу української візуальної культури (Захарченко, 2020).

Приклади успішних кейсів:

1. *Ukraine Now* (державний бренд України). Цей бренд став одним із найбільш значущих прикладів сучасної державної айдентики у Європі. Його гнучка модульна система дозволила застосувати дизайн у різних контекстах – від туризму та дипломатичних заходів до освітніх програм і міжнародної комунікації. Простота та адаптивність зробили бренд ефективним засобом підвищення міжнародної впізнаваності України.

2. Соціальні комунікації фонду «Повернись живим». Організація застосовує мінімалістичний і водночас емоційно насичений візуальний стиль. Чіткі композиції, стримана колористика та акцент на змісті дозволяють підсилити довіру аудиторії та роблять комунікацію максимально ефективною. Цей кейс демонструє, як графічний дизайн сприяє соціальній мобілізації та підвищенню обізнаності.

3. Кампанія Nike «Just Do It» Цей приклад репрезентує унікальну синергію між дизайном,

текстовим меседжем і брендовими цінностями. Використання лаконічної типографіки та мінімалістичної композиції формує сильний емоційний ефект, який не втрачає актуальності протягом десятиліть.

4. Візуальна айдентика Coca-Cola. Відомий червоний колір, фірмова хвиля та історична типографіка створили довговічний візуальний образ, який ототожнюється зі святковістю, позитивними емоціями та ностальгією. Coca-Cola є прикладом того, як послідовний дизайн може формувати культурний символ.

5. Українські культурні проекти: дизайн Музею Революції Гідності та виставкові айдентики PinchukArtCentre. Ці проекти демонструють, як графічний дизайн може виступати посередником між культурною спадщиною, сучасними сенсами та аудиторією. Використання візуальних кодів, пов'язаних з історією та національною ідентичністю, поглиблює розуміння суспільно важливих тем.

Висновки. Графічний дизайн у сучасному глобальному інформаційному середовищі є стратегічним інструментом комунікації, чий вплив виходить далеко за межі естетичного оформлення.

Він відіграє комплексну, системоутворюючу роль у житті суспільства, формуючи візуальне середовище та моделі взаємодії.

У реаліях стрімкого зростання обсягу даних, дизайн забезпечує інтерпретацію й структурування хаотичних інформаційних потоків, що знижує когнітивне навантаження (Сахно, 2019) і підвищує ефективність взаємодії людини з цифровими сервісами (UI/UX) та аналітичними даними, відповідно до принципів максимальної ефективності передавання ідей (Тафті).

У комерційній сфері він виступає ядром бренд-ідентичності (Aaker), а у соціокультурному контексті – модератором цінностей та інструментом національної консолідації (Захарченко, 2020).

Отже, графічний дизайн є незамінним чинником організації інформаційного простору й інструментом, що впливає на цінності, мислення та поведінку. Його значення є фундаментальним, оскільки він стає мовою сучасності (Фурса, 2017), яка остаточно набуває стратегічного значення як головний інструмент впорядкування світу даних і смислів, що визначає якість взаємодії людини з інформаційним простором ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куленко М. Я. Основи графічного дизайну : підручник. Харків : Кондор, 2016. 544 с.
2. Поліщук А. А. Теорія та практика графіки : навчальний посібник. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. 184 с.
3. Шумега С. С. Графічний дизайн : навчальний посібник. Луцьк : Терен, 2008. 160 с.
4. Колосніченко М. В., Гула Є. П., Пашкевич К. Л. та ін. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія. Київ : КНУТД, 2022. 226 с.
5. Скляренко Н. В. Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 484 с.
6. Оганесян С. В., Колісник О. В. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду : монографія. Київ : КНУТД, 2024. 212 с.
7. Lupton E. Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students. New York : Princeton Architectural Press, 2010. 224 p.
8. Berman D. Do Good Design: How Designers Can Change the World. Berkeley : New Riders, 2009. 240 p.
9. Poynor R. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. New Haven ; London : Yale University Press, 2003. 288 p.
10. Кравченко В. В. Основи дизайну : навчальний посібник. Київ : Ліра-К, 2018. 256 с.
11. Сахно Г. П. Дизайн у візуальній культурі: теорія і практика : монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 312 с.
12. Фурса С. М. Теорія та методологія дизайну : монографія. Харків : ХДАДМ, 2017. 284 с.
13. Захарченко М. В. Візуальна комунікація в медіа: сучасні підходи : стаття. Вісник КНУКіМ. 2020. № 2. С. 45–52.
14. Локоть О. С. Графічний дизайн: історія та сучасність : монографія. Київ : ДП «Видавничий дім “Персонал”», 2021. 198 с.

REFERENCES

1. Kulenko M. Ya. (2016). *Osnovy hrafichnoho dyzainu* [Fundamentals of Graphic Design]. 3rd ed. Kharkiv: Kondor. 544 p. [in Ukrainian].
2. Polishchuk A. A. (2015). *Teoriia ta praktyka hrafiky* [Theory and Practice of Graphics]. Kyiv: Borys Hrinchenko Kyiv University. 184 p. [in Ukrainian].
3. Shumeha S. S. (2008). *Hrafichnyi dyzain* [Graphic Design]. Lutsk: Teren. 160 p. [in Ukrainian].
4. Kolosnichenko M. V., Hula Ye. P., Pashkevych K. L., et al. (2022). *Hrafichnyi dyzain v informatsiynomu ta vizualnomu prostori* [Graphic Design in the Information and Visual Space]. Kyiv: KNU TD. 226 p. [in Ukrainian].
5. Skliarenko N. V. (2023). *Vizualni komunikatsii v dyzaini: dynamichni kontseptsii staloho rozvytku* [Visual Communications in Design: Dynamic Concepts of Sustainable Development]. Lutsk: Vezha-Druk. 484 p. [in Ukrainian].

6. Ohanesyan S. V., Kolisnyk O. V. (2024). Znako-simvolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu [Sign-Symbolic Means of Visual Brand Identity]. Kyiv: KNUTD. 212 p. [in Ukrainian].
7. Lupton E. (2010). Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students. New York: Princeton Architectural Press. 224 p.
8. Berman D. (2009). Do Good Design: How Designers Can Change the World. Berkeley: New Riders. 240 p.
9. Poynor R. (2003). No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. New Haven; London: Yale University Press. 288 p.
10. Kravchenko V. V. (2018). Osnovy dyzainu [Fundamentals of Design]. Kyiv: Lira-K. 256 p. [in Ukrainian].
11. Sakhno H. P. (2019). Dyzaïn u vizualnii kulturi: teoriia i praktyka [Design in Visual Culture: Theory and Practice]. Kyiv: NAKKKiM. 312 p. [in Ukrainian].
12. Fursa S. M. (2017). Teoriia ta metodolohiia dyzainu [Theory and Methodology of Design]. Kharkiv: KhDADM. 284 p. [in Ukrainian].
13. Zakharchenko M. V. (2020). Vizualna komunikatsiia v media: suchasni pidkhody [Visual Communication in Media: Modern Approaches]. Visnyk KNUKiM, 2, 45–52. [in Ukrainian].
14. Lokot O. S. (2021). Hrafichniy dyzaïn: istoriia ta suchasnist [Graphic Design: History and Modernity]. Kyiv: DP “Vydavnychi dim ‘Personal’”. 198 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-34>**Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА,***orcid.org/0000-0002-6606-9831*

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

(Львів, Україна) *zoriana0705@gmail.com***Оксана ВЕЛИЧКО,***orcid.org/0000-0002-3346-0893*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва

Львівського національного університету імені Івана Франка

(Львів, Україна) *oksavel16@gmail.com***Ірина МАКОВЕЦЬКА,***orcid.org/0000-0002-5046-6242*

заслужена артистка України,

доцент кафедри музичного мистецтва

Львівського національного університету імені Івана Франка

(Львів, Україна) *makovetskyu.r@gmail.com*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Мета статті – розглянути специфіку формування професійних компетентностей вчителів музики в сучасному освітньому просторі. Проведено аналіз об’єктивних факторів сучасного педагогічного простору, які впливають на його трансформацію. Методологія статті спирається на синтез різних методів – аналітичного, теоретичного, порівняльно-узагальнюючого та типологічного. У результаті встановлено, що до професійних компетентностей учителів музики належать різні складові, серед яких вміння ефективно організувати творчу, педагогічну і навчальну діяльність, застосовувати теоретичні знання на практиці, креативний підхід до планування занять, підвищення кваліфікації, самонідготовка, психологічна стійкість, організаторський і ораторський хист та ін. Формування професійних компетентностей учителів музики в сучасному освітньому просторі вимагає наявності кількох факторів, серед яких – покликання до педагогічної праці, любові та повазі до особистості вихованців, креативності та відкритості до постійних змін у організації навчального процесу, стресостійкості та швидкості педагогічних реакцій. Вагомим аспектом підготовки вчителів музики є їхня психологічна, емоційна та комунікаційна готовність до майбутньої професійної діяльності. Наголошено, що під час навчального процесу важливо враховувати специфіку індивідуального підходу до вихованців з інклюзією, аутистів, синдромом Дауна та особливими освітніми потребами. Підкреслено, що в сьогоденні сформувались нові стандарти у підготовці вчителів музики, що базуються на інтегративному, особистісно орієнтованому підході, інноваційності, інклюзивності, інтерактивності, доброму рівню володіння інформаційно-комунікативними технологіями. Виявлено, що академічна мобільність та міжнародні стажування позитивно впливають на обмін педагогічним досвідом.

Ключові слова: професійні компетентності, педагогічні технології, інтегративні методи, виконавська майстерність, освітні стандарти, музично-виконавська діяльність, музично-дидактичний матеріал, основи техніки диригування.

Zoryana LASTOVETSKA-SOLANSKA,

orcid.org/0000-0002-6606-9831

PhD (Art Sciences),

Professor at the Department of History of Music

Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music

(Lviv, Ukraine) zoriana0705@gmail.com

Oksana VELYCHKO,

orcid.org/0000-0002-3346-0893

PhD (Art Sciences),

Associate Professor at the Department of Musical Art

Ivan Franko National University of Lviv

(Lviv, Ukraine) oksavel16@gmail.com

Iryna MAKOVETSKA,

orcid.org/0000-0002-5046-6242

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Ivan Franko National University of Lviv

(Lviv, Ukraine) makovetsky.r@gmail.com

SOME ASPECTS OF THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF MUSIC TEACHERS

The purpose of the article is to consider the specifics of the formation of music teachers' professional competencies in the modern educational space. An analysis of the objective factors of the modern pedagogical space, which influence its transformation, is carried out. The methodology of the article is based on the synthesis of various methods – analytical, theoretical, comparative-generalizing and typological. As a result, it was established that the professional competencies of music teachers include various components, among them the ability to effectively organize creative, pedagogical and educational activities, to apply theoretical knowledge in practice, creative approach to lesson planning, professional development, self-training, psychological stability, organizational and public speaking skills etc. The formation of professional competences of music teachers in the modern educational space requires the presence of several factors, among which are the vocation to pedagogical work, love and respect for the personality of pupils, creativity and openness to constant changes in the organization of the educational process, stress resistance and speed of pedagogical reactions. An important aspect of the training of music teachers is their psychological, emotional and communicative readiness for future professional activities. It was emphasized that during the educational process it is important to take into account the specifics of the individual approach to pupils with inclusion, autistics, Down syndrome and special educational needs. It is noted that today new standards have been formed in the training of music teachers, which are based on an integrative, personally oriented approach, innovativeness, inclusiveness, interactivity, and a good level of mastery of information and communication technologies. It was found that academic mobility and international internships have a positive effect on the exchange of pedagogical experience.

Key words: *professional competences, pedagogical technologies, integrative methods, performing skill, educational standards, musical performance activity, musical and didactic material, basics of conducting technique.*

Постановка проблеми. Підготовка вчителів музики та формування їхніх професійних компетентностей відбувається поступово та цілеспрямовано. Згідно вимог сьогодення, від них вимагається застосування методик компетентнісного навчання і володіння сучасними цифровими технологіями. Фокус покладений на інтерактивне навчання та на різнобічний розвиток особистості, при цьому домінує комплексний підхід, акцент кладеться як на музичну підготовку майбутніх вчителів музики, так і на їхню педагогічно-психологічну готовність до професійної діяльності.

Аналіз досліджень з тематики, пов'язаної з вивченням нових підходів до професійної підготовки вчителів музики в сьогоденні, дає підстави стверджувати, що обране питання знаходиться в колі дослідницьких пошуків доволі значної кількості як науковців, такі і методистів-практиків. При цьому, слід виділити праці Г. Падалки, О. Ростовського (Ростовський: 2011), О. Рудницької (Рудницька: 1998), С. Салдан, В. Черкасова, В. Шульгіної, О. Михайличенко, З. Жигаль, М. Дяченко, О. Король, Е. Тайнел (Жигаль, Король, Тайнел та ін.: 2017), І. Малашевської, А. Душного та ін., які в найбільшій мірі виявились суголосними до вектору запропонованої розвідки.

Мета статті – дослідити специфіку формування професійних компетентностей вчителів музики в сучасному освітньому просторі.

Для досягнення задекларованої мети було використано комплексний методологічний підхід. Пріоритетними стали наступні методи: *аналітичний*, який дозволив проаналізувати процес підготовки майбутніх вчителів музики у єдності педагогічного, психологічного, мистецтвознавчого, філософського і музикознавчого знання; *теоретичний* метод, який дозволив опрацювати дидактичні матеріали та новітні методологічні підходи сучасної гуманітаристики; *порівняльно-узагальнюючий метод*, який уможливив компаративне зіставлення дидактичних звершень відомих педагогів – як теоретиків, так і практиків; *типологічний* – для вивчення сталих засад педагогічної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, професійна підготовка вчителів музики за спеціальністю 014.13 Середня освіта (музичне мистецтво) здійснюється в країні на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів (у деяких випадках музично-педагогічні факультети мають назви «Інститутів музичного мистецтва», «Факультетів культури і мистецтв» та ін.). Після завершення навчання на денній та заочній формах випускники отримують дипломи бакалавра та магістра, деякі з них продовжують навчання з аспірантурі для отримання наукового ступеня доктора філософії.

В останні роки відбулися суттєві зміни в організації навчального процесу, які заторкнули і сферу підготовки вчителів музики. Пріоритетним став індивідуальний підхід, зорієнтований на всебічне розкриття особистості майбутнього вчителя музики.

Опанування професійними компетентностями майбутніми вчителями музики відбувається під час навчання у музичних та музично-педагогічних ЗВО, після складених вступних випробувань і творчого конкурсу, на яких абітурієнти мають можливість показати свої музичні задатки та творчі здібності. Навчання на ОП «Бакалавр» триває чотири роки і охоплює вісім семестрів. Студенти мають як обов'язкові дисципліни, так і вибіркові.

Наведемо перелік дисциплін, що входять до навчального плану бакалаврів кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, на якому працюють автори означеної статті. На першому році навчання студенти проходять наступні лекційні та практичні курси: «Вступ

до спеціальності», «Диригування», «Основи теорії музики», «Історія зарубіжної музики», «Постановка голосу», «Сольфеджіо», «Основний та додатковий музичний інструмент», «Хоровий клас та практична робота з хором», «Музична педагогіка».

Впродовж другого року навчання майбутніх вчителів музики до переліку обов'язкових навчальних дисциплін входять «Вокально-інструментальні ансамблі (мішаний хор)», «Історія української музики», «Диригування», «Основи педагогічних досліджень», «Історія зарубіжної музики», «Постановка голосу», «Сольфеджіо», «Основний та додатковий музичний інструмент», «Хоровий клас та практична робота з хором», «Музична психологія», «Теорія та методика музичного виховання», «Методика вокального виховання дітей», «Курсова робота». На вибір студентам пропонуються дисципліни «Музичний фольклор України» та «Практикум шкільного репертуару».

На останньому році навчання бакалаври повинні засвоїти знання та практично-технічні навички з предметів обов'язкової компоненти «Поліфонії», «Світових музично-педагогічних концепцій», «Диригування», «Вокально-інструментальних ансамблів (мішаний хор)», «Педагогічної практики», «Постановки голосу», «Оркестру народних інструментів, ансамблю скрипалів, бандуристів», «Основного та додаткового музичного інструменту», «Хорового класу та практичної роботи з хором», «Теорії та методики музичного виховання». На вибір здобувачам пропонується «Аранжування» чи «Інструментознавство».

Важливо, що під час навчання студенти мають можливість брати участь в художніх колективах, активно виступати на різних заходах як у межах факультету, так і університету. Зокрема, майбутні учителі музики є учасниками мішаних, жіночих і чоловічих хорів, можуть виступати у складі ансамблів скрипалів, капели чи ансамблю бандуристів, дуетів акордеоністів, гітаристів тощо.

Щодо ОП «Магістр», то впродовж першого семестру до навчального плану студентів-магістрів входять дисципліни «Магістерський семінар», «Історія музичної культури слов'янських країн», «Основний музичний інструмент», «Постановка голосу», «Диригування» та «Проблеми сучасного музикознавства». На вибір пропонуються два предмети – «Образ і текст» та «Український та європейський музичний постмодернізм».

На другому семестрі навчання магістри музичного мистецтва в процесі здобуття фахових компетентностей опановують дисципліни «Антропологія музичної культури», «Магістерський семінар», «Методика викладання музично-тео-

ретичних дисциплін у закладах вищої освіти», «Музична естетика», «Музична психологія» та «Основний музичний інструмент». На вибір магістрам даються предмети «Музичне краєзнавство», «Основи музичного джерелознавства та архівістики», «Український музичний модернізм». У третьому семестрі присутній лише один предмет – «Педагогічна практика».

Оцінювання знань студентів із вищезазначених предметів відбувається під час залікової та екзаменаційної сесії наприкінці кожного семестру. Як і в інших ЗВО, оцінювання знань студентів відбувається за шкалою Європейської Кредитно-Трансферної Системи ECTS.

Після опанування зазначених вище дисциплін майбутні вчителі музики отримують теоретичні знання та практичні навички, вдосконалюють індивідуальну виконавську майстерність та ін. Так, здобувачі ознайомлюються з генезою, особливостями формування, організацією та структурою систем педагогічної освіти різних країн, пізнають різні національні методика викладання предмету «Музика» в середній школі, усвідомлюють важливу функцію вчителя у педагогічній освіті.

Крім того, на основі здобутого під час навчання практичного досвіду, студенти формують професійні компетентності, вони мають знати види занять та педагогічної практики, вміти сформулювати власні педагогічні принципи, володіти педагогічним тактом та етикою спілкування, підвищувати педагогічну майстерність, застосовувати на практиці сучасні методи і прийоми навчання.

Як пише М. Ластовецький, «Нинішня система освіти, насамперед, музичної, перебуває на етапі серйозного вдосконалення, а її структура та зміст все більше переорієнтовуються на особистісну педагогіку. На сучасному етапі спостерігається зростаюча комп'ютеризація освітніх процесів та отримання знання через мережу Інтернет. Широке використання комп'ютерних технологій в сучасній освіті кардинально змінює процес здобуття знань: застосовується дистанційне навчання, студенти отримали можливість вибору довільних програм і моделей навчання і т.п.), в результаті, констатується її нова якість» (Ластовецький, 2019:85).

Результатом навчання майбутніх учителів музики, на основі поєднання світових та національних освітніх стандартів, є підготовка конкурентоспроможних фахівців, здобуття фахових навичок та умінь, необхідних для праці в школі, володіння голосом, музичним інструментом, основами техніки диригування тощо. Також учитель музики повинен бути обізнаним із особливостями вікової психології, різними видами темпераменту,

орієнтуватися в музичних стилях, історії та теорії музики тощо. Вчитель музики має вміти створити на уроках доброзичливу атмосферу спілкування, сприятливий психологічний та емоційний клімат, вміти згуртувати учнів у колектив – хор, вокальний чи інструментальний ансамбль.

Вкрай важливо застосовувати особистісно орієнтований підхід до міленіалів, індіго, аутистів, вихованців з інклюзією, синдромом Дауна та особливими фізичними потребами, до яких належать вади зору, слуху, опорно-рухового апарату та ін.

Висновки. Професійна підготовка вчителя музики має низку особливостей. На відміну від студентів інших спеціальностей, майбутні вчителі музики повинні оволодіти фаховими компетентностями на основі синтезу теоретичних знань та практичних вмінь, які включають музично-виконавську діяльність, до якої належать гра на музичних інструментах, постановка голосу, спів у хорі, участь в оркестрі, ансамблі тощо. В переліку обов'язкових дисциплін вагому роль займають предмети педагогічного, психологічного та практично-виконавського спрямувань.

Провідним залишається національно-зорієнтований контекст навчання та підготовки фахівців у різних галузях, у тому числі, й вчителів музики, з розвитком почуття громадського обов'язку, високими духовними, етичними і моральними пріоритетами. Адже відповідно до Національної доктрини розвитку освіти України, освіта «є засобом відтворення й нарощування інтелектуального, духовного потенціалу народу...» (Національна доктрина, 2002).

У сьогоденні, у рамках академічної мобільності, програм обміну та міжнародного стажування, спостерігається активна співпраця з іноземними колегами, обмін педагогічним досвідом та практичними напрацюваннями.

Під час пандемії, пов'язаної з поширенням ковіду, в навчальних закладах країни відбувся перехід на дистанційну форму навчання в режимі он-лайн, у зв'язку з чим, зросла потреба у активному застосуванні сучасних цифрових технологій, мультимедійних засобів, інтерактивних панелей, що уможливило «супровід лекцій нотними прикладами і музичними ілюстраціями, використання додаткових матеріалів (статей, навчальних видань тощо) та ресурсів нотних бібліотек, виконання завдань у формі тестів, аналіз творів, реферативну роботу, проведення за заданими темами форумів, семінарів, вебінарів, конкурсів тощо» (Панасенко, 2019: 28).

Нині значний акцент кладеться на забезпечення освітніх потреб вихованців з особливими потребами. Уроки музики можуть стати вагомим терапевтично-лікувальним чинником, тому вчи-

телі музики повинні знати спеціальні методики, з акцентом на звукових, словесних та мануально-відтворюючих моделях пояснення матеріалу, поряд з ілюстративно-наочними.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у компаративному вивченні досвіду підготовки вчителів музики у різних країнах на сучасному етапі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жигаль З., Король О., Тайнель Е. та ін. Музично-педагогічні системи та концепції ХХ століття: підручник / за заг. ред. Е. Тайнель. Вид. 2-ге. Львів: ЛНУ імені Івана Франка. Харків, 2017. 434 с.
2. Ластовецький М.А. Деякі зауваги щодо функціонування музичних освітніх закладів України на сучасному етапі. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (Львів, 30 вересня 2019 р.)* / ред-упоряд.: О. Осадця, Л. Купчинська; відп. ред. Л. Снісарчук. Львів, 2019. С. 83–85.
3. Малашевська І. Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02. «Теорія і методика навчання музики і музичного виховання». Київ, 2005.
4. Національна доктрина розвитку освіти від 17.04.2002 р. № 347 / 2002.
5. Основи викладання мистецьких дисциплін: Навчальний посібник для студентів / За ред. О.П. Рудницької. Київ: АТЗТ «Експрес», 1998. 183 с.
6. Панасенко І.О. Інтерактивні методи і мультимедійні технології та їх використання на уроках музично-теоретичного циклу [методична розробка]. Краматорськ, 2019. 30 с.
7. Ростовський О. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

REFERENCES

1. Zhyhal Z., Korol O., Tainel E. et al. (2017). *Muzychno-pedahohichni systemy ta kontseptsii XX stolittia: pidruchnyk* [Music-pedagogical systems and concepts of the 20th century: a textbook] / za zah. red. E. Tainel. Vyd. 2-he. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. Kharkiv, 434 [in Ukrainian].
2. Lastovetskyi, M.A. (2019). *Deiaki zauvahy shchodo funktsionuvannia muzychnykh osvithnikh zakladiv Ukrainy na suchasnomu etapi* [Some remarks on the functioning of music educational institutions of Ukraine at the current stage]. *Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia: tezy dopovidei VII Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii (Lviv, 30 veresnia 2019 r.)* / red-uporiad.: O. Osadtsia, L. Kupchynska; vidp. red. L. Snitsarchuk. Lviv, 83-85. [in Ukrainian].
3. Malashevskia I. (2005). *Metodyka muzychno-teoretychnoi pidhotovky maibutnykh uchyteliv muzyky na istorykystylovii osnovi: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. ped. nauk: spets. 13.00.02. «Teoriia i metodyka navchannia muzyky i muzychnoho vykhovannia»* [Methodology of music-theoretical training of future music teachers on a historical-stylistic basis: thesis for obtaining sciences. candidate degree Pedagogy Sciences: specialist 13.00.02. "Theory and method of teaching music and musical education"]. Kyiv. [in Ukrainian]
4. *Natsionalna doktryna rozvytku osvity* [National doctrine of education development] vid 17.04.2002 r. № 347 [in Ukrainian].
5. *Osnovy vykladannia mystetskykh dystsyplin: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv* [Basics of teaching art disciplines: Study guide for students] / Za red. O.P. Rudnytskoi (1998). Kyiv: ATZT «Ekspres», 183 [in Ukrainian]
6. Panasenko, I.O. (2019). *Interaktyvni metody i multymediini tekhnolohii ta yikh vykorystannia na urokakh muzychno-teoretychnoho tsykladu* [methodical notes]. Kramatorsk, 30. [in Ukrainian].
7. *Rostovskyi O. (2011). Teoriia i metodyka muzychnoi osvity* [Theory and methodology of music education]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 640. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 792.071.2.027.2:782.9].094](477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-35>

Олена ЛЄРМОНТОВА,
orcid.org/0000-0002-3222-2180

доктор філософії,
старша лаборантка кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) flybikes2010@gmail.com

Руслан НІКУЛІН,
orcid.org/0009-0004-2029-5392

викладач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) russlann1974@gmail.com

МУЗИЧНІ ВИМІРИ ВИСТАВИ «КОНОТОПСЬКА ВІДЬМА» У ПОСТАНОВЦІ І. УРИВСЬКОГО: СПЕЦИФІКА ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОБРІЇ

У статті досліджено специфіку музичного компонента вистави «Конотопська відьма» у постановці І. Уривського (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2023 р.). Акцентовано інтенсифікацію музичного компонента в сучасному українському театрі в статусі чинника створення багатовимірної змістової аури, формування концептуальних підтекстів вистави та багаторівневої перцепції та водночас детермінанта переосмислення ієрархії засобів виразності театру, специфіки компонентів його «тезаурусу» та його новаційних форм, спрямованих зокрема на створення синтезуючого художнього простору.

Виявлено, що у «Конотопській відьмі» у постановці І. Уривського концентрованим утіленням синтезуючих інтенцій та актуалізації історичної, культурної пам'яті та культурного досвіду нації в його діяхронно-синхронній цілісності є музичний компонент вистави (комп. С. Карпенко). Його специфіка полягає в синтезуванні різних царин національної музичної картини світу (фольклорної, академічної традиції та масової), жанрових та стильових сфер і виконавських стилістик (автентичної, академічної та естрадної) та багатофункціональності. Показано, що музичний лейтмотив вистави, який має автентичну основу (жанри колядки та веснянки), виконує функції увиразнення психологічних станів героїв, формування темпоритму вистави та корегування перцепції. Виявлено, що музичний компонент вистави функціонально орієнтований на формування як історико-культурних алюзій, які забезпечуються відтворенням автентичного гуртового співу та зумовлюють «посилання» на ментально увиразненні, глибинні шари національної свідомості, так і на формування функціональних алюзій із «образом» хору в античній трагедії. Акцентовано, що специфіка музичного компонента у «Конотопській відьмі» пов'язана з акцентуацією концептуальних підтекстів, формуванням позачасового та позাপросторового характеру зіткнення містичного та реального світів, а також зі створенням додаткових змістових вимірів зокрема в танцювальних епізодах. Показано, що поєднання фольклорних основ національної музичної картини світу і маркерів сучасного масового музичного мистецтва у виставі І. Уривського, як повноправних компонентів цілісного художнього простору, апелює до людини епохи постсучасності, що шукає духовних опор у культурній пам'яті, актуалізація якої маркує духовний простір сучасної української нації.

Ключові слова: національний український театр, музичний компонент вистави, культурна пам'ять, автентичний спів, фольклорні традиції.

Olena LIERMONTOVA,
 orcid.org/0000-0002-3222-2180
 PhD,

*Senior Laboratory Assistant at the Department of Film and Television Directing and Screenwriting,
 Kharkiv State Academy of Culture
 (Kharkiv, Ukraine) flybikes2010@gmail.com*

Ruslan NIKULIN,
 orcid.org/0009-0004-2029-5392
 Lecturer at the Department of Film and Television Directing and Screenwriting
 Kharkiv State Academy of Culture
 (Kharkiv, Ukraine) russlann1974@gmail.com

MUSICAL DIMENSIONS OF THE PLAY “THE WITCH OF KONOTOP” IN THE PRODUCTION BY I. URYVSKY: SPECIFIC FEATURES AND FUNCTIONAL CONTOURS

The article examines the specifics of the musical component of the play «The Witch of Konotop» directed by I. Uryvsky (Ivan Franko National Academic Drama Theater, 2023). It emphasizes the intensification of the musical component in contemporary Ukrainian theater as a factor in creating a multidimensional aura of meaning, the formation of conceptual subtexts of the performance and multi-level perception, and at the same time a determinant of rethinking the hierarchy of means of theatrical expression, the specifics of the components of its «thesaurus» and its innovative forms, aimed in particular at creating a synthesizing artistic space.

It has been found that in I. Uryvsky's production of «The Witch of Konotop» the musical component of the performance (composed by S. Karpenko) is a concentrated embodiment of the synthesizing intentions and the actualization of the historical and cultural memory and cultural experience of the nation in its diachronic and synchronic integrity. Its specificity lies in synthesizing various areas of the national musical landscape (folk, academic tradition and popular music), genres and styles, and performance styles (authentic, academic and pop) and multifunctional. It has been showed that the musical leitmotif of the performance, which has an authentic base (the genre of carols and spring songs), serves to emphasize the psychological states of the characters, shape the tempo and rhythm of the performance, and adjust perception. It has been revealed that the musical component of the performance is functionally oriented towards the formation of historical and cultural allusions, which are provided by the reproduction of authentic group singing and cause «references» to mentally pronounced, deep layers of national consciousness, as well as on the formation of functional allusions to the «image» of the chorus in ancient tragedy. It is emphasized that the specificity of the musical component of the «The Witch of Konotop» is connected with the accentuation of conceptual subtext, the formation of the timeless and spaceless nature of the collision between the mystical and real worlds, as well as the creation of additional semantic dimensions, particular in the dance episodes. It has been shown that the combination of folkloric foundations of the national musical worldview and markers of contemporary mass musical art in I. Uryvsky's performance, as full-fledged components of a holistic artistic space, appeals to people of the postmodern era who seek spiritual support in cultural memory, the actualization of which marks the spiritual space of the modern Ukrainian nation.

Key words: *Ukrainian national theatre, musical component of the performance, cultural memory, authentic singing, folk traditions.*

Постановка проблеми. Національне театральне мистецтво на початку ХХІ ст. постає як інтегральний, універсальний феномен художньої рефлексії, пов'язаний зі збереженням національної ідентичності та водночас формуванням нових комунікаційних механізмів при використанні медіатехнологій (Гнатюк, 2024: 17). В інтенсивному оновленні змістових обріїв, виявленому як в опануванні новітнього, зокрема національного доробку драматургії, так і в модернізаційній репрезентації світової та національної класичної спадщини, які демонструють спрямованість українського театру на створення єдиної картини світу, центрованої навколо з фундаментальних цінностей людства, значущою є місія музичного мистецтва – атрибутивно важливого компонента комплексу атрибутивних рис українського театру.

цтва – атрибутивно важливого компонента комплексу атрибутивних рис українського театру.

На рівні художньої практики інтенсифікація вагомості музики в сучасному просторі театального мистецтва зумовлює піднесення її статусу як чинника створення багатомірної змістової аури, формування концептуальних підтекстів вистави та багаторівневої перцепції. На рівні наукової рефлексії це стає імпульсом до переосмислення ієрархії засобів виразності театру, сутності та специфіки компонентів театального «тезаурусу» зокрема та сучасного театру загалом, а також особливостей форм сучасного театального мистецтва в контексті активізації крос-культурного діалогу.

Аналіз досліджень. Виявлення специфіки та функціонального кола музичного мистецтва в контексті театру є перманентно та іманентно значущими складниками театрознавства. У межах наукової рефлексії щодо феноменології та онтології національного театру формується новітній складник сучасного театрознавчого дискурсу, орієнтований на виявлення сутності та специфіки музики в контексті сучасних тенденцій буття театрального мистецтва як царини дії тріади складових сценічного втілення вистави, що складають також дія та зоровий вимір (Фількевич, 2020: 6).

Актуалізацію означених питань у різних дослідницьких ракурсах демонструють праці таких науковців, як О. Білас (Білас, 2017), У. Бекіров, який констатує різноманіття музичного компонента в сучасному українському театрі (Бекіров, 2025), Н. Єрмакова, О. Клековкін, О. Наконечна, Р. Никоненко (Никоненко, 2023), С. Садовенко.

Відзначимо, що особливого різноманіття дискурсу театрознавства щодо специфіки музичного компонента в театрі надають його новаційні лінії. Так, поєднуючи досягнення театрознавства та регіонального спрямування гуманітаристики, А. Курята акцентує, що у виставах Рівненського обласного академічного театру музичний складник постає «не тільки як фон, але й як активний елемент, що дозволяє глибше розкривати внутрішній світ персонажів та підсилювати емоційне навантаження ключових моментів» (Курята, 2024: 36). У дослідницьких параметрах сучасної театральної звукорежисури питання, дотичні до проблематики музики в театрі, порушує М. Ужинський.

Узагальнення накопиченого в театрознавчому дискурсі досвіду осмислення специфіки музики в контексті театрального мистецтва, що є важливим теоретичним і практичним завданням, уможливить торування подальших шляхів творчої рефлексії на рівні художньої практики та сприятиме осягненню феноменології та сучасних онтологічних маркерів національного театрального мистецтва.

Мета статті – виявлення специфіки музичного компонента у виставі «Конотопська відьма» І. Уривського (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2023 р.).

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи сутність і специфіку національного театрального мистецтва, О. Білас акцентує, що домінування музики в українському театрі етапу становлення та професіоналізації визначається рядом взаємозумовлених факторів – «об’єктивно-історичним (необхідність зберегти історичну

пам’ять, утвердження національної ідентичності), ментально закоріненими (архетипи народно-обрядового дійства, що в своїй суті було синтетичним, музично-театральним артефактом), естетичними (переймання окремих здобутків європейського ...театру)» (Білас, 2017: 67). Закцентуємо, що музична «аура» оповиває національний театр і в подальшому. Так, новаційні пошуки Леся Курбаса однією з основ мали формування нової мови театру, позначеної активізацією змістотворної ролі музики. Славетні постановки Майстра – «Газ», «Джиммі Гігінс», «Диктатура», «Макбет», «Маклена Граса» засвідчили, що «ще з Молодого театру Курбас розглядав кожен драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір. Він перший в Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль, за Курбасом, це слово і рух, а де рух – там ритм, де звук – там музика» (Гіряк, 1982: 182).

Активізація дії музичного мистецтва як концентрованого, змістово вагомого компонента вистави, віддзеркалює напружені пошуки сучасним театром нових шляхів буття у мінливій панорамі миттєво змінюваних зокрема під дією новаційних технологій форм культурного життя та алгоритмів художньої комунікації. Бурхливий процес оновлення мистецтва театру відбивається як в експерименталізмі інтерпретацій класичного доробку світової та національної драматургії, так і в активізації таких новаційних формах як форум-театр, імерсивний театр, плейбек-театр, театр переселенця, пластичний та документальний театр (Никоненко, 2023: 95–96) тощо.

Попри певну різноспрямованість таких спрямувань одним із їх єднальних векторів видається можливим визначити орієнтацію на створення унікального, всеохопного художнього простору, що позначений винятковою напругою синтезуючих інтенцій, спрямованість на втілення ідеї «глобального синтезу <у параметрах якої> різнозначними за силою є драматургічне, поетичне, музичне та пластичне начало, вербальні та невербальні засоби акторської виразності» (Никоненко, 2023: 97).

Одним із утілень такої ідеї, спрямованим зокрема і на інтенсифікацію історичної, культурної пам’яті та таким, що віддзеркалює складний процес «переоцінки цінностей, який визначає сучасний етап націо– і державотворення, адекватних сутності й специфіці суспільних відносин» (Стасевська, Уманець, 2017) є постановка «Конотопської відьми» І. Уривського (за п’єсою Гр. Квітки-Основ’яненка) в Національному акаде-

мічному драматичному театрі імені Івана Франка (2023 р.).

Значимо, що створення музики до «Конотопської відьми» з огляду на популярність версії вистави Б. Жолдака з музикою І. Поклада (1982 р.), вимагало формування іншого музичного ряду – іншого насамперед з концептуального погляду. Адже стихія народного гумору, що визначала «ауру» вистави, стала поштовхом для її позиціонування у театральній критиці як «гопак-опери» та «мюзиклу-бурлеску», рецепції яких були вельми проблематичними та невідповідними її новітній концепції І. Уривського.

У низці блискучих сучасних інтерпретацій класичної спадщини драматургії – «Марія Стюарт» (реж. І. Уривський, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка), «Тартюф» (реж. Д. Богомазов, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка), «Отелло» (реж. О. Дмитрієва, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра) саме «Конотопська відьма» стала унаочненим вираженням орієнтації сучасного українського театру на ствердження значущості культурного досвіду нації в його діахронно-синхронному увиразненні.

У музичному компоненті вистави це відбилося в поєднанні композиторкою Сусанною Карпенко (головною хормейстеркою Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка) різних царин національної музичної картини світу – фольклорної (у різноманітті регіональних вимірів, із залученням оригінального мелосу весільних пісень), академічної, професійної традиції та масової (знаком якої слугують алюзії репу), жанрових площин – колядки, романсу, пісні та колискової, стильових сфер – ліричної, драматичної, танцювальної тощо, виконавських стилістик – автентичної (відкритий спів, гукання), академічної (в її камерному варіанті) та естрадної (з мовним використанням вокального апарату, опорою на спів-мовлення).

Шлях мисткині до такого синтезу – це фактично вся творчість С. Карпенко. Як учасниця та співкерівниця ансамблю автентичного співу «Божичі», композиторка брала участь у створенні в колаборації з Центром сучасного мистецтва «ДАХ» В. Троїцького вистави «У пошуках втраченого часу», у створенні ансамблем фольклорної вистави «Коло життя», у яких фольклор та народнопісенна традиція стали концептуальною та стильовою основою. Певною апробацією їх проєкції у царину сучасних художніх пошуків став і сольний проєкт «Візеручасті пісні», у якому С. Карпенко «проявляє себе як етно-співачка,

виконавиця складних стилів автентичного співу в його розмаїтті вокально-тембрових традицій» (Осипенко, 2019: 83). Показова для цього проєкту виконавська домінанта, яка виявилася у співомовленні, ковзаючому інтонуванні, тембровій насиченості, відкритості звуковидобування, грудному резонуванні та високому динамічному тону, стала основою для вокальної стилістики «Конотопської відьми».

У концептуально-змістових вимірах вистави саме музиці належить роль визначального чинника, що зумовлюється статусом лейтмотиву як концентрованого, емоційно та почуттєво варіабельного виразника психологічних колізій та детермінанта концептуальних підтекстів і нюансів. Авторка музики до вистави акцентує, що основою лейтмотиву стали інтонами колядки та веснянки – «це мікс, у якому відчувається календарно-обрядовість через високі жіночі голоси та інтервали, які нагадують календарні жанри» (Маркопольська, 2024).

Алюзії найдавніших жанрів фольклорної традиції створюють фактично позачасову проєкцію дії, формують атмосферу віддаленості у часі та просторі та «відсилають» до глибинних шарів національної свідомості. Це закарбовується в акцентованій анонімності тріо співачок, вокальна партія яких прямо «відсилає» до найдавніших традицій народної культури. Їх утіленням стають настанови автентичного співу – експресія, високий динамічний тонус, мовна позиція вокального апарату, типові для фольклорної традиції відкрите звукоутворення, посилення звуку «в далечінь», нейтральна інтонаційність, численні вигуки, зойки, глісандування, вокалізація із уведенням додаткових приголосних тощо.

Проте колективний образ співачок-відьом, що реалізує свою драматургічну роль саме засобами музичного мистецтва, містить у собі суттєві концептуальний потенціал, закладений завдяки алюзіям із «образом» хору у вимірах античної трагедії. Такі алюзії уможливаються не тільки нонперсоніфікованістю вокального тріо, вираженою зокрема у візуальній нівельованості облич, акцентованій статуарності – тяжінні до нерухомості та в тотальному пануванні білого кольору в образах відьом. Це створює вражаючий контраст із виразною, інколи гіпертрофованою пластикою персонажів та домінуванням чорного в їх костюмах, що надає тріо статусу увиразнення одного з базових візуальних компонентів біло-чорної концепції вистави. Із хором давньогрецької трагедії вокальне тріо відьом поєднують і функціональні виміри – створення змістової аури та емоційного

гла, а також коментування дії та водночас створення музичного відповідника психологічних станів героїв.

Зазначимо і специфічну функцію музичного лейтмотиву, пов'язану зі створенням темпоритму вистави. Контрастування ритмічного відліку часу тривалими відлунюючими містичними дзвонами і поступового «згущення» дії шляхом зростання амплітуди та динаміки звучання вокального тріо фактично унаочнюють коливання часо-простору вистави. Водночас такі контрасти слугують корегуванню перцепції, утримувannya слухацької уваги та формуванню відчуття не тільки емоційно-почуттєвої причетності до дії, а й активної участі в ній.

Проте функції музичного компонента вистави цим не обмежуються. Значущі концептуальні підтексти у «Конотопській відьмі» створюються саме у музичній царині. Так, поєднання інтоном колискової та стилістики репу надає зіткненню містичного та реального світів позачасового та позапросторового характеру, у танцювальних епізодах інтонаційна «хаотичність», несподівані ритмічні та динамічні акценти «викривають» недолугість і примітивність Забрюхи та Пістряка, експресія танцю Олени та Дем'яна віддзеркалює наслідки чарування, гіпертрофована романсова ліричність дуету Олени та Дем'яна ставить під сумнів «всеохопність» і щирість кохання.

О. Челакова характеризує «Конотопську відьму» як квінтесенцію «моторошної сторони українського фольклору, традицій, сучасності та культури <що> торкається вічних та особистих проблем людини, які відлунюють у сучасності, викликає емоції за допомогою українських пісень, які співали наші пращури» (Челакова, 2024: 31). У поєднанні в «Конотопській відьмі» найвіддаленішого минулого, «згорненого» у ментальній пам'яті, і сучасного, репрезентованого кризь призму перманентно значущих проблем буття людини та водночас маркерів сучасної масової культури, музиці в «Конотопській відьмі» належить провідна роль. Фольклорні основи національної музичної картини світу і маркери сучасного масового музичного мистецтва постають у виставі І. Уривського не як опозиційні сили, а як повноправні компоненти цілісного художнього простору, закарбовуючи різноманіття «сучасних підходів до театральної музики – від створення авторської музики, зокрема на основі поєднання автентичного українського мелосу з інокультурними елементами, до радикальних експериментів з різноманітними шумами, від побудови музичної партитури на міксі популярної музики, до ретель-

ного відбору завершених музичних фрагментів, що призначені для акцентування на необхідних драматургічних моментах» (Бекіров, 2025: 322). Синтез минулого та сучасності, поєднаний у виставі у цілісність стихією пісенності та ліричних інтоном романсової сфери, звернений до головного адресата – людини епохи постсучасності, яка шукає духовних опор, апелюючи до культурної пам'яті, актуалізація якої – маркер «сучасної культури України, котра зі здобуттям незалежності постала перед проблемою формування алгоритмів досягнення – творчого опанування світового досвіду та водночас відродження-інтеріоризації власної культурної спадщини» (Уманець, Дорошенко, 2021: 37).

Висновки. Сучасний український театр позначений піднесенням значущості місії музичного компонента, який набуває статусу чинника створення багатовимірної змістової аури, формування концептуальних підтекстів вистави та багаторівневої перцепції та зумовлює переосмислення ієрархії засобів виразності театру, специфіки компонентів його «тезаурусу» та його новаційних форм, спрямованих зокрема на створення синтезуючого художнього простору. «Конотопська відьма» у постановці І. Уривського (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2023 р.) демонструє як вагомість синтезуючих інтенцій, так і показову для національної культури межі ХХ–ХХІ ст. спрямованість на актуалізацію історичної, культурної пам'яті та культурного досвіду нації в його діахронно-синхронній цілісності.

Концентрованим утіленням таких орієнтацій є саме музичний компонент вистави (комп. С. Карпенко). Єднання у ньому різних царин музичної картини світу (фольклорної, академічної традиції та масової), жанрових та стильових сфер і виконавських стилістик (автентичної, академічної та естрадної) забезпечує музичний лейтмотив вистави. Маючи автентичну основу (жанри колядки та веснянки), лейтмотив виконує функції увиразнення психологічних станів героїв, формування темпоритму вистави та корегування перцепції.

Музика у виставі слугує і детермінантом і историко-культурних алюзій, що формуються завдяки задіянню автентичного гуртового співу та зумовлюють «посилання» на ментально увиразнені, глибинні шари національної свідомості, і функціональних алюзій із «образом» хору в давньогрецькій трагедії, який створює змістову ауру й емоційне тло та коментує дію. Музичний компонент забезпечує акцентуацію концептуальних підтекстів у

«Конотопській відьмі», зумовлюючи позачасовий та позапросторовий характер зіткнення містичного та реального світів, а також формуючи додаткові змістові виміри зокрема в танцювальних епізодах.

Фольклорні основи національної музичної картини світу і маркери сучасного масового музичного мистецтва постають у виставі І. Уривського як повноправні компоненти цілісного художнього

простору та як апеляція до людини епохи постсучасності, що шукає духовних опор у культурній пам'яті, актуалізація якої маркує духовний простір сучасної української нації.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні особливостей музичного компонента у сучасних національних інтерпретаціях світової драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бекіров У. Роль музики в постановках сучасного українського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2025, № 1. С. 318–322.
2. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – поч. XX ст. *Українська музика*, 2017, № 3 (25). С. 59–68.
3. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. 487 с.
4. Гнатюк А. В. Сучасний український театр у контексті світових тенденцій. *Trends and challenges in the development of contemporary culture and art* (December 25–26, 2024. Riga, the Republic of Latvia). International scientific conference. Riga: Baltija Publishing, pp.17–21.
5. Дорошенко В. О., Уманець О. В. Творчість Лесі Українки в естетичних параметрах сучасного національного театру анімації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2021. Вип. 59. С. 37–50.
6. Курята А. Роль музики у створенні атмосфери та підкресленні ключових моментів вистави на прикладі вистав Рівненського обласного академічного театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 32–37. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-5>
7. Маркопольська Т. Алюзії на народні мелодії та весільні пісні Сусанна Карпенко розповіла, що лунає у виставі «Конотопська відьма». *Культура. Район*, 24 листопада, 2024. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/763611-alyuzii-na-narodni-melodii-ta-vesilni-pisni-susanna-karpenko-rozpovila-shcho-lunae-u-vistavi-konotopska-vidma>
8. Никоненко Р. Тенденції розвитку українського театрального мистецтва кінця XX – початку XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 5. Т. 2. С. 93–97. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-2-13>
9. Осипенко В. Етнопроект «Візерунчасті пісні» С. Карпенко: традиція та її сучасне сценічне відтворення. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2019. Вип. 2. С. 81–86. DOI 10.33625/2409-2347-2019-2-81-86
10. Стасевська О. А., Уманець О. В. Моральні виміри функціонування громадянського суспільства. *Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти*: збірник праць за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф. «Духовно-моральні основи та відповідальність особистості у долі людської цивілізації», 16 листопада 2016 р., м. Харків. Вип. 47 (51). Т. 1. Харків: НТУ «ХПІ», 2017. С. 274–284. URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/856ebf27-aead-4b77-8fb5-b1648fc73d56/content>
11. Фількевич Г. М. Музичне рішення драматичної вистави: творчо-методичні поради. Київ, 2020. 44 с. URL: <http://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/901>
12. Челакова О. Феномен вистави «Конотопська відьма». *Кіно-Театр*, 2024, № 1. С. 29–31.

REFERENCES

1. Bekirov, U. (2025). Rol muzyky v postanovkakh suchasnoho ukrainskoho teatru [The role of music in productions of modern Ukrainian Theatre]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii kerivnykh kadrriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, 1, 318–322. [in Ukrainian].
2. Bilas, O. (2017). Rol muzyky v ukrainskomu dramatychnomu teatri kintsia XIX – poch. XX st. [The role of music in the Ukrainian dramatic theater at the end of the nineteenth and early twentieth century]. *Ukrainska muzyka*, 3 (25), 59–68. [in Ukrainian].
3. Hirniak, Y. (1982). Spomyny [Memories]. New-York. 487. [in Ukrainian].
4. Hnatiuk, A. V. (2024). Suchasnyi ukrainskyi teatr u konteksti svitovykh tendentsii [Modern Ukrainian theater in the context of world trends]. *Trends and challenges in the development of contemporary culture and art* (December 25–26, 2024. Riga, the Republic of Latvia). International scientific conference. Riga: Baltija Publishing, pp.17–21. [in Ukrainian].
5. Doroshenko, V. O., Umanets, O. V. (2021). Tvorchist Lesi Ukrainky v estetychnykh parametrah suchasnoho natsionalnoho teatru animatsii [Lesia Ukrainka's works in the aesthetic parameters of contemporary national animation theater]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 59, 37–50. [in Ukrainian].
6. Kuryata, A. (2024). Rol muzyky u stvorenni atmosfery ta pidkreslenni kliuchovykh momentiv vystavy na prykladi vystav Rivnenskoho oblasnoho akadenichnoho teatru [The role of music in creating the atmosphere and underlining the key points of the exhibition as an example of the performances of the Rivne Regional Academic Theater]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 74, t. 2, 32–37. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-5>
7. Markopolska, T. (2024). Aluzii na narodni melodii ta vesilni pisni. Susanna Karpenko rozpovila, shcho lunaie u vystavi «Konotopska vidma» [Allusions to folk melodies and wedding songs. Susanna Karpenko said that they can be heard in the play «The Witch of Konotop»]. *Kultura. Raion*, 2 November. [in Ukrainian]. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/763611-alyuzii-na-narodni-melodii-ta-vesilni-pisni-susanna-karpenko-rozpovila-shcho-lunae-u-vistavi-konotopska-vidma>

8. Nykonenko, R. (2023). Tendentsii rozvytku ukrainskoho teatralnogo mystetstva kintsia XX – pochatku XXI st. [Trends in the development of Ukrainian theatrical art at the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 5, t. 2, 93–97. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-2-13>
9. Osypenko, V. (2019). Etnoproekt «Vizerunchasti pisni» S. Karpenko: tradytsiia ta yii suchasne stsenichne vidtvorennia [Ethno project «Ornate songs» by Susanna Karpenko]. *Tradytsii ta novatsii u suchasnykh arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 2, 81–86. [in Ukrainian]. DOI 10.33625/2409-2347-2019-2-81-86
10. Stasevska, O. A., Umanets, O. V. (2017). Moralni vymiry funktsionuvannia hromadianskoho suspilstva [Moral dimensions of civil society functioning]. *Problemy ta perspektyvy formuvannia natsionalnoi humanitarno-tekhnichnoi elity: zbirnyk prats za materialamy mizhnar. nauk.-prakt. konf. «Dukhovno-moralnisni osnovy ta vodpovidalnist osobystosti u doli liudskoi tsyvilizatsii»*. Vyp. 47 (51), vol. 1. Kharkiv: NTU «KhPI», 274–284. [in Ukrainian]. URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/856ebf27-aead-4b77-8fb5-b1648fc73d56/content>
11. Filkevich, H. M. (2020). Muzychne rishennia dramatychnoi vystavy: tvorcho-metodychni porady [Musical solutions for dramatic performance: creative and methodological advice]. Kyiv, 44. [in Ukrainian]. URL: <http://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/901>
12. Chelakova, O. (2024). Fenomen vystavy «Konotopska vidma» [The phenomenon of the play «The Witch of Konotop»]. *Kino-Teatr*, 1, 29–31. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

UDC 7.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-36>**Yifeng LIN,***orcid.org/0009-0003-8565-2584**PhD Student at the Department of Art and Fashion Design**Kyiv National University of Technologies and Design**(Kyiv, Ukraine) linyf0604@foxmail.com***Olena GERASYMENKO,***orcid.org/0000-0001-8566-7215**PhD in Design,**Associate Professor at the Department of Art and Fashion Design**Kyiv National University of Technologies and Design**(Kyiv, Ukraine) gerasymenko.od@knutd.edu.ua*

DESIGN STRATEGIES FOR CHILDREN'S EDUCATIONAL MATERIALS BASED ON SITUATED COGNITION: A USER-TASK-ENVIRONMENT APPROACH TO EARLY LITERACY

With the continuous improvement of public's educational concept, more and more parents begin to pay attention to children's early education, hoping to promote the early cultivation of children's various abilities. However, there are some problems in current literacy education, such as patterns of premature instruction and superficial practice, which make children fail to achieve the goal of literacy and have a negative impact on their normal learning and growth. As a constituent carrier of children's educational materials, the potential of picture books in the cultivation of literacy interest remains to be tapped. In order to solve the above problems, this study constructs a set of strategies for the design of children's literacy educational materials based on the situated cognition. Through theoretical analysis and case study, this paper analyzes the cognitive characteristics and literacy mechanism of children, and demonstrates the internal consistency of the situational nature of knowledge, the practice of learning and children's learning patterns emphasized by the situational cognitive theory. Building on these findings, this paper proposes three design principles: multi-dimensional interactive experience based on user situation, practical literacy content based on task situation and interesting visual presentation based on environment situation. From these principles, a set of systematic design strategies are extracted, moving from user demand analysis to literacy context anchoring, key touch point screening, visual element transformation, and finally to the weaving of text within specific learning situations. This study provides practical theoretical guidance for the design of children's literacy education materials, broadens the application boundary of situated cognition in the field of design, and provides a new research direction for children's literacy education.

Key words: *Situated Cognition, Children's Educational Materials, Literacy Picturebooks, Cognitive Development in Early Childhood, Picturebook Design.*

Їфен ЛІН,*orcid.org/0009-0003-8565-2584**аспірант кафедри дизайну мистецтва і моди**Київського національного університету технологій та дизайну**(Київ, Україна) linyf0604@foxmail.com***Олена ГЕРАСИМЕНКО,***orcid.org/0000-0001-8566-7215**кандидат наук з дизайну,**доцент кафедри дизайну мистецтва і моди**Київського національного університету технологій та дизайну**(Київ, Україна) gerasymenko.od@knutd.edu.ua*

СТРАТЕГІЇ ДИЗАЙНУ ДИТЯЧИХ ОСВІТНІХ МАТЕРІАЛІВ НА ОСНОВІ СИТУАТИВНОГО ПІЗНАННЯ: ПІДХІД «КОРИСТУВАЧ–ЗАВДАННЯ–СЕРЕДОВИЩЕ» ДО РАННЬОЇ ГРАМОТНОСТІ

У міру постійного вдосконалення суспільних освітніх уявлень дедалі більше батьків починають приділяти увагу ранній освіті дітей, сподіваючись сприяти ранньому формуванню різноманітних здібностей у дітей. Однак

сучасній освіті з навчання грамоти існують певні проблеми, зокрема моделі передчасного навчання та поверхневої практики, які призводять до того, що діти не досягають цілей оволодіння грамотою та чинять негативний вплив на їхнє нормальне навчання й розвиток. Як складовий носій дитячих освітніх матеріалів, потенціал книжок-картинок у формуванні інтересу до грамоти досі залишається нереалізованим. З метою розв'язання зазначених проблем це дослідження вибудовує комплекс стратегій дизайну дитячих освітніх матеріалів для навчання грамоти на основі ситуативного пізнання. За допомогою теоретичного аналізу та кейс-дослідження в цій праці проаналізовано когнітивні особливості дітей і механізм формування грамотності, а також продемонстровано внутрішню узгодженість ситуативної природи знання, практики навчання та моделей навчальної діяльності дітей, на яких наголошує теорія ситуативного пізнання. Спираючись на ці висновки, запропонована модель навчання грамотності структурується навколо взаємозалежних вимірів користувача, завдання та середовища, а також пропонує три принципи дизайну: багатовимірний інтерактивний досвід на основі користувацької ситуації, практичний зміст навчання грамоти на основі ситуації завдання та цікаву візуальну презентацію на основі ситуації середовища. Виходячи з цих принципів, виокремлюється сукупність системних стратегій дизайну, що передбачають послідовний перехід від аналізу потреб користувача до фіксації контексту навчання грамоти, відбору ключових точок дотику, трансформації візуальних елементів і, зрештою, до вплетення тексту в конкретні навчальні ситуації. Це дослідження надає практичне теоретичне підґрунтя для дизайну дитячих освітніх матеріалів з навчання грамоти, розширює межі застосування ситуативного пізнання в галузі дизайну та окреслює новий напрям досліджень у сфері дитячої освіти з грамоти.

Ключові слова: ситуативне пізнання, дитячі освітні матеріали, книжки-картинки для навчання грамоти, когнітивний розвиток у ранньому дитинстві, дизайн книжок-картинок.

Problem Statement. As young parents pay more attention to early childhood education, the importance of children's educational materials is self-evident. All aspects of children's abilities are in a critical period of development, among which, literacy ability is the basic ability of children to learn other knowledge and skills, and plays an important role in children's growth and life. Early literacy education can help children better enter the next stage of learning and social life. However, there are still some misunderstandings in literacy education, and there are still some deficiencies in literacy education for preschool children, so it is still necessary to conduct in-depth research on it.

At present, the content of many children's literacy education materials is separated from children's interests and cognitive development characteristics. In order to carry forward the characteristics of traditional culture, some schools rely on traditional texts such as the *Three Character Classic* and *Hundred Family Surnames* as instructional material for children's literacy. These works were produced for learners in very different historical and social conditions and embody the child-rearing practices and moral – ritual norms of premodern societies. As such, they diverge considerably from contemporary social life and cultural environments, and can easily become an additional cognitive and emotional burden for young learners rather than a meaningful literacy resource.

A second problem relates to how literacy expectations are distributed across age groups. Children's cognitive and thinking abilities change markedly with age, and so do their capacities for reading and learning. Nevertheless, many parents enrol their children in intensive early-education programmes before they reach school age, resulting in forms of literacy instruction that are pushed forward in time. Such

practices tend to disregard children's actual cognitive readiness. Rather than enhancing their learning capacity, they may reduce children's curiosity, undermine their confidence, and weaken their motivation to engage with print. These tensions in the current landscape of early literacy education highlight the need for closer analysis and for design strategies that are better aligned with children's developmental needs and lived experiences.

Analysis of research. In recent years, research on early literacy has expanded considerably, much of it framed by sociocultural and contextual perspectives. Yet a substantial portion of this work still focuses on learning outcomes, while the design mechanisms of the educational materials themselves receive relatively little systematic attention. Wang, Z., & Shao, Y. (Wang, Z., & Shao, Y., 2025: 12–35), for example, conducted an intervention study on picture-book reading with preschool children and found that this form of engagement improved their comprehension. Their findings suggest that early literacy experiences are gradually built up through specific story contexts and repeated interaction. In a review of classroom practice, Oberman, R. (Oberman, R., 2023: 555–574) notes that picture books are frequently used by teachers as starting points for posing questions and structuring inquiry. However, discussion of how images and written text are organized on the page often remains at the level of practical tips rather than analytical accounts of design.

When attention shifts to the relationship between textual form and visual presentation, multimodal literacy research offers more fine-grained insights. Reyes-Torres, A., & Portales-Raga, M. (Reyes-Torres, A., & Portales-Raga, M., 2020: 94–119) show, drawing on classroom work with picture-book reading and

rewriting tasks, that images, written language, and page layout can be treated as interdependent semiotic resources. In this way, teachers can help children become more alert to the multimodal nature of contemporary texts. Li, M., & Boonmoh, A. (Li, M., & Boonmoh, A., 2025: 1–25) focus on the covers of Caldecott Medal picture books and conduct a multi-modal discourse analysis of composition, colour, and typeface. They argue that these visual features strongly influence whether children choose to pick up a book and whether an initial sense of interest is created.

With the widespread adoption of digital media and interactive technologies, children's reading is increasingly understood as a situated practice. Bus, A., et al. (Bus, A., et al., 2020: 1–20), using meta-analytic methods, argue that digital picture books are most effective when interaction, narrative progression, and comprehension goals are tightly integrated; interface features that are only weakly related to content tend instead to increase cognitive load. In an experimental study with preschool children, Shao, Y.-L., & Shih, Y.-H. (Shao, Y.-L., & Shih, Y.-H., 2020: 312–323) report that interactive e-picture books have clear advantages in fostering oral expression and engagement in reading activities. In classroom settings, Chen, T.-I., et al. (Chen, T.-I., et al., 2023: 1–10) introduce language-focused picture books into reciprocal teaching, and find that picture-book-based activities can enhance students' motivation, reading performance, and language proficiency.

Taken together, existing studies offer important clues but also leave several gaps. Empirical and theoretical work suggests that, in children's learning, educational materials are not merely channels for linguistic input; they act as mediating artefacts between the child, the learning task, and the surrounding environment. Visual resources such as images, written language, colour, and layout shape how children construct meaning, while interactive and digital formats locate reading within concrete, manipulable situations. From a design perspective, however, most discussions remain at a high level of abstraction. Few studies translate these insights into application-oriented frameworks that can guide design work, or provide fine-grained accounts of how particular users engage with particular tasks in specific material settings. At the same time, multimodal and technology-focused literature tends to rely on indicators such as reading comprehension, global language proficiency, or learning motivation, and pays relatively little systematic attention to how children experience the linking of word meanings to everyday situations during the process of becoming literate.

Moreover, the design logic of educational materials is frequently subsumed under pedagogical approaches or technological systems, rather than examined from the designer's vantage point to infer how the structure and visual language of literacy materials should be organised within actual learning situations.

In response to these limitations, the present study introduces situated cognition theory into the discussion of children's literacy material design. It proposes an analytical framework built around three elements – user (children and their caregivers), task (literacy activities), and environment (everyday life and media ecology) – and, on the basis of the reviewed literature, derives a set of design strategies intended to bring theoretical interpretation into closer alignment with design practice.

Purpose of the article. This article addresses problems in current children's literacy education, in particular the mismatch between literacy content and children's everyday experience and the tendency to overlook children as active learners. Drawing on situated cognition theory, research on children's cognitive development, and design methodology, it proposes a child-centred, systematic approach to the design of literacy materials intended to foster genuine interest in learning.

First, the study examines design strategies for literacy materials for young children. Early literacy learning cannot be reduced to mechanical drills; it needs to be organised in ways that correspond to children's cognitive characteristics. Because existing research on design strategies for early literacy materials is relatively limited, the article develops design principles and methods for literacy materials grounded in situated cognition theory in order to better respond to children's learning needs.

Second, the study seeks to extend the application of situated cognition theory in the design field. Situated cognition links learning activities to specific contexts and understands the development of cognition and thinking as emerging from interaction with the surrounding environment. By applying a theory originating in education and psychology to the design of children's educational materials, the article tests its relevance for design practice and argues for its value in supporting interdisciplinary development.

Research analysis. Building on existing work in children's literacy education and the development of literacy-oriented learning materials, this study examines design strategies for children's literacy picture-books from the perspective of situated cognition. It revisits the theoretical foundations of situated cognition to consider how different kinds of context shape children's cognition and thinking, and then brings

these ideas into dialogue with research on preschool learners and literacy materials. On this basis, it proposes a set of design principles and methodological steps for literacy-oriented picturebooks.

Because children's cognitive characteristics change markedly with age, the target users in this study are defined as children aged three to six. This group corresponds to the conventional preschool category in educational research and is widely regarded as being in a sensitive period for literacy development. At this stage, children are still in the early phases of brain maturation and respond strongly to external stimuli; their attention span is short and it is difficult for them to sustain concentration over long periods. Emotion plays a major role in shaping their behaviour, their thinking is largely egocentric, and perspective-taking skills are only beginning to emerge. At the same time, as their scope of activity widens, they show a strong curiosity about new things, increasingly rich imagination, and a pronounced competitiveness. Through daily interactions with their surroundings, they spontaneously imitate the speech and behaviour of adults and gradually acquire basic social competence. This age-specific user profile serves as a concrete reference for subsequent design decisions in the study.

Against this background, a critical look at current children's literacy education reveals two core problems. First, the content of many literacy products is disconnected from children's interests, from their physical and psychological characteristics, and from contemporary social and cultural life. In practice, this often means that "practical value" is privileged in a narrow sense, while young learners are left to carry additional cognitive and emotional burdens. Second, many parents embrace the idea of "advanced" education, prioritising early exposure to large amounts of written language while paying insufficient attention to children's status as active subjects and to their actual cognitive readiness. Pushing down the age of literacy instruction and simply increasing the volume of characters to be learned does not necessarily strengthen children's literacy competence; in many cases, it weakens their interest in reading and learning.

In this context, the notion of context becomes central. Here, context refers to the people, places, and objects involved in the interaction between individuals and their environment, and thus to the specific conditions under which social behaviour arises. Situated cognition theory posits that knowledge is inherently contextual: it only acquires meaning when interpreted within the concrete situations in which it is produced and used. Learning, on this view, is a process of cultural adaptation that depends on social interaction and collaboration; forms of learning that

are detached from learners' real lives are unlikely to be meaningful. Building on this, the theory's core elements may be summarised in two parts: user context, which comprises the individual and group attributes of users, and external context, which consists of tasks and environments.

Because situated cognition is embedded in models of individual cognitive activity within dynamic systems, the theory also distinguishes three interrelated cognitive stages: perceiving the current situation, forming an integrated understanding of that situation, and anticipating and planning for future situations. Drawing together these theoretical strands, the study argues that situated cognition provides a reasonable and productive basis for the design of children's literacy materials. Two points are particularly relevant: the use and evolution of written characters are closely linked to social life. Everyday situations, often without explicit instruction, create phonological and semantic contexts that allow preschool children to unconsciously learn, understand, and internalise ways of combining characters, gradually developing the intuitive language sense characteristic of native speakers; As a learning medium with images and texts, children's educational materials can convey information through illustrations and texts. Through scene design, such materials can meet children's needs for both reading and play, thereby making literacy activities more engaging.

Based on the above analysis, this study constructs a design strategy for children's literacy picture books grounded in situational cognitive theory, including three design principles and a five-step design process.

Presentation of the main material. This section outlines the design strategy system, which consists of two parts: design principles and operational methods.

The design principles are formulated based on situated cognition theory and the physical and psychological characteristics of preschool children.

Principle of multi-dimensional interactive experience based on user context. Preschool children are in an early literacy stage in which they tend to treat character forms as visual symbols to be memorized, rather than as linguistic units whose meanings can be understood. Therefore, the design of character-learning picturebooks should first stimulate children's interest and participation, instead of simply increasing the number of characters they are asked to memorize. Multidimensional interactive experience can be developed through multi-sensory stimulation, structural unfolding, and the tactile qualities of materials. By providing multiple interaction paths and reading postures, it extends the duration of children's contact with the page. In terms of structural treatment, key compo-

nents such as letters or radicals can be used as organizing elements, transforming flat layouts into spatial constructions that can stand up, fold, or be pulled out. Through actions such as pushing, pulling, folding, and rotating, children “build” the character forms, so that the process of learning characters comes closer to the experience of assembling a toy. *Alphabet in Motion: How Letters Get Their Shape* (Fig. 1) uses pop-up structures and three-dimensional assembly to show how letters evolve from basic modules into complete forms. Concise cultural and historical notes are added to the pages, linking the manipulation process to the origins and contexts of the letterforms and providing a useful reference for the structuring and information organization of interactive character-learning picture-books.

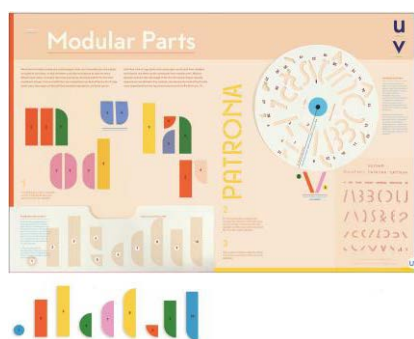


Fig. 1. «Alphabet in Motion: How Letters Get Their Shape»

Practical literacy content principles based on task context. Literacy activities need to return to the real situations in which children use written language, so that they can understand information in both everyday life and learning. The content of picturebooks is better grounded in real-life experience. Everyday slogans, station names, shop signs, and notices that are visible in daily settings can be incorporated into literacy materials. In familiar environments, children encounter new words and, through repeatedly searching for and pointing to them, gradually come to understand their meanings. *Search & Find: Around the Neighborhood* (Fig. 2) takes everyday neighborhood life as its background and sets “looking around the neighborhood” as the core task, bringing locations such as the supermarket, post office, and park together on the pages. The pages provide search instructions and text prompts that guide children to locate targets in the illustrations, read the corresponding words, and relate them to the characters’ actions. In this way, the steps of “finding the place and completing the activity” are closely tied to the process of learning the words. Such task design turns simple memorization into a practical

process of solving contextual problems and strengthens children’s understanding of how written language corresponds to environments, scenes, and actions.



Fig. 2. «Search & Find: Around the Neighborhood»

The principle of interesting visual presentation based on environmental situations. Environmental context is mainly divided into physical context and social context, which affect users' sensory experience in physical space atmosphere, social and cultural resources. Therefore, in order to be closer to the real social situation and considering that children like to imitate, we can present real characters that children are familiar with in educational materials, such as parents and playmates, so that children can play different roles in the reading age, learn different literacy content, cultivate their social skills, and increase their connection with the society so that they can adapt to the society faster. For example, in *My First Book of Chinese Words* (Fig. 3), the author uses the English A-Z alphabet structure to match one English letter with the corresponding Chinese word on each page, supplemented by Chinese characters, pinyin and rhyming four-line poems. The illustrations focus on everyday moments such as family meals, tea drinking, and lantern viewing, so that children repeatedly see and read the related words in familiar scenes. Cultural notes at the bottom of the pages explain how these words are used in festivals, food practices, and etiquette, guiding children to link language learning with concrete social situations and helping them both recognize characters and deepen their understanding of family interaction and cultural practice.



Fig. 3. «My first book of Chinese words: An ABC rhyming book of Chinese language and culture»

User research: analysing children's needs. Character-learning picturebooks are used by two groups: the children who read them directly, and the parents or teachers who make the key decisions at the stages of purchase and selection. For preschool children, naturalistic observation and short interviews can be used. The focus is on recording their dwell time, pointing behaviour, and emotional responses while they browse the picturebooks, and, where necessary, combining this with interviews with parents. For parents, semi-structured or in-depth interviews are appropriate for understanding their evaluations of existing picturebooks, their purchasing motivations, and the difficulties they encounter in use. These findings help sort out children's interests and obstacles in the literacy process and provide a basis for subsequent content selection and interaction design.

Observational tracking: identifying literacy situations. After recording a child's activities throughout a day, the written environments they encounter can be roughly grouped into leisure and entertainment, school learning, and family life. These spaces contain written information such as safety slogans, building names, bus stop signs, and place names. In the early design phase, observation and interviews need to be combined to identify the situations in which children stay longer and show more positive emotions. From these, scene types with clear emotional preferences can be selected to inform the task contexts and visual backgrounds in the picturebook.

Context analysis: identifying literacy touchpoints. A complete contextual activity usually involves specific participants, places, and objects. Designers can start from factors such as the frequency with which written language appears and the situations in which it is used, in order to identify key touchpoints in the context that children are most likely to notice and use for communication, such as bus stop names, classroom door plates, and common notices. These touchpoints can then be set as priority targets for recognition.

Visual translation: extracting contextual elements. Real-life situations are dynamic, whereas educational materials rely on two-dimensional static images, so a key design challenge is how to translate dynamic literacy experiences into an accessible visual language. Guided by the principle of playful environmental context, the extraction of contextual elements needs, on the one hand, to preserve key objects, backgrounds, and light-color relationships that can evoke everyday memories, enabling children to quickly match the illustration to real-world scenes. On the other hand, it is necessary to examine whether the degree of graphic simplification, colour combinations, and character design fits the visual

preferences and cognitive level of this age group, so as to avoid excessive information load.

Integrating text: presenting literacy education materials. Once the image components have been largely determined, the textual content of the educational materials needs to be developed in parallel. The core goal is for the use of words to be seen and enacted in specific situations, rather than presented as isolated lists of vocabulary items. During design, the text can be organised around family dialogues, task instructions, or short stories, with target words naturally embedded in character speech and action descriptions. As children follow the storyline, they repeatedly see and read these words, gradually understanding their meanings and uses and moving from mechanical memorisation to meaningful learning supported by context.

Conclusion. This paper starts from several persistent problems in children's literacy education, including the use of overly advanced content, formalistic teaching routines, and material design that is detached from children's everyday experience. Situated cognition theory is taken as the main lens to rethink these issues, and the logic of children's literacy learning is reorganised around the triad of user, task, and environment. By revisiting and analysing relevant studies, the paper argues that the situated character of knowledge and the practical, activity-based nature of learning are closely linked to preschool children's cognitive development. This line of argument provides a conceptual foundation for designing literacy materials that are explicitly informed by situated cognition. Building on this foundation, this paper advances design principles centered on the user, the task, and the environment. At the practical level, a five-step design process – comprising user research, contextual observation, touchpoint identification, visual translation, and text integration – translates these theoretical propositions into concrete decisions.

The work presented here is mainly conceptual and design-oriented. No prototype products have yet been developed, and no empirical validation has been carried out. The principles and strategies put forward should therefore be read as working hypotheses from a design perspective rather than as ready-made solutions. Their usefulness still needs to be examined in real classrooms and home settings. Future studies could take the strategies outlined in this paper as a starting point, redesign selected children's educational materials, and then examine their impact through a combination of methods, such as non-participant observation, interviews with parents, and analyses of children's behavioural data during literacy activities.

BIBLIOGRAPHY

1. Wang Z., Shao Y. Picture book reading improves children's learning understanding. *British Journal of Developmental Psychology*. 2025. Vol. 43, № 1. P. 12–35.
2. Oberman R. From invitation to destination: A systematic literature review of the use of picturebooks in inquiry-based education. *British Educational Research Journal*. 2023. Vol. 49, № 3. P. 555–574.
3. Reyes-Torres A., Portalés-Raga M. A multimodal approach to foster the multiliteracies pedagogy in the teaching of EFL through picturebooks: The Snow Lion. *Atlantis*. 2020. Vol. 42, № 1. P. 94–119.
4. Li M., Boonmoh A. A multimodal discourse analysis of English picture book covers in attracting reading interest among Chinese young learners: A case study of Caldecott Award winners. *Manusya: Journal of Humanities*. 2025. Vol. 28, № 1. P. 1–25.
5. Bus A., Kucirkova N., Ten Braak D., Ciesielska M. Which Interactive Features in Children's Digital Picture Books Promote Reading Comprehension? A Meta-Analysis. *Early Education and Development*. 2025. P. 1–20.
6. Shao Y.-L., Shih Y.-H. The effects of interactive electronic picture books on young children's oral expression skills. *International Journal of Education and Practice*. 2024. Vol. 12, № 2. P. 312–323.
7. Chen T.-I., Chung H.-C., Lin S.-K. The effect of applying language picture books in reciprocal teaching on students' language learning motivations. *SAGE Open*. 2023. Vol. 13, № 4. P. 1–10.
8. Anderson, K. *Alphabet in motion: How letters get their shape*. Somerville: Katherine Small Gallery, 2025. 35-36 c.
9. Kidsbooks Publishing. *Search & find: Around the neighborhood*. Phoenix: Kids Books LLC, 2022. 1-2 c.
10. Wu, F. L. *My first book of Chinese words: An ABC rhyming book of Chinese language and culture*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2013. 7-8 c.

REFERENCES

1. Wang, Z., & Shao, Y. (2025). Picture book reading improves children's learning understanding. *British Journal of Developmental Psychology*, 43(1), 12–35. <https://doi.org/10.1111/bjdp.12479>
2. Oberman, R. (2023). From invitation to destination: A systematic literature review of the use of picturebooks in inquiry-based education. *British Educational Research Journal*, 49(3), 555–574. <https://doi.org/10.1002/berj.3856>
3. Reyes-Torres, A., & Portalés-Raga, M. (2020). A multimodal approach to foster the multiliteracies pedagogy in the teaching of EFL through picturebooks: The Snow Lion. *Atlantis*, 42(1), 94–119. <https://doi.org/10.28914/Atlantis-2020-42.1.06>
4. Li, M., & Boonmoh, A. (2025). A multimodal discourse analysis of English picture book covers in attracting reading interest among Chinese young learners: A case study of Caldecott Award winners. *Manusya: Journal of Humanities*, 28(1), 1–25. <https://doi.org/10.1163/26659077-20252810>
5. Bus, A., Kucirkova, N., Ten Braak, D., & Ciesielska, M. (2025). Which Interactive Features in Children's Digital Picture Books Promote Reading Comprehension? A Meta-Analysis. *Early Education and Development*, 1–20. <https://doi.org/10.1080/10409289.2025.2571978>
6. Shao, Y.-L., & Shih, Y.-H. (2024). The effects of interactive electronic picture books on young children's oral expression skills. *International Journal of Education and Practice*, 12(2), 312–323. <https://doi.org/10.18488/61.v12i2.3680>
7. Chen, T.-I., Chung, H.-C., & Lin, S.-K. (2023). The effect of applying language picture books in reciprocal teaching on students' language learning motivations. *SAGE Open*, 13(4), 1–10. <https://doi.org/10.1177/21582440231218857>
8. Anderson, K. (2025). *Alphabet in motion: How letters get their shape*. Somerville: Katherine Small Gallery, 35-36.
9. Kidsbooks Publishing. (2022). *Search & find: Around the neighborhood*. Phoenix: Kids Books LLC, 1-2.
10. Wu, F. L. (2013). *My first book of Chinese words: An ABC rhyming book of Chinese language and culture*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 7-8.

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Назарій ЛЮБІНЕЦЬ,
orcid.org/0000-0002-9492-5295

аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) liubinetsnazarii@gmail.com

АКОРДЕОН ЯК ІНСТРУМЕНТ САУНД-ДИЗАЙНУ: ПОТЕНЦІАЛ АКУСТИЧНОЇ ТА ЕЛЕКТРОННОЇ ІМІТАЦІЇ

Стаття присвячена осмисленню акордеона як інструмента саунд-дизайну в контексті сучасних електроакустичних практик крізь призму його органологічних особливостей та імітаційного потенціалу – здатності моделювати як акустичні, так і електронноподібні звуки. Вихідною позицією є розуміння саунд-дизайну не лише як студійної технології, пов'язаної з виробництвом медіаконтенту, а й як ширшої системи проєктування слухового досвіду – організації тембру, динаміки, часу й простору звучання.

На основі міждисциплінарного підходу (музикознавчий аналіз, органологія, акустика, виконавські практики) простежено, як розвиток електронної музики змінює уявлення про звук і сприяє перенесенню саунд-дизайнерського мислення у сферу акустичних інструментів.

Водночас розглянуто багатозначність терміна «електроніка», показано місце акордеона в електроакустичному репертуарі, проаналізовано імітаційність, багатотембровість та органологічну еволюцію інструмента. Особливу увагу приділено роботі міха, клапанів і язичків, що забезпечують безперервний контроль над звуком і дають змогу акустичними засобами моделювати ефекти, споріднені з електронною музикою, а також залучати механічні шуми інструмента як повноцінний звуковий матеріал.

Паралельно окреслено потенціал нових експериментальних мікротональних модифікацій акордеона (типу ХАМР), що створюють ефект «звукового биття» та відкривають нові можливості для темброво-інтонаційного конструювання звукового поля. Також розглянуто концепцію акордеона як акустичної аналогії модульного синтезатора, де язички виконують функцію осциляторів, реєстрові комбінації й корпус – фільтрів, міх – підсилювача, а виконавська робота формує озвучені й модулюючі сигнали.

Узагальнено, що сукупність акустичних, органологічних і виконавських параметрів дає змогу розглядати акордеон як повноцінний інструмент саунд-дизайну, здатний інтегруватися в електроакустичні формати, бути посередником між інструментальним та електронним мисленням і формувати темброво-просторові структури, зокрема в умовах акордеонного ансамблю.

Ключові слова: саунд-дизайн, акордеон, електроакустична музика, аналоговий синтезатор, електроніка.

Nazarii LIUBINETS,
orcid.org/0000-0002-9492-5295

Post-Graduate Student at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) liubinetsnazarii@gmail.com

ACCORDION AS A SOUND DESIGN INSTRUMENT: THE POTENTIAL OF ACOUSTIC AND ELECTRONIC IMITATION

The article explores the accordion as a sound design instrument within the context of contemporary electroacoustic practices, viewed through the lens of its organological characteristics and imitative potential – the ability to model both acoustic and electronically generated sounds. The starting point is the understanding of sound design not only as a studio-based technology associated with media production but also as a broader system for designing auditory experience – the organization of timbre, dynamics, time, and spatial aspects of sound.

Based on an interdisciplinary approach (musicological analysis, organology, acoustics, and performance practices), the study traces how the development of electronic music transforms the perception of sound and contributes to the transfer of sound design thinking into the realm of acoustic instruments.

At the same time, the study examines the polysemy of the term «electronics», highlights the place of the accordion in the electroacoustic repertoire, and analyzes the instrument's imitative capacity, multi-timbral nature, and organological evolution. Particular attention is given to the functioning of the bellows, valves, and reeds, which enable continuous control over sound and allow the performer to model, through acoustic means, effects akin to those of electronic music, as well as to incorporate the instrument's mechanical noises as a full-fledged sonic material.

In parallel, the potential of new experimental microtonal modifications of the accordion (such as the XAMP type) is outlined, which create a «beating sound» effect and open new possibilities for timbral and intonational construction of

the sonic field. The article also examines the concept of the accordion as an acoustic analogue of a modular synthesizer, in which the reeds function as oscillators, the register combinations and body as filters, the bellows as an amplifier, and the performer's actions generate envelope and modulation signals.

It is concluded that the combination of acoustic, organological, and performance parameters allows the accordion to be regarded as a full-fledged sound design instrument, capable of integrating into electroacoustic formats, serving as a mediator between instrumental and electronic thinking, and shaping timbral and spatial structures, particularly within the context of an accordion ensemble.

Key words: *sound design, accordion, electroacoustic music, analog synthesizer, electronics.*

Постановка проблеми. Упродовж останніх десятиліть саунд-дизайн вийшов за межі студійного виробництва медіаконтенту й утвердився як широка практика конструювання слухового досвіду в кіно, театрі, відеоіграх та інших медіа. Водночас науковий дискурс про саунд-дизайн переважно зосереджений на електронних та цифрових технологіях, залишаючи поза належною увагою потенціал акустичних інструментів. Особливо виразною є ця прогалина щодо акордеона, органологічні та акустичні особливості якого дають змогу інструменту органічно інтегруватися в електроакустичні формати й виступати посередником між оркестровим та електронним мисленням.

За наявності розвинуеного електроакустичного доробку для акордеона та появи нових форм гібридних проєктів із його участю недостатньо окресленим залишається питання про те, яким чином сукупність акустичних, органологічних і виконавських параметрів інструмента дає змогу трактувати його як повноцінний інструмент саунд-дизайну.

Аналіз досліджень. Теоретичне підґрунтя для осмислення акордеона як інструмента саунд-дизайну формується на перетині трьох дослідницьких напрямів: електронної та електроакустичної музики, медіаспецифічних студій саунд-дизайну та новітніх досліджень симбіозу акордеона й електроніки. У галузі електронної музики ключовою є фундаментальна праця М. Пакетта (Puckette, 2007), де послідовно викладено теорію цифрового синтезу й обробки звуку – від синусоїдальних осциляторів до складних мереж затримок, фільтрації та спектральних перетворень.

Водночас комплексний історико-теоретичний контекст електронної музики подає антологія під редакцією Н. Коллінза та Х. д'Ескривана (Collins, d'Escriván, 2007). У ній електронна музика розглядається як усталений провідний напрям: простежується шлях від конкретної музики та кельнської електронної музики до живої електроніки, мережових та аудіовізуальних практик.

Безпосередній зв'язок акордеона з електронікою осмислюється у дисертації Ж. Е. Сотті (Sotty, 2022). Дослідник пропонує триступеневу модель «схожості – імітації – гібридизації», у якій акордеон спершу порівнюється з електронними дже-

релами за темброво-структурними параметрами, далі розглядається як інструмент імітації електронного звучання, а зрештою – як гібридний інструмент із інтегрованою електронікою.

Наступний дослідницький блок становить література з теорії й практики саунд-дизайну в аудіовізуальних і перформативних медіа. Книга Д. Зонненшайна (Sonnenschein, 2001) пропонує модель саунд-дизайну як організації «звукової енергетичної трансформації», де музика, голос і ефекти утворюють єдине поле виразності. Водночас антологія за ред. Е. Вайс та Дж. Белтона (Weis, Belton, 1985) закріплює ідею звуку як самостійного монтажного й просторового виміру кіно, пропонуючи комплекс історичних, технологічних, семіотичних і естетичних підходів до аналізу шуму, музики та просторової організації звуку.

У театральному контексті Г. Фрай (Fry, 2019) та С. Беннет (Bennett, 2019) демонструють, як саунд-дизайн виходить за межі суто технічної функції, перетворюючись на інструмент формування емоційного простору й перцептивної логіки вистави.

Комплексне дослідження звуку у відеоіграх здійснено в монографії К. Коллінз (Collins, 2008), де звук функціонує як комунікативна система, що поєднує музику, шум, голос та інтерактивне середовище. Вводяться ключові для ігрового медіуму поняття адаптивної музики та інтерактивного саунд-дизайну, а також переосмислюються категорії дієгетичного й недієгетичного звуку в умовах інтерактивної реальності.

У загальних працях про саунд-дизайн Л. Мюррей (Murray, 2019) пропонує семіотичну модель саунд-дизайну, вкорінену в індустріальній практиці кіно, телебачення та ігор, тоді як К. Коллінз (Collins, 2020) синтезує культурологічні, психоакустичні, семіотичні та технологічні підходи, окреслюючи саунд-дизайн як самостійну художню мову з власною естетикою й наративним потенціалом.

В українському музикознавчому просторі саунд-дизайн як самостійний об'єкт дослідження представлений фрагментарно: існують поодинокі публікації, у яких він розглядається переважно в межах звукорежисури й аудіовізуального виробництва (Степанова, Михайлов, 2018: 125–127) та перспектив розвитку напрямку (Хренов, 2019: 18–26).

Окреме місце серед джерельної бази посідає електронний ресурс *Ricordo al futuro*, який систематизує камерно-інструментальні та оркестрові твори для акордеона й за участю акордеона від 1922 року до сьогодення.

Мета статті – обґрунтувати концепцію акордеона як інструмента саунд-дизайну на основі органічного, акустичного та виконавсько-інтерпретаційного аналізу.

Виклад основного матеріалу. У сучасному дискурсі термін саунд-дизайн уживається надзвичайно широко. Як зазначає Л. Мюррей, у його книзі цей термін «часто використовується для позначення найрізноманітніших звукових ролей і завдань, які в інших контекстах коректніше описувати як монтаж звукових ефектів, створення (дизайн) звукових ефектів або саунд-супервайзинг» (Murphy, 2019: 190). Водночас автор підкреслює, що поняття саунд-дизайну є «дещо проблематичним», адже воно одночасно і занадто загальне, і занадто специфічне; тому для цілей його дослідження саунд-дизайн пропонується розуміти як «сплановане або навмисне використання звуку» (Murphy, 2019: 190).

На рівні професійної ролі за спостереженням М. Манчіні, «звукові дизайнери – термін, який став звичним лише з середини 1970-х років – є для звуку тим, чим є кінооператори для освітлення та візуальної композиції, а художники-постановники – для будівництва декорацій та розташування реквізиту» (Weis, Belton, 1985: 361), тобто виступають повноцінними співавторами аудіовізуальної форми.

Хоча найчастіше поняття «звуковий дизайн» асоціюється з кіно, а останнім часом – із відеоіграми, К. Коллінз наголошує, що воно однаковою мірою застосовне до радіо, театру, дизайну продуктів та інших сфер (Collins, 2020: 15). Дослідниця пропонує розглядати саунд-дизайн передусім як форму мистецтва, що існує окремо від зображення, підкреслюючи, що перш ніж вчитися поєднувати звук із зображенням, «саунд-дизайнерам корисніше спершу навчитися просто слухати» (Collins, 2020: 16–18).

Водночас упродовж останніх десятиліть термін саунд-дизайн поступово вийшов за межі студійного виробництва медіаконтенту й почав уживатися як позначення ширшої практики роботи зі звуком. На відміну від традиційної композиторської та виконавської діяльності, саунд-дизайн орієнтований не стільки на написання музичного твору, скільки на конструювання слухового досвіду: організацію акустичного середовища, керування тембром, динамікою, простором і часом звучання.

Саунд-дизайн у практичному вимірі можна окреслити як сукупність операцій із звуковим матеріалом, спрямованих на створення нових акустичних образів. К. Коллінз виокремлює кілька ключових типів таких дій: добір записаних звуків; нашарування та комбінування кількох семплів для творення єдиного складного тембру; трансформація звуків за допомогою аналогової та цифрової обробки; а також синтез і гранулярне конструювання, коли новий звук створюється «з нуля» або з мікроструктур уже наявних записів (Collins, 2020: 16–18).

У цьому контексті акордеон постає надзвичайно перспективним інструментом для пошуку нового звучання: його темброву гнучкість, імітаційний потенціал та можливості розширених технік дозволяють як безпосередньо працювати з «живим» акустичним матеріалом, так і інтегрувати його в описані вище стратегії відбору, нашарування, обробки й синтезу, розширюючи поняттєве поле саунд-дизайну за межі суто електронних чи студійних практик.

Розгляд акордеона крізь призму саунд-дизайну стає можливим завдяки принаймні двом процесам. З одного боку, ідеться про стрімкий розвиток електронної музики та її входження в академічний і концертний простір. З іншого – про специфіку самого акордеона, який завдяки низці органіологічних та акустичних рис виявився особливо близьким до логіки електронного звуковидобування й тому добре інтегрується в електроакустичні формати.

У музикознавчій літературі поняття «електроніка» фіксується як багатозначне явище. Ж. Е. Сотті звертає увагу, що цей термін одночасно позначає історичні течії (кельнську електронну музику і паризьку конкретну музику 1950-х років), сучасні студійні практики обробки сигналу, а також гібридні форми змішаної музики, де акустичний інструмент взаємодіє з живою чи фіксованою електронікою (Sotty, 2022: 9). Водночас значення електронної музики у своїй праці підкреслюють Н. Коллінз і Х. д'Ескриван, відзначаючи, що саме «електрична технологія» сприяла розвитку більш ніж століття оригінальної музики, від ранньої електронної музики до мінімал-техно, від Телармоніума до ноутбука, породивши безліч нових стилів, інструментів, методів та зробивши електронну музику всюдисущою – від масових медіа до експериментальних мистецьких практик (Collins, d'Esquivan, 2007: 1). У всіх цих випадках електроніка не лише розширює звуковий матеріал, а й змінює сам спосіб мислення про звук, що безпосередньо відбивається на композиторській та виконавській практиці.

Повертаючись до акордеонної музики, слід зазначити, що лише на початку 1970-х з'являється перша композиція для акордеона й магнітної стрічки («Dinosauros» А. Нордхейма), де інструмент працює з кластерами, пульсаціями, щільними високими фактурами, що моделюють типово електронні темброві ефекти. Надалі використання електроніки в сольному та ансамблевому репертуарі поступово закріплюється як усталена практика: за даними бази Ricordo al Futuro, близько десятої частини сучасного акордеонного доробку передбачає той чи інший формат електронної компоненти – від стрічки й живої обробки до поєднання з електрогітарою та іншими електричними інструментами.

У цьому контексті акордеон дедалі частіше осмислюється не лише як інструмент, здатний імітувати класичні інструменти, а й як проміжна ланка між класичними інструментами та електронною музикою. Саме ця адаптивність створює передумови для розгляду акордеона як інструмента саунд-дизайну, що оперує як акустичними, так і умовно «електронними» якостями звуку.

Щоб зрозуміти, чому саме акордеон настільки органічно вписується в електроакустичний контекст, важливо окреслити базову відмінність між акустичним та електронним звуком. У традиційному інструменті фізичний жест музиканта безпосередньо запускає енергетичний процес, що завершується акустичними коливаннями. Ланцюг «жест – механіка інструмента – звук» є безперервним.

В електронних та цифрових музичних інструментах цей причинно-наслідковий ланцюг розривається або істотно ускладнюється: звук постає не як безпосередній результат механічної дії, а як наслідок запрограмованого зв'язку між вхідним сигналом та вихідним акустичним результатом. Саме ця особливість дозволяє електроніці реалізувати широкий спектр трансформацій звуку без прямої залежності від фізичних можливостей виконавця (Sotty, 2022: 86).

Для осмислення інтеграції акордеона в саунд-дизайнерський контекст необхідно стисло розглянути його органологічну специфіку. Як відомо, перші прототипи інструментів з вільними язичками виникли наприкінці XVIII століття в межах наукових експериментів з акустики: ішлося про спроби створити клавішні системи, здатні імітувати людський голос і відтворювати голосні з максимальною наближеністю. Уже в цих ранніх розробках поєднувалися два принципи, які згодом стали ключовими для акордеона: міх, безпосередньо керований виконавцем, як джерело повітряного потоку, та набір металевих язичків, налашто-

ваних на різні висоти (Hermosa, 2013: 17–22).

Водночас однією з визначальних органологічних і естетичних рис акордеона є його імітаційна природа. Вже на ранніх етапах розвитку інструмент запозичував у органа не лише конструкційні принципи, а й загальну ідею імітації (Sotty, 2022: 29–30). Свідченням цього є розвиток регістрової системи акордеона, який був спрямований на відтворення звучання органу, струнних, дерев'яних духових та інших.

Така цілеспрямована багатотембровість акордеона безпосередньо пов'язана з конструкцією язичкових коробок. Розміщення язичків всередині чи зовні корпусу впливає на спектральний склад: заховані всередині створюють більш м'який, приглушений, «дерев'яний» звук; відкриті – більш яскравий, прозорий, з виразним металевим відтінком. З погляду саунд-дизайну це відповідає роботі з фільтрами: певні частоти підкреслюються, інші приглушуються, формується відчуття «відфільтрованого» звучання.

Ще одна важлива риса акордеона – відносна однорідність і стабільність звучання його язичків. Інструмент добре тримає стрій і зберігає темброву цілісність навіть за зміни гучності, у тому числі під час міксування. У цьому він наближається до електронних генераторів тону, для яких також характерна стабільність спектра за різних рівнів сигналу. Водночас широкий оркестровий діапазон акордеона у поєднанні з компактною кнопковою клавіатурою відкриває можливість виконання великих інтервалів і густих акордових структур.

Саунд-дизайнерський підхід передбачає розширення поняття звукового матеріалу за межі традиційних музичних звуків. У цьому плані акордеон є вкрай продуктивним інструментом. Механічні шуми кнопок, регістрів і клапанів, яких у класичному виконавстві прагнуть уникати, у сучасних композиціях можуть стати повноцінним виразовим засобом. Корпус інструмента й міх функціонують як додаткові резонуючі поверхні, придатні для перкусивних ударів, тертя, скреготу, що в поєднанні з мікрофонною технікою й подальшою обробкою створює широкий спектр шумових ефектів.

Окреме значення має повітряний клапан: його звук не надто потужний, але доволі характерний. У поєднанні з роботою міха він дозволяє моделювати різні варіанти «дихання» інструмента – від ледве вловимого шурхоту до різких, «вибухових» звукових подій. У перспективі саунд-дизайну акордеон постає як своєрідна лабораторія акустичного матеріалу, де традиційні й нетрадиційні шуми можуть бути інтегровані в загальну драматургію твору. На цьому ґрунті стає можливим моделювання низки електроноподібних ефектів:

– Ефект «зворотного відтворення» може бути створений за рахунок поступового наростання звуку з подальшим різким обривом, що створює враження «перевернутої» огинаючої.

– Гейт-ефект (різке вмикання й вимикання сигналу без перехідних станів) досягається поєднанням точної атаки язичків і миттєвого припинення повітряного потоку.

– Нетемпероване глісандо вниз виникає за часткового відкриття клапана й підвищеного тиску міха, коли частота коливання язичка опускається нижче його темперованої висоти тону.

– Арпеджіоподібний ефект спричинений більшою масою низьких язичків: за гри на повній потужності їхня атака незначно запізнюється відносно високих, унаслідок чого акорд набуває арпеджіоподібного розщеплення, придатного для свідомого виконавського прийому.

Водночас цікавою є паралель між акордеоном і аналоговим синтезатором, яку проводить Ж. Сотті (Sotty, 2022: 70–74), що дозволяє концептуалізувати інструмент у категоріях саунд-дизайну. У класичному синтезаторі осцилятори генерують сигнал певної частоти та форми, фільтри формують спектр, підсилювачі керують амплітудою, а модулюючі блоки задають часові й динамічні контури.

Натомість в акордеоні роль осциляторів виконують язички, кожен із яких продукує стабільний тон за умови відповідного повітряного потоку; фільтрами виступають реєстрові комбінації й акустичні властивості корпусу, що змінюють спектр звуку; підсилювачем є міх, який визначає амплітуду; огинаючі формуються взаємодією роботи міха й відкриття/закриття клапанів; модуляції забезпечуються вібрато, тремоло та варіаціями тиску повітря.

Як і в модульному синтезаторі, тут важливі не окремі елементи, а спосіб їх поєднання. Виконавець, комбінуючи реєстри, артикуляційні прийоми та динамічні сценарії, фактично створює власні акустичні конфігурації, які можуть бути інтегровані в ширший саунд-дизайнерський контекст.

Загалом історія становлення акордеона – це, по суті, історія послідовних конструктивних модифікацій: зміна форматів клавіатури, розширення діапазону, ускладнення реєстрових систем, варіативність басових рядів. На відміну від інструментів з більш усталеними органологічними параметрами, акордеон досі не має єдиного «канонічного» формату, що свідчить про його відкритість до подальших перетворень.

Зокрема, сучасні експерименти з мікротональними акордеоном (зокрема, типу XAMP) відкривають додатковий вимір темброво-інтонаційної роботи. За одночасного виконання двома інструментами або двома руками, за участі язичків, нала-

штованих із мікротональними зсувами, виникає ефект «звукового биття»: окремі лінії позбавляються самодостатньої виразності, зате в сумі формують щільне, вібруюче звукове поле з контрольованими биттями. Це явище детально роз'яснює Д. Зонненшайн, який зазначає: «Коли дві ноти звучать одночасно і дуже близькі за частотою, виникає явище биття. Наприклад, якщо нота Ля (А) 440 Гц на фортепіано має одну струну налаштовану на 436 Гц, то в деякі моменти звукові хвилі підсилюють одна одну, а в інші – послаблюють, впливаючи на тиск повітря. Частота биття – різниця між 440 і 436, 4 Гц, що створює чутний ефект пульсації з частотою 4 удари на секунду» (Sonnenschein, 2001: 98–99).

Проте варто наголосити, що експерименти зі створення нового звучання та його тембрових характеристик відображають лише одну грань характеристик саунд-дизайну. Не менш істотною його складовою є формування звукового середовища й відчуття простору. У цьому вимірі на перший план виходить акордеонний ансамбль: його оркестрова фактура дає змогу інтегрувати в єдину систему всі ключові компоненти саунд-дизайну – звукові ефекти, музику, фон та навіть голос. Водночас темброва спорідненість інструментів у поєднанні з їх фізичним розташуванням на сцені відкриває можливості для створення стереозвучання та панорамного розгортання звуку. Проте, слід зазначити, що специфіка інтеграції акордеонного ансамблю в понятійне поле саунд-дизайну потребує окремої, розгорнутої наукової розвідки.

Висновки. Зіставлення акустичних, органологічних і виконавських аспектів дає підстави розглядати акордеон як інструмент, що органічно поєднує традиційну інструментальність із принципами електронного звуковидобування.

Історично закладена імітаційність і багатотембровість акордеона роблять його зручним посередником між оркестровим мисленням і електронним звучанням. Водночас, специфіка роботи міха, клапанів і язичків дозволяє акустичними засобами моделювати динамічні й артикуляційні процеси, близькі до електронних ефектів та автоматизацій.

Конструктивна гнучкість інструмента (реєстрові системи, мікротональні модифікації, можливість гібридизації з електронними компонентами) відкриває простір для подальших експериментів у сфері саунд-дизайну. У результаті акордеон постає не просто як учасник змішаної електроакустичної фактури, а як повноцінний інструмент саунд-дизайну, здатний формувати й організовувати слуховий простір – від мікроскопічних тембрових змін до великомасштабних динамічних і просторових структур особливо у сфері акордеонного ансамблю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Степанова Г., Михайлов Д. Саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. Вип. 28. С. 125–127. URL: <https://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v28/33.pdf> (дата звернення: 30.10.2025).
2. Хренов Д. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 18–26.
3. Bennett S. *Theory for Theatre Studies: Sound*. London : Methuen Drama, 2019. 151 p.
4. Collins K. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London : The MIT Press, 2008. 216 p.
5. Collins K. *Studying Sound: A Theory and Practice of Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London : The MIT Press, 2020. 248 p.
6. *Film Sound: Theory and Practice* / eds. E. Weis, J. Belton. New York : Columbia University Press, 1985. 462 p.
7. Fry G. *Sound Design for the Stage*. Ramsbury : The Crowood Press Ltd., 2019. 224 p.
8. Hermosa G. *The Accordion in the 19th Century Spain*: Kattigara Editorial, 2013. URL: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf> (дата звернення: 11.11.2025).
9. Murray L. *Sound Design Theory and Practice: Working with Sound*. London; New York : Routledge, 2019. 218 p.
10. Puckette M. *The Theory and Technique of Electronic Music*. Singapore : World Scientific, 2007. 337 p.
11. Ricordo al futuro: database of art music for or with accordion from 1922 to now. URL: <https://ricordoalfuturo.humanum.fr/> (дата звернення: 11.11.2025).
12. Sonnenschein D. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City, California : Michael Wiese Productions, 2001. 245 p.
13. Sotty J.-É. *Ressemblance, imitation, hybridation : vers une symbiose entre accordéon et électronique : thèse de doctorat en musique – recherche et pratique*. Paris, 2022. 378 p.
14. *The Cambridge Companion to Electronic Music* / eds. N. Collins, J. d'Esquiván. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007. 287 p.

REFERENCES

1. Stepanova, H., & Mykhailov, D. (2018). *Saund-dyzain yak novyi napriam u zvukorezhysuri* [Sound design as a new direction in sound engineering]. *Naukovi zapysky Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Vyp. 28. Pp. 125–127. URL: <https://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v28/33.pdf> (date of application: 30.10.2025) [in Ukrainian].
2. Khrenov, D. (2019). *Perspektyvy rozvytku saund-dyzainu v Ukraini* [Prospects for the development of sound design in Ukraine]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 40. Pp. 18–26. [in Ukrainian].
3. Bennett, S. (2019). *Theory for Theatre Studies: Sound*. London: Methuen Drama. 151 p.
4. Collins, K. (2008). *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press. 216 p.
5. Collins, K. (2020). *Studying Sound: A Theory and Practice of Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press. 248 p.
6. *Film Sound: Theory and Practice*. (1985) / [eds. E. Weis, J. Belton]. New York: Columbia University Press. 462 p.
7. Fry, G. (2019). *Sound Design for the Stage*. Ramsbury: The Crowood Press Ltd. 224 p.
8. Hermosa, G. (2013). *The Accordion in the 19th Century Spain*: Kattigara Editorial. URL: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)
9. Murray, L. (2019). *Sound Design Theory and Practice: Working with Sound*. London; New York: Routledge. 218 p.
10. Puckette, M. (2007). *The Theory and Technique of Electronic Music*. Singapore: World Scientific. 337 p.
11. Ricordo al futuro: database of art music for or with accordion from 1922 to now. URL: <https://ricordoalfuturo.humanum.fr/> (дата звернення: 11.11.2025)
12. Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City, California: Michael Wiese Productions. 245 p.
13. Sotty, J.-É. (2022). *Ressemblance, imitation, hybridation: Vers une symbiose entre accordéon et électronique* [Resemblance, imitation, hybridization: Towards a symbiosis between accordion and electronics]: Thèse de doctorat en musique – recherche et pratique. Paris. 378 p. [in French]
14. Collins, N., & d'Esquiván, J. (Eds.). (2007). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. 287 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1(477)“19/20”:781.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-38>

Лідія МАКАРЕНКО,

orcid.org/0000-0003-4465-4738

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сценічного мистецтва та культури,

керівник центру менеджменту якості вищої освіти

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) *makarenko.lp@knuutd.edu.ua*

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН «ЩЕДРИКА» МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА ТА ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ

Стаття присвячена аналізу художньо-стилістичного феномену хорової мініатюри «Щедрик» Миколи Леонтовича. Визначено значення творчості композитора на формування української культури та вплив на державотворчі процеси. На основі музикознавчого, історико-культурологічного підходів розглянуто специфіку композиторської творчості Миколи Леонтовича. Висвітлено поєднання архаїчної фольклорної мелодики із професійними прийомами композиторського письма, що забезпечило унікальність музичної мови знаменитої на весь світ мініатюри.

Історичний контекст творчості Миколи Леонтовича розглянуто у взаємозв'язку з національно-культурними процесами початку ХХ століття. Показано, що діяльність Олександра Кошиця та Симона Петлюри відіграла ключову роль у світовій популяризації «Щедрика» та утвердженні образу України як самостійної держави. Проаналізовано феномен Української республіканської капели, яка, гастролюючи Європою та Америкою, стала інструментом культурної дипломатії УНР. Висвітлено символічне значення можливого повернення капели або її нащадків до сучасної України як акту національної єдності, що набуває особливої ваги у контексті сучасної повномасштабної війни та нової хвилі української еміграції.

Узагальнено, що «Щедрик» виступає не лише музичним шедевром, але й вагомим культурним кодом української ідентичності, який уособлює тяглість традиції, духовні архетипи та національний світогляд, сформований упродовж багатьох століть. Обробка Миколи Леонтовича демонструє унікальну здатність професійного мистецтва не лише зберігати фольклорну спадщину, але й осучаснювати її, надаючи їй нових змістових інтенцій та значення.

У ширшому культурному контексті «Щедрик» постає як приклад того, як музичний твір може виконувати функцію символічного об'єднання й репрезентації нації у світовому просторі.

Таким чином, значення «Щедрика» далеко виходить за межі музичного твору. Він стає знаком культурної тягlosti, символом духовної стійкості та проявом національного самоствердження, а також важливим елементом сучасного українського державотворчого дискурсу, який підтверджує єдність минулого, сучасного й майбутнього української культурної традиції.

Ключові слова: Щедрик, Микола Леонтович, українська ідентичність, фольклор, поліфонія, хорове мистецтво, культурна дипломатія, щедрівка.

LidiiA MAKARENKO,

orcid.org/0000-0003-4465-4738

PhD in Art Studies,

Associate Professor at the Department of Performing Arts and Culture,

Head of the Center for Quality Management in Higher Education,

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) *makarenko.lp@knuutd.edu.ua*

THE ARTISTIC-STYLISTIC PHENOMENON OF MYKOLA LEONTOVYCH'S "SHCHEDRYK" AND ITS CULTURAL SIGNIFICANCE IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN STATEHOOD

The article is devoted to the analysis of the artistic and stylistic phenomenon of Mykola Leontovych's choral miniature Shchedryk. It identifies the significance of the composer's work for the formation of Ukrainian culture and its influence on state-building processes. Based on musicological and historical-cultural approaches, the study examines the specificity of Mykola Leontovych's compositional style. It highlights the synthesis of archaic folk melodic with professional techniques of compositional writing, which ensured the uniqueness of the musical language of this world-renowned miniature.

The historical context of Leontovych's creative work is considered in correlation with the national and cultural processes of the early twentieth century. It is demonstrated that the activities of Oleksandr Koshyts and Symon Petliura

played a decisive role in the global popularization of Shchedryk and in establishing the image of Ukraine as an independent state. The article analyzes the phenomenon of the Ukrainian Republican Kapelle, which, while touring across Europe and America, became an instrument of cultural diplomacy of the Ukrainian People's Republic. Particular attention is given to the symbolic significance of a potential return of the choir or its successors to contemporary Ukraine as an act of national unity, especially profound in the context of the current full-scale war and the new wave of Ukrainian emigration.

It is concluded that Shchedryk serves not only as a musical masterpiece, but also as an important cultural code of Ukrainian identity, embodying the continuity of tradition, spiritual archetypes, and the national worldview shaped over many centuries. Leontovych's arrangement demonstrates the unique ability of professional art not only to preserve the folk heritage but also to modernize it by imbuing it with new semantic intentions and meanings.

In a broader cultural context, Shchedryk emerges as an example of how a musical work can function as a symbol of unity and a representation of a nation in the global arena.

Thus, the significance of Shchedryk extends far beyond the scope of a musical composition. It becomes a marker of cultural continuity, a symbol of spiritual resilience, and an expression of national self-affirmation, as well as a vital element of contemporary Ukrainian state-building discourse that affirms the unity of the past, present, and future of Ukrainian cultural tradition.

Key words: Shchedryk, Mykola Leontovych, Ukrainian identity, folklore, polyphony, choral art, cultural diplomacy, shchedrivka.

Постановка проблеми. Хорова мініатюра «Щедрик» Миколи Леонтовича посідає унікальне місце в українській та світовій музичній культурі, адже, поєднує у собі архаїчну фольклорну мелодику з високим рівнем професійної композиторської майстерності. Незважаючи на широку популярність твору науковий аналіз «Щедрика» в контексті художньо-стилістичних особливостей, націєтворчих процесів та культурної дипломатії потребує подальшого поглибленого вивчення. Значний дослідницький інтерес викликають як специфіка поліфонічного мислення М. Леонтовича, так і ті культурно-історичні умови, у яких було створено хоровий твір.

Проблема також полягає у недостатньому висвітленні ролі «Щедрика» як культурного коду української ідентичності та мистецького феномену, що став інструментом державотворення та міжнародної репрезентації України. Окремого аналізу потребує діяльність Української республіканської капели під керівництвом Олександра Кошиця, завдяки якій обробка Леонтовича набула світового звучання й стала чинником культурної дипломатії УНР.

Усвідомлення художньо-стилістичної природи обробки, її музикознавчих особливостей, історичних обставин створення, а також її впливу на формування культурної спадкоємності та державницької парадигми України становить актуальне наукове завдання, що й зумовлює необхідність дослідження феномену «Щедрика» у цій статті.

Аналіз досліджень. Проблема художньо-стилістичного осмислення «Щедрика» Миколи Леонтовича та його ролі у формуванні української ідентичності й світового образу України вже неодноразово ставала предметом наукового дослідження, однак залишається такою, що потребує подальшого узагальнення й систематизації.

У сучасному дискурсі важливе місце посідають праці В. Кузик, зокрема, публікація «„Щедрик“ / “Shchedryk” / Good (New Year’s) Wishes aka “Carol of the Bells” Миколи Леонтовича». У цьому дослідженні акцент зроблено на внутрішній музично-структурній організації твору, зокрема на ролі чотиризвукового остинатного мотиву, принципі *perpetuum mobile* та особливостях фактурної побудови. п. Валентина Кузик деталізує техніку композиторського письма М. Леонтовича, висвітлює взаємодію остинато й поліфонічних прийомів, роз’яснює семантику мотивного «зерна» як інтонаційного ядра композиції, водночас ставлячи «Щедрик» у ширший контекст національної традиції та композиторської школи (В. Кузик).

Важливе місце для нашого дослідження посідає стаття Н. Ю. Овсяннікової «„Щедрик“ як культурний код української ідентичності та глобальний музичний феномен», у якій авторка розглядає твір Леонтовича як знаковий маркер української культури, що одночасно функціонує у національному й світовому контекстах (Овсяннікова, 2025: 358). Дослідниця акцентує увагу на багаторівневій символіці твору, його репрезентативному потенціалі та на еволюції «Щедрика» від фольклорної шедрівки до глобального різдвяного бренду, приділяючи особливу увагу історії створення кількох авторських редакцій твору.

У ширшій перспективі проблематика української музики в глобальному культурному просторі розглядається у праці Л. П. Макаренко «Українська музика у світовому контексті», де окреслено тенденції інтеграції української музичної культури в міжнародний мистецький дискурс (Макаренко, 2023: 442). У цьому контексті «Щедрик» постає одним із ключових прикладів музичного твору, що виконує функцію національного культурного коду

України у світі та стає важливим інструментом формування позитивного іміджу держави.

Творчість М. Леонтовича досліджено також у працях видатних науковців, серед яких: О. Бугас, О. Гончаренко, І. Дікун, Г. Карась, О. Корчова, Л. Костюк, Літвінова, А. Миргородська, В. Скрипник, С. Сорочинська, М. Третяк, А. Юсіфова.

Разом із тим, попри наявність ґрунтовних праць, зазначені дослідження зосереджуються переважно або на культурологічному й ідентифікаційному вимірі феномену «Щедрика», у науковому обігу недостатньо висвітлено питання цілісного художньо-стилістичного аналізу обробки М. Леонтовича з одночасним урахуванням її державотворчого виміру, пов'язаного з культурною дипломатією та сучасними процесами українського державотворення. Саме заповненню цієї прогалини й присвячено дану статтю.

Мета статті – проаналізувати художньо-стилістичні особливості «Щедрика» Миколи Леонтовича, з'ясувати його значення для формування національної культурної ідентичності та визначити вплив твору на процеси українського державотворення.

Виклад основного матеріалу. В українській музичній культурі особливе значення має діяльність композиторів, які інтегрували народний фольклор у професійну музику. На межі XIX–XX століть, у період стрімкої урбанізації, фольклор утратив частину своїх прикладних та обрядових функцій. Однак саме завдяки видатним українським композиторам народна музична творчість, зазнавши певного переосмислення, відродилася в академічній музичній культурі. Перенесення фольклорного мелосу до професійної сфери не лише забезпечило збереження музичної пам'яті, а й стало свідченням української культурної спадкоємності, що є важливою складовою процесів українського національного державотворення.

Творчість Миколи Леонтовича¹ посідає центральне місце у формуванні української музичної культури початку XX століття. Його хорові мініатюри, витончені за формою й глибокі за змістом, стали зразками майстерного поєднання архаїчного фольклорного мелосу з професійною композиторською технікою. Серед них особливо виділяється «Щедрик» – твір, який вийшов за межі національного мистецтва й перетворився на один

із ключових культурних кодів України. Водночас «Щедрик» є свідченням безперервної культурної тягlosti національної традиції, демонструючи спадкоємність світоглядних та естетичних засад, що формувалися на українських теренах упродовж тисячоліть.

Трагічна смерть Миколи Леонтовича стала одним із перших проявів репресивної політики радянської влади щодо української еліти. Інтелекція та культурні діячі, у той час, ще не усвідомлювали масштабів більшовицького терору, дехто вірив у майбутній «комуністичний рай», однак убивство М. Леонтовича в січні 1921 року виявило справжнє ставлення московської влади до української культури та народу. Злочинне вбивство композитора, здійснене чекістом під прикриттям А. Грищенком, стало передвісником політики системного знищення української еліти, що невдовзі проявилася в масових репресіях, «розстріляному відродженні», переслідуванні духовенства, голодоморах та тотальному знищенні національної культури.

Мелодія «Щедрика» належить до найдавніших шарів українського обрядового фольклору. Тема побудована на остинатному повторенні мелодії із чотирьох звуків, що створює ефект ритуального заклинання. У мелодії зашифровані риси дохристиянської музичної магії, насиченої елементами обрядового навіювання та медитації. Такі моноінтонаційні моделі характерні для пісень календарно-обрядового циклу, у яких тема добробуту й «оновлення» світу у символічній формі мала визначальне смислове значення. Після християнізації архаїчна мелодика щедрівки не втратила своєї актуальності: вона органічно ввійшла до пісень зимового обряду, зберігши основні інтонаційні формули і водночас адаптуючись до нової релігійної парадигми.

Передача мелодії щедрівки з уст в уста впродовж багатьох поколінь стала виявом культурної неперервності формування української нації. Саме факт безперервного виконання «Щедрика» на тих самих теренах протягом тисячоліть – є свідченням історичної тягlosti української культури й глибини національної традиції. У цьому контексті творчість Миколи Леонтовича набуває ще вагомішого значення: композитор не лише зберіг архаїчну мелодію, а й надав їй нового художнього значення, забезпечивши її подальше життя вже у професійній музиці.

Обробка «Щедрика» стала результатом багаторічної праці М. Леонтовича як диригента й композитора. Кожен інтонаційний жест, кожен тембровий штрих є продуманим і відшліфова-

¹ М. Леонтович – видатний український композитор, хоровий диригент, громадський діяч. Народився 13.12.1877 р. в селі Монастирок, Брацлавського повіту, Подільської губернії, був убитий 23.01.1921 в селі Марківка, Гайсинського повіту, Подільської губернії.

ним елементом художнього задуму. Композитор створив твір, який однаково ефектно звучить як у виконанні професійних хорів, так і аматорських колективів.

Як зазначає Н. Ю. Овсяннікова: «Хронологія роботи над щедрівкою охоплює період з 1901–1902 років, коли з'явилася перша композиція, до 1919 року, коли була завершена остання редакція. Загалом Леонтович залишив п'ять авторських версій цієї відомої колядки, що свідчить про його глибоку зацікавленість і постійний пошук найкращого музичного вирішення» (Овсяннікова, 2025: 358).

Структура твору демонструє ідеальний баланс між автентичною мелодикою та авторським композиторським письмом. М. Леонтович надзвичайно бережно ставиться до народного першоджерела: мелодія зберігає свою природність, проте розкривається в складному поліфонічному викладі. Саме в цьому переплетенні народної архаїки та професійної майстерності й проявляється феномен М. Леонтовича як митця, здатного «консервувати» українську фольклорну традицію у класичні музичні форми.

Розпочинається твір сольним вступом теми. (тт. 1–4), в тактах 5–8 з'являється перше поліфонічне «протистояння» фактури завдяки альтовій партії, яка підсилює звучання мотиву низхідним рухом. У тактах 9–12 до альтового ходу гармонійно долучається тенорова партія. Дальший розвиток теми призводить до об'єднання хороших партитур в монолітну вертикаль (тт. 13–16), максимально підсилюючи образність текстового мотиву «Там овечки покотились, а ягнички народились». Подальший поліфонічний розвиток у тактах 17–24 вибудовується на контрапункті хороших ліній, що створює ефект руху та внутрішньої напруги без зміни остинатного центру мелодії. Тенори у високій теситурі створюють ефект вертикального «прорізання» хорового полотна.

У кульмінації («В тебе товар весь хороший...») тт. 21–24) голоси звучать у напружених теситурах. Верхні партії формують дзвінкий, святковий тембровий купол. У тактах 25–28 вводиться авторська сопранова контрастна тема («В тебе жінка чорноброва...»), побудована на висхідному поступальному пасажному русі, що створює образ польоту та внутрішньої невагомості. Звучання альтів і басів у цей момент забезпечує опорну звукову гармонічну основу.

У тактах 29–33 звучить *murmurando* – один із найтонших темброво-акустичних прийомів твору. Приглушене звучання формує розмитий резонанс на фоні якого, як відлуння лунає основна тема.

У фінальних тактах (34–36) фактура поступово розріджується й уповільнюється, створюючи ефект згасання звукової енергії. Завершальне картинно-зображальне проведення слів «ластівочка» звучить, як відлуння, що відображає віддалення й водночас виконує функцію завершення композиції, підкреслюючи циклічність і символічну природу автентичного образу.

Фактура «Щедрика» вирізняється поступовим розгортанням і багатшаровістю, що формується через поєднання моноінтонаційної основи, поліфонічних протистоянь та тембрових контрастів. Одноголосна лінія щедрівки підкреслює архаїчний характер ритуального моноспіву. Подальший розвиток фактури пов'язаний із появою підголоскових ліній, що створюють гармонічні нашарування й надають звукові глибинного резонансу. Поліфонічний рух голосів формує динамічну гармонію, у якій акордовість виникає не стільки як статична вертикаль, скільки як результат взаємодії самостійних мелодичних ліній. Звуки в нижніх голосах стабілізують модальну структуру, тоді як прийом *tutti* переводить фактуру у фонічно-резонансний стан, створюючи ефект засинання. У завершенні твору фактура розріджується й набуває прозорості, що підкреслює образне згасання та акустичне віддалення заключної інтонації.

Одним із ключових елементів художньої мови «Щедрика» є унікальна організація мотивного матеріалу, що визначає внутрішню логіку твору. Дослідники звертають увагу на те, що саме мотивна формула, яка є основою щедрівки, забезпечує відчуття безперервності та внутрішнього динамізму, властивого обробці Леонтовича. У науковій та мистецтвознавчій літературі особливо підкреслюється роль цього чотиризвукового мотиву, який композитор трансформує в інтонаційне ядро всього твору.

Як зазначала дослідниця творчості М. Леонтовича, видатна науковиця В. Кузик: «Головне зерно твору – чотиризвуковий мотив. Він повторюється *ostinato* з проведенням у всіх партіях 68 разів! Ці зерна – ніби блискотливі перлинки, розсіпані в просторі, з яких плететься барвіста звукова сілянка-гердан. М. Леонтович вдається до використання розмаїтих технік композиторського письма, не порушуючи однак головного принципу *regretium mobile* – «вічного руху» *ostinato*) (Кузик).

Завдяки майстерному поєднанню фольклорної основи й композиторської техніки «Щедрик» постає не лише як хоровий шедевр, але й як символ української музичної традиції, що втілює духовність і глибинну національну ідентичність.

Світова слава «Щедрика» стала можливою завдяки співпраці двох видатних діячів: Олександра Кошиця та Симона Петлюри. Як головний отаман УНР, С. Петлюра усвідомлював, що міжнародне визнання України як самостійної держави значною мірою залежить від культурної дипломатії. Саме тому він ініціював формування Української республіканської капели, доручивши її керівництво О. Кошицю – диригенту, етнографу й композитору.

Українська республіканська капела була створена в Києві у січні 1919 року за особистим наказом С. Петлюри. Капела мала виконувати роль «музичного посольства», покликаною донести європейським державам інформацію про існування незалежної України.

У 1919 році капела вирушила у масштабне гастрольне турне Європою. Першими країнами стали Чехословаччина, Австрія та Швейцарія. Згодом хор виступав у Франції, Бельгії, Нідерландах, Англії, Польщі, Іспанії та Німеччині. Програма складалася з українських духовних і народних хорових творів, серед яких центральне місце посідав «Щедрик» Миколи Леонтовича. У 1922 року капела вирушила у гастролі до США. Перший концерт у Нью-Йорку, що відбувся у Carnegie Hall, став історичною подією і саме тоді американський композитор українського походження Пітер Вільговський створив англійську адаптацію «Carol of the Bells», яка згодом стала однією з найпопулярніших різдвяних мелодій у світі.

Поки хорова капела гастролювала, Українська Народна Республіка була окупована більшовицьким режимом. Повернення додому стало неможливим, оскільки на хористів чекала б доля багатьох українців, знищених репресивною машиною радянської влади. Таким чином, історія капели стала віддзеркаленням історії українського народу: позбавлення державності, вимушена еміграція, розрив із Батьківщиною. Після завершення гастролей у 1924 році капела фактично припинила існування, але її учасники роз'їхалися по світу, несучи українську пісню у світ.

«Щедрик» Миколи Леонтовича отримав всесвітнє визнання, ставши частиною різдвяного канону. Мелодія щедрівки, народжена в Україні, однак, перетнула національні межі та стала не тільки символом української народної творчості, але й залишила вагомий слід в світовій музичній культурі» (Макаренко, 2023: 442).

У культурно-історичній перспективі особливо цікавою постає ідея символічного повернення Української республіканської капели на Батьківщину. Адже за кордоном мешкають нащадки учасників капели – правнуки й праправнуки, діють українські товариства і хорові колективи, які є спадкоємцями традицій Української республіканської капели. Символічна реконструкція або повернення капели до незалежної України могло б стати подією світового масштабу: жестом історичної пам'яті, актом відновлення культурної спадкоємності та знаком об'єднання українців, які в різні історичні епохи були змушені залишити Батьківщину.

Особливої актуальності ця ідея набуває в умовах повномасштабної російсько-української війни, коли мільйони громадян знову опинилися в еміграції, розкидані по різних країнах світу. В цьому контексті символічне повернення капели могло б набути додаткової функції – стати культурною подією, що сприятиме формуванню ментального й емоційного зв'язку з Україною, підтримці національної єдності та слугувати як заклик для українців повернутися додому.

Висновки. Отже, діяльність митців, які використовували у свої творчості народний фольклорний мелос є фундаментальною для збереження культурної пам'яті та формування української національної ідентичності. В умовах урбанізації фольклор утратив свою первинну прикладну функцію й міг би поступово зникнути з практичного побуту. Проте композитори на кшталт Миколи Леонтовича перенесли народний мелос у професійну музичну культуру, забезпечивши його нове життя та розвиток. Цей процес не лише «законсервував» фольклорний мелос, але й заклав підвалини для сталого розвитку української музичної культури, утвердивши фольклор як опірний чинник націєтворення та один із ключових маркерів української ідентичності.

Хорова мініатюра «Щедрик» в обробці Миколи Леонтовича є феноменом української та світової музичної культури. Світова популярність твору продемонструвала, що музика може стати ефективним інструментом національної репрезентації та культурної дипломатії. Сьогодні «Щедрик» залишається одним із найяскравіших символів української культури, знаком її самобутності, живої традиції та мистецької величі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овсяннікова Н. Ю. «Щедрик» як культурний код української ідентичності та глобальний музичний феномен. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2025. № 1. С. 356–360. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327995> URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/327995>
2. Кузик В. «Щедрик» / «Shchedryk» / Good (New Year's) Wishes aka «Carol of the Bells» Миколи Леонтовича. Музей Миколи Леонтовича. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/the-cultural-code-of-shchedrik/>
3. Макаренко Л. П. Українська музика у світовому контексті. SCIENCE AND SOCIETY. MODERN TRENDS IN A CHANGING WORLD. DOI <https://doi.org/10.36074/logos-22.12.2023.125> URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/article/view/1504/1536>

REFERENCES

1. Ovsiannikova N. (2025) Shchedryk» yak kulturnyi kod ukrainskoi identychnosti ta hlobalnyi muzychnyi fenomen. [“Shchedryk” as a Cultural Code of Ukrainian Identity and a Global Musical Phenomenon] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal., 1. 356–360. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327995> URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/327995>
2. Kuzyk V. «Shchedryk» / «Shchedryk» / Good (New Years) Wishes aka «Carol of the Bells» Mykoly Leontovycha. [“Shchedryk” / “Shchedryk” / Good (New Year's) Wishes, also known as “Carol of the Bells,” by Mykola Leontovych] Muzei Mykoly Leontovycha. [in Ukrainian]. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/the-cultural-code-of-shchedrik/>
3. Makarenko L. (2023). Ukrainska muzyka u svitovomu konteksti. [Ukrainian Music in the Global Context] Science and Society: Modern Trends in a Changing World. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.36074/logos-22.12.2023.125> URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/article/view/1504/1536>

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

UDC 81-13:81'42

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-39>

Nika MARUSHCHAK,

orcid.org/0000-0002-8435-242X

*Lecturer at the Linguistic and Translation Department,
Postgraduate Student at the Germanic Philology Department
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) n.marushchak@kubg.edu.ua*

UNPACKING POE'S IDIOLECT: A STUDY OF AUTHORIAL LEXICAL CHOICES

Edgar Allan Poe has often been viewed exclusively as either a poet or a prose writer, although his system of linguistic and conceptual authorial preferences in both his poetry and prose, namely his poetics, remains unexplored. The research of the unique linguistic and stylistic features of Poe's texts is an important part of studying his poetics, which involves unpacking the key characteristics of its components, namely his idiolect, idiostyle, and idionarration. The paper examines Poe's idiolect, focusing on detecting tendencies in the authorial lexical choices. The material for the study includes not only Poe's famous works, such as his poem «The Raven» or his short story «The Fall of the House of Usher», but also less popular texts, namely his poems «Tamerlane», «The Conqueror Worm», «Oh, Manners! Oh, Manners!», «Dream-Land», as well as his short stories «The Man of the Crowd», «Bon-Bon», «The Facts in the Case of M. Valdemar» – to name just a few. The results show that the lexical level of Poe's idiolect is characterised by stylistic neologisms, code-mixing, and archaisms. Poe's neologisms are often coined through affixation or compounding (e.g., bediamonded, bewinged, demon-light). The fact that Poe spoke at least five languages results in frequent code-mixing in his texts, with the embedding of foreign words (primarily Latin and French) within a single utterance or a sentence. Additionally, Poe blends the common vocabulary of his period with a range of archaic words in his poetry and prose. Thus, the lexical authorial preferences, combined with graphological foregrounding (e.g., italics for code-mixing), create a multilayered space that balances mythology, philosophy, and linguistic innovations. The lexical features in both Poe's poetry and prose lend support to our claim that his idiolect is a complex mechanism for constructing meaning and aesthetic effect in his texts, offering new insights into the uniqueness of his poetics.

Key words: E. A. Poe, poetry, prose, idiolect, stylistic neologisms, code-mixing, archaisms.

Ніка МАРУЩАК,

orcid.org/0000-0002-8435-242X

*викладач кафедри лінгвістики та перекладу, аспірантка кафедри германської філології
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) n.marushchak@kubg.edu.ua*

ІДІОЛЕКТ Е. А. ПО: СПЕЦИФІКА АВТОРСЬКИХ ЛЕКСИЧНИХ ПРЕФЕРЕНЦІЙ

Творчість Е. А. По переважно досліджується виключно як поета або прозаїка, проте система його лінгвістичних і концептуальних авторських преференцій, іншими словами його поетика як міжжанрового автора, залишається недослідженою. Аналіз унікальних мовних і стилістичних особливостей текстів Е. А. По (як поетичних, так і прозових) є важливою частиною вивчення його поетики, що включає дослідження ключових характеристик її складових, а саме ідіолекту, ідіостилу та ідіонаративу автора. У статті досліджується ідіолект Е. А. По, акцентуючи на авторських преференціях у виборі лексичних одиниць. Матеріалом для дослідження слугують не тільки відомі твори Е. А. По, такі як його вірш «The Raven» або оповідання «The Fall of the House of Usher», але й менш популярні, серед яких зокрема його вірші «Tamerlane», «The Conqueror Worm», «Oh, Manners! Oh, Manners!», «Dream-Land» та оповідання «The Man of the Crowd», «Bon-Bon», «The Facts in the Case of M. Valdemar». За результатами стилістичного аналізу, лексичний рівень ідіолекту Е. А. По характеризується стилістичними неологізмами, ініомовними вкрапленнями та архаїзмами. Неологізми Е. А. По часто утворюються шляхом афіксації або поєднанням основ (наприклад, bediamonded, bewinged, demon-light). Оскільки Е. А. По володів щонайменше п'ятьма мовами, у його текстах також часто зустрічається змішування кодів із вкрапленням іноземних слів (переважно латинських і французьких) в межах одного висловлювання або речення. Крім того, Е. А. По поєднує у своїй поезії та прозі сучасну для його періоду мову з низкою архаїчних слів. Лексичні уподобання автора в поєднанні з графологічним висуненням (наприклад, подання курсивом ініомовних вкраплень) створюють багатошаровий простір, що врівноважує міфологію, філософію та лінгвістичні інновації. Лексичні особливості як поезії, так і прози Е. А. По підтверджують наше припущення, що його ідіолект є складним механізмом у створенні естетичного ефекту в його текстах, а також пропонують новий погляд на його поетику як міжжанрового автора.

Ключові слова: Е. А. По, поезія, проза, ідіолект, стилістичні неологізми, ініомовні вкраплення, архаїзми.

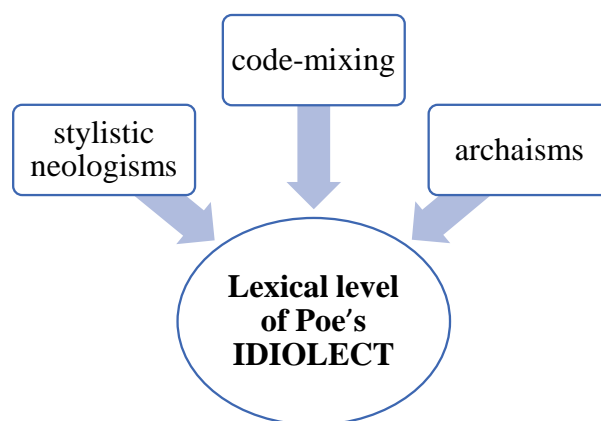
Introduction. One of the leading representatives of American Romanticism in the second half of the 19th century is the American poet and prose writer Edgar Allan Poe. He is considered to be the founder of the detective fiction genre and one of the first American writers to contribute to the development of science fiction (Dawidziak, 2023; Grimstad, 2019; Quinn, 1998; Tresch, 2021). The author's texts (both poetry and prose) are filled with gloom, fear, motifs of death, madness, the supernatural, isolation, and inner anxiety (Kennedy, 2019; Mills, 2019; Moreland, 2019), demonstrating a combination of Gothic motifs with deep psychological insight, which is characteristic of his work.

Theoretical framework. Poe has always been studied exclusively as either a poet or a prose writer (Chesnokova et al., 2017; Chesnokova & Zyngier, 2022; Halchuk, 2022; Shurma, 2008). This makes it impossible to comprehensively understand his individual authorial style, underscoring the relevance of our approach, which is, following N. Bezrebra (2008), based on examining Poe's poetics as a system of linguistic and conceptual authorial preferences, the systematic nature of which is revealed through the analysis of the linguistic and stylistic design of the author's texts, as well as the ways of expressing the plot of the texts and their correlations (Bezrebra, 2008: 15). An important part of studying Poe's poetics involves determining the specificity of its components, namely his idiolect, idiostyle, and idionarration (Marushchak, 2025a), which is achieved through the linguistic and stylistic analysis of his poetry and prose.

In linguistic theory, there is a view that an author's idiolect is a component of their idiostyle. Investigating the differences in the interpretations of the two terms, S. Hirniak et al. consider idiostyle to be a written expression of the idiolectal characteristics of an individual's language, the primary function of which is to realise the author's intention and target a specific audience. The authors note that idiolect is almost identical to an individual author's style and involves the use of linguistic means of expression that serve an aesthetic function in particular. On the other hand, idiostyle is distinguished by the use of stylistic means to distinguish a work of art from others (Hirniak et al., 2022: 94). In her turn, V. Voloshuk, researching the issue of terminology in defining an author's individual style, notes that idiolect is a unique individual language system, which includes organic, acquired, individual and group characteristics (Voloshuk, 2008: 31). Thus, formation of idiolect is determined by the peculiarities of the inner individual world, personal consciousness and life experience, as well as external social and/or individual factors.

The purpose of the article. When considering Poe's poetics, it is essential to mention that the leading feature, manifested in both his poetry and prose, is elaborate foregrounding on different levels (Marushchak, 2025b). Therefore, this paper looks at individual authorial preferences in the choice of lexical units, allowing us to identify and generalise the specific features of his idiolect.

Analysis. In our study of Poe's idiolect, we examine his poetry and prose, considering individual authorial preferences in the selection and use of specific lexical and grammatical units at various levels of deviation, specifically graphological, lexical, and grammatical. This paper offers a detailed analysis of the lexical level of Poe's idiolect, as demonstrated in Graph 1 below.



Graph 1. Characteristic features of Poe's idiolect: lexical level

The lexical content of Poe's poetry and prose is unique in itself. It primarily involves the creation of stylistic neologisms, and it is important that Poe himself repeatedly pointed out the need to use new words. For example, in the story «The Man of the Crowd», the author cannot find a suitable word and seems to warn the reader about this by adding the phrase «for want of a better word» immediately after the neologism «deskism»: «*Setting aside a certain dapperness of carriage, which may be termed deskism for want of a better word*» (TS₁: 508). In his review of the work of American feminist, journalist and writer S. M. Fuller, Poe uses the lexeme «graphicality», wondering why such a word does not exist yet: «*Many of the descriptions in this volume are unrivalled for graphicality, (why is there not such a word?) for the force with which they convey the true by the novel or unexpected, by the introduction of touches which other artists would be sure to omit as irrelevant to the subject*» (CW₂: 75). Similarly, in a review of the book *The Canons of Good Breeding*, whose author is

not specified, Poe «justifies» the use of the stylistic neologism «literatureism», emphasising the need to create «a special word for a special occasion»: «*If he proceeds so far, however, as to skim over the Preface, his eye will be arrested by a certain air of literatureism (we must be permitted to coin an odd word for an odd occasion) which pervades and invigorates the pages*» (CW₁: 46).

While looking at the lexical level of Poe's idiolect, we pay attention to the distribution of the author's neologisms according to the nature of their formation, namely: compound words, proper and common nouns formed by derivation (Pollin, 1974). As illustrated above, neologisms are used not only in the author's poetry and prose but also in his reviews and critical articles, which makes it possible to assert the individuality and uniqueness of this feature of his idiolect. In what follows, we will look at examples of stylistic neologisms in Poe's works.

Thus, by adding the prefix «be-» to the adjective «diamanded» in the poem «Ulalume», Poe creates the neologism «bediamanded», which we interpret as «studded with diamonds»: «*Astarte's bediamanded crescent, / Distinct with its duplicate horn*» (CP: 417). In the same way, the author coins the word «bewinged» (from «winged») in the poem «The Conqueror Worm»: «*An angel throng, bewinged, bedight*» (CP: 325). To confirm the uniqueness of the lexemes «bediamanded» and «bewinged», we refer to the Oxford English Dictionary (henceforth – OED) («bediamanded», «bewinged», OED), where the only evidence of their usage refers to Poe's texts.

Similarly, in his short story «William Wilson», Poe describes furniture as being «beseamed» with letters: «*innumerable benches and desks, black, ancient, and time-worn, piled desperately with much-bethumbed books, and so beseamed with initial letters*» (TS₁: 430). There is no such adjective in the OED, but there is a verb «to beseam» («beseam», OED), first used in 1839 in Blackwood's Edinburgh Magazine. It is worth noting that Poe followed this journal, which in turn inspired the author to write the story «How to Write a Blackwood Article» in 1838 (TS₁: 336–357). Based on these facts, we assume that it was here that Poe noticed and borrowed the lexeme «beseam», changing its form.

In addition, in Poe's poem «Eleonora», the author uses the word «compassless»: «*They penetrate, however rudderless or compassless, into the vast ocean of the 'light ineffable'*» (TS₁: 638). The earliest use of this adjective, according to the OED, dates to 1846 («compassless», OED), that is, five years after the publication of «Eleonora», which is a solid argument in favour of its uniqueness and novelty in Poe's text.

Similarly, in the short story «Berenice», using the suffix «-less», the author creates the lexeme «pupilles»: «*The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupilles, and I shrank*» (TS₁: 215). According to the OED, the first evidence of «pupilles» dates to 1850, referring to the work of Poe («pupilles», OED). Finally, in the poem «Al Aaraaf», Poe breaks the rule of forming the comparative degree of adjectives by adding the suffix «-er» to the noun «fairy», thus creating the unique adjective «fairier»: «*Never his fairy wing o'er fairier world!*» (CP: 114), which is not mentioned in the OED.

Let us now consider complex stylistic neologisms, which are formed by combining two roots and coined by Poe. In his poem «Tamerlane» (versions of 1827 (henceforth – A) and 1845 (henceforth – N)), there are the following coinages: «demon-light» (A) («*The worldly glory, which has shown / A demon-light around my throne*» (CP: 27)), «long-abandon'd» (A) («*I sought my long-abandon'd land*» (CP: 38)), «half-closing» (H) («*From clouds that hung, like banners, o'er, / Appeared to my half-closing eye*» (CP: 55)), «trumpet-thunder» (H) («*And the deep trumpet-thunder's roar*» (CP: 55)), «rabble-men» (H) («*But that, among the rabble-men, / Lion ambition is chain'd down →*» (CP: 58)), «Siroc-wither'd» (H) («*Upon the Siroc-wither'd plain*» (CP: 59)). Similarly, in Poe's prose, for example, in the short story «The Gold-Bug», there are such complex stylistic neologisms as: «gold-seeker» («*The gold-seeker, whom I sincerely pitied, at length clambered from the pit*» (TS₂: 823)), «money-seekers» and «money-finders» («*You will observe that the stories told are all about money-seekers, not about money-finders*» (TS₂: 834)), «over-acute» («*Now, a not over-acute man, in pursuing such an object, would be nearly certain to overdo the matter*» (TS₂: 840)), «bee-line» («*main branch seventh limb east side-shoot from the left eye of the death's-head – a bee-line from the tree through the shot fifty feet out*» (TS₂: 840)); «*a bee-line, or, in other words, a straight line, drawn from the nearest point of the trunk through 'the shot'*» (TS₂: 842)). In the short story «The Man of the Crowd», Poe coins the following complex words: «fellow-wayfarer» («*when pushed against by fellow-wayfarers they evinced no symptom of impatience, but adjusted their clothes and hurried on*» (TS₁: 508)), «solid-looking» («*with white cravats and waistcoats, broad solid-looking shoes*» (ibid.)), «pen-holding» («*the right ears, long used to pen-holding, had an odd habit of standing off on end*» (TS₁: 508–509)), «paint-begrimed» («*the wrinkled, bejewelled and paint-begrimed beldame*» (TS₁: 510)), «hearty-looking» («*some in whole although filthy garments, with a slightly unsteady swagger, thick sen-*

sual lips, and hearty-looking rubicund faces» (ibid.), «*monkey-exhibitors»* («*organ-grinders, monkey-exhibitors and ballad mongers, those who vended with those who sang»* (ibid.)), «*closely-buttoned»* («*and my vision deceived me, or, through a rent in a closely-buttoned and evidently second-handed roquelaire»* (TS₁: 512)), «*loud-toned»* («*A loud-toned clock struck eleven»* (TS₁: 513)).

The novelty and uniqueness of the author's individual choice of the above-mentioned lexemes in the works «*Tamerlane»*, «*The Gold-Bug»*, and «*The Man of the Crowd»* is supported by the fact that the OED contains evidence of the origin of only two lexemes, «*solid-looking»* and «*pen-holding»*, the first mentions of which are recorded in Poe's texts («*solid-looking»*, «*pen-holding»*, OED). No information about other neologisms coined by the author in these three texts is recorded in the OED.

In addition to being rich with newly coined words, Poe's texts are characterised by lexical deviation, which manifests itself through the use of foreign vocabulary (or code-mixing) and archaisms. At this stage, it is essential to consider the contextual factor of the author's poetics. There is historical evidence that, in addition to English, Poe spoke at least five languages (Latin, Greek, French, Spanish, and Italian) (Quinn, 1998: 98–100). In the author's texts (both poetry and prose), we predominantly encounter words, phrases, or entire sentences in Latin or French. It is interesting to note that during his university studies, Poe was recognised as an excellent student in these two disciplines (ibid.: 100–101). Yet, the question of whether the author deliberately embedded foreign vocabulary into his texts or not remains unresolved. It is quite possible that they were inserted for the same reason as stylistic neologisms mentioned above, when Poe could not find a suitable English word. However, whether appearing in the texts by accident or intentionally, they distinguish the author's poetry and prose from others and are a characteristic feature of his idiolect.

Thus, in his short story «*The Facts in the Case of M. Valdemar»*, Poe uses expressions in both Latin and French. For example, describing his interest in hypnosis, the narrator notes that no person had yet been hypnotised «*in articulo mortis»*, which is Latin for «*on the verge of death»*: «*no person had as yet been mesmerised in articulo mortis»* (TS₂: 1233). Later, describing his interaction with M. Valdemar, the narrator recalls that he was unable to achieve success, even resorting to «*clairvoyance»*, which in French stands for «*clear vision»*: «*in regard to clairvoyance, I could accomplish with him nothing to be relied upon»* (TS₂: 1234). Among other examples of code-mixing in the text, we

find the following: «*and author (under the nom de plume [French for «pseudonym»] of Issachar Marx) of...»* (TS₂: 1234), «*either condensed or copied verbatim [Latin for «literally»]*» (TS₂: 1236) and «*in mesmeric rapport [French for «connection»] with him»* (TS₂: 1241).

Similarly, in the short story «*Bon-Bon»*, starting with the epigraph, Poe incorporates a significant amount of foreign vocabulary, primarily in French. Thus, from the very first paragraph, we notice an overload of lexemes associated with cooking and philosophy, which create a satirical tone and at the same time emphasise the character of the protagonist, restaurateur and philosopher Pierre Bon-Bon: «*restaurateur»* (French for «*a restaurant owner»*), «*pâtés»* (French for «*spreadable paste made from meat, fish or vegetables»*), «*à la fois»* (French for «*simultaneously»*), «*sur la Nature»* (French for «*about Nature»*), «*sur l'Âme»* (French for «*about the Soul»*), «*sur l'Esprit»* (French for «*about the Spirit»*), «*omelettes»* (French for «*omelettes»*), «*fricandeaux»* (French for «*veal dishes»*), «*litterateur»* (French for «*writer»*), «*Idée de Bon-Bon»* (French for «*Bon-Bon's idea»*), «*Idées»* (French for «*ideas»*), «*savants»* (French for «*scholars»*), «*fricassée»* (French for «*meat stew»*), «*facili gradú»* (Latin for «*with ease»*), «*à priori»* (Latin for «*knowledge gained without experience»*) and «*à posteriori»* (Latin for «*knowledge based on experience»*) (TS₁: 96–97; Rey, 2013).

In general, Poe's short stories often open with a motto in a language other than English. Thus, by employing lexical deviation, the author draws the reader's attention to the unusual nature of the text they have in their hands from the very beginning of the story. In Poe's stories such as «*Metzengerstein»*, «*Berenice»*, «*Eleonora»*, «*The Purloined Letter»*, «*The Pit and the Pendulum»*, «*A Tale of Jerusalem»*, and «*The Island of the Fay»* the epigraphs are written in Latin, while in his short stories «*The Fall of the House of Usher»*, «*The Man of the Crowd»*, «*Ms. Found in a Bottle»*, «*Bon-Bon»*, «*Epimanes (Four Beasts in One)»*, and «*The Man that Was Used Up»* they are in French. Several stories, namely «*Silence – A Fable»*, «*The Conversation of Eiros and Charmion»*, and «*The Colloquy of Monos and Una»*, open with an epigraph in ancient Greek. Mottos in Italian and German appear just once, in the stories «*The Oval Portrait»* and «*The Mystery of Marie Roget»* respectively.

An interesting and defining feature of Poe's poetics is that the author presents foreign vocabulary in his works (except for epigraphs) in italics, thus additionally foregrounding them on a graphological level. In this way, Poe achieves an effect of estrangement,

inevitably attracting the reader's attention to what is italicised.

Let us now consider the code-mixing in Poe's poetry. Thus, the following French lexemes appear in his early satirical poem «Oh, Manners! Oh, Manners!»: «beau» (French for «beautiful»), «beau ideal» (French for «ideal beauty») and «par excellence» (French for «exemplary, exceptional») (CP: 11) (Rey, 2013). Compared to the use of foreign proper names in prose, Poe uses them more frequently in poetry. For example, in «Tamerlane» the author retains the original spelling for such words, as «Cæsar» (Italian for «Roman commander G. Y. Caesar»), «Samar-cand» (Uzbek for «Samarkand, a city in Uzbekistan») (CP: 54; 59), in the poem «The Lake» – «Eden» (Latin for «paradise») (CP: 85), in «Al Aaraaf» – «Nesace» (Greek for «small island»), «Capo Deucato» (Greek for «name of a Greek island»), «Fior di Levante» (Italian for «flower of the East»), «Zanthe» (ancient Greek female name, and Greek for «golden flower that shines brightly»), «Saadi» (Persian poet), «Ianthé» (Greek for «nymph»), etc. (CP: 100–114). When creating the poem «Dream-Land», Poe may be referring to Greek and Arabic folklore, where he borrows the names of mythical creatures «Eidolon» (Greek for «ghost, spirit of a living or dead person») (Taylor, 2000: 95) and «Ghouls» (in Arabic mythology – «hideous human-like monsters that lived in deserts or other remote places to lure travellers») (Al-Rawi, 2009). The lexeme «Thule», which has Latin origin and means «any remote place located beyond the known world», was also borrowed from Greek mythology (Jacobsen, 2015: 122).

An equally important lexical feature of Poe's idiolect is his use of archaisms in both poetry and prose. It is essential to note that, according to the standards of the English language of his time, the vocabulary we will discuss below is archaic, as confirmed by the reference to the OED. Thus, in his poem «The Raven», Poe uses the archaisms «quoth» («said»),

«dready» («gloomy»), «lore» («that which is learned; loss and destruction»), «yore» («old, in long time past»), «thou» («you»), while in the poem «Annabel Lee», the author inserts such lexemes as «maiden» («a young unmarried woman»), «night-tide» («a tide of the sea occurring at night»), and «sepulchre» («a tomb or burial place») – to name just a few. The poem «Lenore» is marked by the insertions of Old English words «thou» («you»), «hast» («have»), «yon» («a demonstrative word used to modify a noun, e.g., that, that one»), «bier» («the movable stand on which a corpse, whether in a coffin or not, is placed before burial; that on which it is carried to the grave»), «thy» («your»), «avaunt» («go on; move on»).

Similarly, in his short story «The Fall of the House of Usher», Poe combines standard for his time vocabulary with such archaic lexemes as «whence» («from which place»), «pervaded» («passes into every part of»), and «munificent» («characterised by abundance»), «appellation» («a designation, a title or name given»), while in «Berenice» the author uses Old English lexemes «herein» («in here; in this place»), «gazed» («looked vacantly»), «amid» («in the midst of smth») and many more.

Conclusions. The linguistic analysis of Poe's poetry and prose, as reported above, demonstrates that stylistic neologisms, the insertion of foreign words, and the use of archaisms in his texts play a crucial role in shaping the author's poetics in general and his idiolect in particular. To this end, the epigraphs in languages such as Latin and French, to name just a few, not only make his texts unique but also attest to their atypicality. The effect of estrangement in prose is additionally enhanced by the presentation of foreign vocabulary in italics. Proper names and references to Greek, Latin, Arabic and Italian traditions in Poe's poetry create a multi-layered artistic space that combines mythology, history and philosophy. Thus, the lexical level of Poe's idiolect contributes to a deeper understanding of his poetics.

BIBLIOGRAPHY

1. Безребра Н. Ю. Лінгвостилістичний та семантико-когнітивний аспекти поезики Е. Дікінсон : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2008. 199 с.
2. Волошук В. І. Індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль: питання термінології. *Наукові праці*. 2008. Т. 92. № 79. С. 5–8.
3. Гальчук О. В. Особливості анімалістичних кодів прози Едгара Аллана По. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2022. Т. 28. № 3. С. 131–139. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.5>
4. Марущак Н. А. Поетика Едгара Аллана По в контексті міждисциплінарних досліджень. *Studia Philologica*. 2025a. Т. 1. № 24. С. 169–182. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-2425.2025.2412>
5. Шурма С. Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта) : дис. канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2008. 251 с.
6. Al-Rawi A. K. The Arabic ghoul and its western transformation. *Folklor*. 2009. Vol. 120, No. 3. P. 291–306. DOI: <https://doi.org/10.1080/00155870903219730>
7. Bediamonded. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/1109768270> (date of access: 14.10.25)
8. Beseam *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/1670724680> (date of access: 15.10.25)

9. Bewinged *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/7578478773> (date of access: 14.10.25)
10. Compassless. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/5171993692> (date of access: 15.10.25)
11. Chesnokova A., Zyngier S., Viana V., Jandre J., Rumbesht A., Ribeiro F. Cross-cultural reader response to original and translated poetry: An empirical study in four languages. *Comparative Literature Studies*. 2017. Vol. 54, No. 4. P. 824–849. DOI: <https://doi.org/10.5325/compllitstudies.54.4.0824>
12. Chesnokova A., Zyngier S. Considerations on the Use of Translated Poems in EFL Settings. *Pedagogical Stylistics in the 21st Century*. / edited by S. Zyngier, G. Watson. Cham: Palgrave Macmillan. 2022. P. 233–262. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-83609-2_10
13. CP: Poe E. A. Complete Poems. / ed. by T. O. Mabbott. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000a. 627 p. (Original work published 1969)
14. CW₁: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume X. Literary Criticism – Volume III. / edited by J. A. Harrison. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902a. 348 p.
15. CW₂: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume XV. Literati – Autography. / edited by J. A. Harrison. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902b. 293 p.
16. Dawidziak M. A mystery of mysteries: The death and life of Edgar Allan Poe. New York: St. Martin's Griffin, 2023. 304 p.
17. Facili. *Latdict*. URL: <https://www.latin-dictionary.net/search/latin/facili> (date of access: 24.10.25 2025)
18. Gradu. *Latdict*. URL: <https://www.latin-dictionary.net/search/latin/gradu> (date of access: 24.10.25 2025)
19. Grimstad P. Poe and science fiction. *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. 2019. P. 735–751. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.47>
20. Hirniak S., Kravchenko-Dzondza O., Lutsiv S., Lehka L., Panochko M. Idiolect – idiostyle – sociolect: Differentiation and interrelation of linguistic terms. *Studies in Media and Communication*. 2022. Vol. 10, No. 3. P. 92–99. DOI: <https://doi.org/10.11114/smc.v10i3.5838>
21. In articulo mortis. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/3920562444> (date of access: 25.10.25)
22. Jacobsen J. K. S. North Cape: In the land of the midnight sun. *The Tourism Imaginary and Pilgrimages to the Edges of the World*. / edited by N. Herrero, Sh. R. Roseman. Bristol: Channel View Publications, 2015. P. 120–140. DOI: <https://doi.org/10.21832/9781845415242-008>
23. Kennedy J. G. Poe's terror analytics. *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. 2019. P. 809–828. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.46>
24. Le Petit Robert Micro: Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. / ed. by A. Rey. 2013. Paris: Le Robert.
25. Marushchak N. Transgeneric Narratological Vista: (Poe)tics Readdressed. *Studia Linguistica*. 2025b. Vol. 26. P. 63–76. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/StudLing2025.26.63-76>
26. Mills B. Conversations on the Body and the Soul: Transcending Death in the angelic dialogues and «Mesmeric Revelation». *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. 2019. P. 406–423. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.24>
27. Moreland S. Ancestral piles: Poe's gothic materials. *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. 2019. P. 520–541. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.30>
28. Pen-holding. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/1163050723> (date of access: 20.10.25)
29. Pollin B. R. Poe, Creator of Words. Baltimore, Maryland: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1974. 95 p.
30. Quinn A. Edgar Allan Poe: A critical biography. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1998. 864 p.
31. Solid-looking. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/3961651357> (date of access: 20.10.25)
32. Taylor R. P. Death and the Afterlife: A Cultural Encyclopedia. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO. 2000. 438 p. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9798400638237>
33. Tresch J. The Reason for the Darkness of the Night: Edgar Allan Poe and the Forging of American Science. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021. 448 p.
34. TS₁: Poe E. A. Tales and Sketches. Volume 1: 1831-1842. / ed. by T. O. Mabbott, E. D. Kewer, M. C. Mabbott. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000b. 712 p. (Original work published 1978)
35. TS₂: Poe E. A. Tales and Sketches. Volume 2: 1843-1849. / ed. by T. O. Mabbott, E. D. Kewer, M. C. Mabbott. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000c. 1451 p. (Original work published 1978)

REFERENCES

1. Bezrebra N. Ju. (2008). Linghvoslylistychnyi ta semantyko-koghnityvnyi aspekty poetyky E. Dikinson. [Linguostylistic, Semantic and Cognitive Aspects of E. Dickinson's Poetics] : dis. ... kand. philol. nauk : 10.02.04. Kyiv, 2008. 199 p. [in Ukrainian].
2. Voloshuk V. I. (2008). Indyvidualnyi avtorskyi styl, idiolekt, idiostyl: pytannia terminolohii. [Individual authorial style, idiolect, idiostyle: the question of terminology]. *Naukovi pratsi*, 92 (79). 5 – 8. [in Ukrainian].
3. Halchuk O. V. (2022). Osoblyvosti animalistychnykh kodiv prozy Edhara Allana Po. Synopsys: tekst, kontekst, media – Synopsys: Text, Context, Media. 28 (3). 131–139. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.5> [in Ukrainian].
4. Marushchak, N. A. (2025a). Poetyka Edgara Allana Po v konteksti mizhdystyplinarynykh doslidzhen. [E. A. Poe's Poetics in the Context of Interdisciplinary Studies]. *Studia Philologica*, 1 (24). 169–182. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-2425.2025.2412> [in Ukrainian].

5. Shurma, S. H. (2008). Poetyka obrazu ta symbolu v amerykanskomu hotychnomu opovidanni: linhvokohnityvnyi aspekt (na materialy novelistyky E. Po, A. Birsa ta H. Lavkrafta). [Poetics of image and symbol in the American Gothic narrative] : dis. ... kand. philol. nauk : 10.02.04. Kyiv, 2008. 251p. [in Ukrainian].
6. Al-Rawi A. K. (2009). The Arabic ghoul and its western transformation. *Folklor*. Vol. 120, No. 3. P. 291–306. DOI: <https://doi.org/10.1080/00155870903219730>
7. Bediamonded. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/1109768270> (date of access: 14.10.25)
8. Beseam *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/1670724680> (date of access: 15.10.25)
9. Bewinged *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/7578478773> (date of access: 14.10.25)
10. Compassless. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/5171993692> (date of access: 15.10.25)
11. Chesnokova A., Zyngier S., Viana V., Jandre J., Rumbesht A., Ribeiro F. (2017). Cross-cultural reader response to original and translated poetry: An empirical study in four languages. *Comparative Literature Studies*. Vol. 54, No. 4. P. 824–849. DOI: <https://doi.org/10.5325/complitstudies.54.4.0824>
12. Chesnokova A., Zyngier S. (2022). Considerations on the Use of Translated Poems in EFL Settings. *Pedagogical Stylistics in the 21st Century*. / edited by S. Zyngier, G. Watson. Cham: Palgrave Macmillan. P. 233–262. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-83609-2_10
13. CP: Poe E. A. (2000a). Complete Poems. / ed. by T. O. Mabbott. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 627 p. (Original work published 1969)
14. CW₁: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume X. Literary Criticism – Volume III. (1902a). / edited by J. A. Harrison. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers. 348 p.
15. CW₂: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume XV. Literati – Autography. (1902b). / edited by J. A. Harrison. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers. 293 p.
16. Dawidziak M. (2023). A mystery of mysteries: The death and life of Edgar Allan Poe. New York: St. Martin's Griffin. 304 p.
17. Facili. *Latdict*. URL: <https://www.latin-dictionary.net/search/latin/facili> (date of access: 24.10.25 2025)
18. Gradu. *Latdict*. URL: <https://www.latin-dictionary.net/search/latin/gradu> (date of access: 24.10.25 2025)
19. Grimstad P. (2019). Poe and science fiction. *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. P. 735–751. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.47>
20. Hirniak S., Kravchenko-Dzondza O., Lutsiv S., Lehka L., Panochko M. (2022). Idiolect – idiostyle – sociolect: Differentiation and interrelation of linguistic terms. *Studies in Media and Communication*. Vol. 10, No. 3. P. 92–99. DOI: <https://doi.org/10.11114/smc.v10i3.5838>
21. In articulo mortis. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/3920562444> (date of access: 25.10.25)
22. Jacobsen J. K. S. (2015). North Cape: In the land of the midnight sun. *The Tourism Imaginary and Pilgrimages to the Edges of the World*. / edited by N. Herrero, Sh. R. Roseman. Bristol: Channel View Publications. P. 120–140. DOI: <https://doi.org/10.21832/9781845415242-008>
23. Kennedy J. G. (2019). Poe's terror analytics. *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. P. 809–828. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.46>
24. Le Petit Robert Micro: Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. (2013). / ed. by A. Rey. 2013. Paris: Le Robert.
25. Marushchak N. (2025b). Transgeneric Narratological Vista: (Poe)tics Readdressed. *Studia Linguistica*. Vol. 26. P. 63–76. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/StudLing2025.26.63-76>
26. Mills B. (2019). Conversations on the Body and the Soul: Transcending Death in the angelic dialogues and «Mesmeric Revelation». *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. P. 406–423. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.24>
27. Moreland S. (2019). Ancestral piles: Poe's gothic materials. *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe*. / edited by J. G. Kennedy, S. Peeples. New York: Oxford University Press. P. 520–541. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.30>
28. Pen-holding. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/1163050723> (date of access: 20.10.25)
29. Pollin B. R. (1974). Poe, Creator of Words. Baltimore, Maryland: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. 95 p.
30. Quinn A. (1998). Edgar Allan Poe: A critical biography. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. 864 p.
31. Solid-looking. *Oxford English Dictionary*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OED/3961651357> (date of access: 20.10.25)
32. Taylor R. P. (2000). Death and the Afterlife: A Cultural Encyclopedia. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO. 438 p. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9798400638237>
33. Tresch J. (2021). The Reason for the Darkness of the Night: Edgar Allan Poe and the Forging of American Science. New York: Farrar, Straus and Giroux. 448 p.
34. TS₁: Poe E. A. (2000b). Tales and Sketches. Volume 1: 1831-1842. / ed. by T. O. Mabbott, E. D. Kewer, M. C. Mabbott. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 712 p. (Original work published 1978)
35. TS₂: Poe E. A. (2000c). Tales and Sketches. Volume 2: 1843-1849. / ed. by T. O. Mabbott, E. D. Kewer, M. C. Mabbott. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 1451 p. (Original work published 1978)

Дата першого надходження рукопису до видання: 26.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 811.111.1'38:81'255.4=161.2=112.2
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-40>

Олена БІЛЕЦЬКА,
orcid.org/0000-0001-5420-3477
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри романо-германської філології та зарубіжної літератури
Донецького національного університету імені Василя Стуса
(Вінниця, Україна) o.biletska@donpu.edu.ua

Еліна МОРДАН,
orcid.org/0009-0003-5474-3934
студентка II курсу магістратури факультету іноземної та слов'янської філології
Донецького національного університету імені Василя Стуса
(Вінниця, Україна) mordan.e@donpu.edu.ua

СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ ЯК ЗАСІБ УВИРАЗНЕННЯ МОВЛЕННЯ У ПОВІСТІ ДЖЕРОМА К. ДЖЕРОМА «ТРОЄ У ЧОВНІ» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ Й НІМЕЦЬКОЮ МОВАМИ

У статті досліджуються стилістичні фігури як ключові засоби увиразнення мовлення у повісті Джерома К. Джерома «Троє у човні (не рахуючи собаки)» та особливості їх перекладу українською (у перекладі В. Лисенка) та німецькою (у перекладі А. та М. Спрінгер) мовами. Метою роботи є виявлення способів реалізації комічного ефекту, емоційної експресії та національно-культурних відтінків через використання стилістичних фігур, а також кількісна оцінка ефективності різних перекладацьких стратегій щодо збереження прагматичного впливу оригіналу. Матеріалом дослідження слугував корпус, що налічує 84 контексти зі стилістичними засобами, відібраними методом суцільної вибірки з англomовного оригіналу та його українського й німецького перекладів. Особливу увагу приділено проблемі адекватності перекладу стилістичних засобів у міжмовному зіставленні з урахуванням типологічних відмінностей мов та культурних настанов цільових аудиторій. Визначено чотири основні типи перекладацьких трансформацій: пряму відповідність, компенсацію, нейтралізацію та модуляцію. Доведено, що перекладацький успіх у передачі стилістичних фігур залежить від урахування прагматичного ефекту, контекстуального гумору та культурних конотацій. Дослідження засвідчує, що в українському перекладі В. Лисенка спостерігається тенденція до збереження комічного ефекту через компенсаційні засоби – додавання побутових лексем, оказіональних конструкцій і стилістичних паралелей (50,0% випадків компенсації), тоді як у німецькому перекладі переважає нейтралізація експресії та прагнення до стилістичної рівноваги (41,7% випадків нейтралізації), що знижує гумористичну насиченість оригіналу. Кількісна оцінка прагматичного ефекту за трибальною шкалою показала вищий ступінь збереження комічності в українському перекладі (середній бал 1,68) порівняно з німецьким (1,29). Результати аналізу підтверджують, що стилістичні фігури в тексті Джерома К. Джерома виконують не лише естетичну, а й когнітивно-прагматичну функцію – вони структурують авторське бачення дійсності, створюють динаміку оповідання та формують комічний світ твору.

Ключові слова: художній текст, стилістична фігура, функція, образність, комічне, експресивність, переклад, перекладацька трансформація.

Olena BILETSKA,

orcid.org/0000-0001-5420-3477

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Romance and German Philology and World Literature

Vasyl' Stus Donetsk National University

(Vinnytsia, Ukraine) o.biletska@donnu.edu.ua

Elina MORDAN,

orcid.org/0009-0003-5474-3934

2nd year master's student at the Faculty of Foreign and Slavic Philology

Vasyl' Stus Donetsk National University

(Vinnytsia, Ukraine) mordan.e@donnu.edu.ua

STYLISTIC FIGURES AS A MEANS OF SPEECH EXPRESSIVENESS IN JEROME K. JEROME'S NOVEL "THREE MEN IN A BOAT (TO SAY NOTHING OF THE DOG)" AND PECULIARITIES OF THEIR TRANSLATION INTO UKRAINIAN AND GERMAN

The article investigates stylistic devices as key means of linguistic expressiveness in Jerome K. Jerome's novel «Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)» and examines the peculiarities of their translation into Ukrainian (by V. Lysenko) and German (by A. and M. Springer). The aim of this study is to examine how the comic effect, emotional tone, and national-cultural nuances are conveyed through stylistic devices, and to provide a quantitative assessment of the effectiveness of different translation strategies in preserving the pragmatic impact of the source text. The research material comprises a corpus of 84 contexts with stylistic devices selected through continuous sampling from the English original and its Ukrainian and German translations. Particular attention is paid to the problem of adequacy in translating stylistic devices in interlingual comparison, taking into account typological differences between languages and cultural orientations of target audiences. Four main types of translation transformations are identified: direct correspondence, compensation, neutralization, and modulation. The study demonstrates that the success of translation in conveying stylistic figures depends on considering the pragmatic effect, contextual humor, and cultural connotations. The findings reveal that Lysenko's Ukrainian version tends to preserve humor through compensatory means – adding colloquial lexemes, occasional constructions, and stylistic parallels (in 50.0% of the cases of compensation), while the German translation displays a predominance of expressive neutralization and a pursuit of stylistic balance (in 41.7% of the cases of neutralization), which reduces the humorous intensity of the source text. A quantitative assessment of the pragmatic effect on a three-point scale revealed a higher degree of comic preservation in the Ukrainian translation (average score: 1.68) compared to the German one (1.29). The results confirm that stylistic devices in Jerome K. Jerome's text perform not only aesthetic but also cognitive-pragmatic functions: they structure the author's worldview, create narrative dynamics, and shape the comic universe of the work.

Key words: *literary text, stylistic devices, function, imagery, humour, expressiveness, translation, translation transformations.*

Постановка проблеми. Комiчний стиль Джерома К. Джерома належить до найбільш виразних феноменiв англiйської лiтератури кiнця ХІХ столiття. Його повiсть «Троє у човнi (не рахуючи собаки)» поєднує елементи подорожнього нарису, сатиричного есе та психологiчної новели. Гумор, який пронизує твiр, створюється не лише сюжетними ситуацiями, а передусiм – мовними засобами, серед яких провiдну роль вiдiграють стилiстичнi фiгури. Вони виконують функцiї не лише естетичнi, але й комунiкативно-прагматичнi: структурують оповiдь, створюють комiчний контраст, вiдтiняють характер оповiдача.

Проблема адекватної передачі таких фiгур у перекладі є надзвичайно складною. Українська та нiмецька мови належать до рiзних типiв, що зумовлює рiзний ступiнь гнучостi у вiдтвореннi

синтаксичних i риторичних прийомiв. Тому порiвняння перекладiв дозволяє виявити не лише мовно-стилiстичнi, а й культурно-прагматичнi вiдмiнностi у сприйняттi англiйського гумору.

Актуальнiсть дослiдження. Попри численнi лiнгвостилiстичнi розвiдки англomовного гумору, специфiка передачі стилiстичних фiгур Джерома К. Джерома в перекладах українською та нiмецькою мовами досi не була предметом системного аналізу. Особливої ваги ця тема набуває в контекстi сучасних пiдходiв до прагматичного перекладу, де важливо не лише вiдтворити форму, а й зберегти емоцiйно-комiчний ефект. Дослiдження сприяє розвитку контрастивної стилiстики, перекладознавства та когнiтивної поетики, оскiльки демонструє, як засоби експресiї модифiкуються пiд впливом нацiональної мовної картини свiту.

Метою статті є аналіз функцій стилістичних фігур у структурі тексту англomовної повісті Джерома К. Джерома та визначення перекладацьких стратегій їх відтворення українською та німецькою мовами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження стилістичних фігур у художньому тексті має тривалу історію в лінгвістиці та охоплює як класичні, так і сучасні підходи до вивчення тропів і фігур мовлення. Теоретичні засади опису стилістичних фігур були закладені ще в античній риторичній і набули подальшого розвитку, зокрема у дослідженнях Ш. Баллі, М. Брандеса, Е. Різель, Б. Зандіг та ін. Дослідники наголошують, що фігури не лише «прикрашають» текст, а й формують його ритм, емоційне забарвлення та образність, визначають інтонаційну організацію висловлення й беруть участь у створенні авторського стилю. У сучасних студіях усе більше уваги приділяється не лише інвентаризації стилістичних фігур, а й аналізу їх функціональної ролі в конкретних художніх творах та питанням їх відтворення в перекладі. Особливо показовим у цьому контексті є гумористичний дискурс, де стилістичні фігури безпосередньо пов'язані з реалізацією комічного ефекту. Саме тому дослідження стилістичних фігур у повісті Джерома К. Джерома «Троє у човні (не рахуючи собаки)» та особливостей їх перекладу українською й німецькою мовами дає змогу поєднати традиційний стилістичний аналіз із перекладознавчим підходом і виявити, якою мірою перекладачі зберігають або трансформують оригінальну модель комічного.

Теоретичною основою для дослідження проблеми відтворення стилістичних фігур та експресивності в перекладі слугують праці таких дослідників, як Д. Робінсон, С. Басснетт, М. Бейкер та ін. Так, Д. Робінсон (Робінсон, 1997) розвиває концепцію перекладацької суб'єктності та ролі перекладача як активного учасника міжкультурної комунікації, що особливо важливо для відтворення гумористичних текстів. Книга М. Бейкер. «Іншими словами: навчальний посібник із перекладу» пропонує системний опис перекладацьких рішень на різних рівнях – від лексичного та граматичного до текстового й прагматичного – та приділяє окрему увагу культурним і дискурсивним чинникам, що безпосередньо пов'язані з перекладом гумору (Бейкер, 2018). Монографія С. Басснетт. «Перекладознавство» окреслює основні етапи розвитку перекладознавства й підкреслює міждисциплінарний характер перекладацьких досліджень, де переклад розглядається як форма міжкультурної комунікації та переосмислення культурних моделей (Басснетт, 2014).

Проблема відтворення гумору в художньому перекладі загалом посідає помітне місце в сучасних лінгвістичних і перекладознавчих студіях. Так, І. Воробйова розглядає концепт «гумор» у британській лінгвокультурі, окреслюючи типові сценарії англійського гумору (іронічність, самоіронія, стриманість), які безпосередньо впливають на інтерпретацію та переклад гумористичних текстів (Воробйова, 2011). У своєму дослідженні Т. Стоянова зазначає, що основні труднощі перекладу англійського гумору українською зумовлені культурно-специфічними реаліями, грою слів і різницею в концептуалізації комічного в англійській та українській лінгвокультурах, що зумовлює застосування різних стратегій – від пошуку функціонального аналога до компенсації й адаптації (Стоянова, 2020). М. Бережна та В. Великодний зазначають, що при перекладі сучасної комічної прози перекладач змушений поєднувати семантичну точність із культурною адаптацією, аби зберегти авторський стиль і гумористичний ефект у цільовій мові (Бережна, 2021). Таким чином, у сучасних працях домінує функціонально-прагматичний підхід до гумору як до чутливої до культурного контексту категорії, переклад якої потребує гнучкого поєднання різних стратегій.

Окремий корпус досліджень присвячено саме комічному у творах Джерома К. Джерома та його відтворенню в українських перекладах. Ю. Савіна аналізує лінгвопоетичні засоби створення комічного в оповіданнях Дж. К. Джерома та О. Генрі (гра слів, гіпербола, повтор, контраст тощо) й показує, наскільки повно українські переклади передають авторську іронію та комічні ефекти, а де відбувається їх нейтралізація або переакцентування (Савіна, 2019). У роботах О. Підгрушної, присвячених українським перекладам англomовних художніх творів, зокрема і повісті «Троє у човні, як не рахувати собаки», здійснено зіставний аналіз різних перекладацьких версій, виявлено типові трансформації при відтворенні гумористичних ситуацій, наративної іронії та анекдотичних епізодів, а також окреслено стратегії, що дають змогу мінімізувати втрати комічного. Дослідниця системно класифікує способи відтворення гумору в українському перекладі й докладно аналізує проблему його перекладності, наголошуючи на важливості творчої адаптації й компенсаційних прийомів у випадках гри слів, культурних алюзій та інших «неперекладних» елементів (Підгрушна, 2014, 2015). У дослідженні Л. Варгізе та

А. Дiкулли розглядає гумор у романах Ч. Дiккенса «Посмертнi записки Пiквiкського клубу» та Джерома К. Джерома «Троє у човнi (як не рахувати собаки)» як засiб соцiальної критики, що поглиблює уявлення про функцiї комiчного в цих текстах i створює додаткове тло для їх рецепцiї та перекладу (Варгізе, 2015).

Виклад основного матерiалу. Пiд стилiстичною фiгурою розумiють повторюваний мовний прийом, який порушує звичнi синтаксичнi або семантичнi норми з метою увиразнення висловлення. До найпоширенiших фiгур належать: анафора, епiфора, антитеза, iнверсiя, градацiя, риторичне питання, парцеляцiя, повтори, елiпсис тощо.

У художньому дискурсi стилiстичнi фiгури можуть виконувати рiзнi функцiї: комiчну, iронiчну, сатиричну, емоцiйно-пiдсилювальну, ритмiко-композицiйну. Для прози Джерома К. Джерома характерна їх полiфункцiйнiсть – одна й та сама фiгура може одночасно пiдкреслювати комiзм ситуацiї та психологiзм героя.

В аспектi перекладу стилiстичнi фiгури є потенцiйними зонами втрат, оскiльки їх структура часто прив'язана до синтаксису мови-джерела. Наприклад, англiйська допускає короткi iнверсiйнi конструкцiї для пiдкреслення емоцiйного напруження, тодi як українська й нiмецька мають iншi засоби риторичної виразностi.

Джерельною базою пропонуваного дослiдження слугували три тексти повiстi Джерома К. Джерома: англiйськомовний оригiнал у виданнi Jerome K. Jerome. «Three Men in a Boat», український переклад В. Лисенка «Троє в човнi, не рахуючи собаки» та нiмецький переклад А. i М. Спрiнгер «Drei Mann in einem Boot, ganz zu schweigen vom Hund».

Вiдбiр стилiстичних фiгур здiйснювався методом суцiльної вибiрки з подальшою ручною верифiкацiєю. Критерiї включення контексту до корпусу: наявнiсть експресивного або комiчного навантаження; використання класичних риторичних фiгур (гiпербола, метафора, персонiфiкацiя, порiвняння, iронiя, анафора, парцеляцiя, антитеза); можливiсть зiставлення перекладацьких рiшень у двох цiльових мовах. Загальний обсяг вибiрки становить 84 контексти зi стилiстичними засобами.

Кiлькiсний розподiл стилiстичних засобiв у корпусi демонструє чiтку iєрархiю прийомiв, властивих гумористичному дискурсу Джерома К. Джерома. Найпоширенiшою фiгурою виявилася гiпербола (23 випадки, 27,4% вiд загальної кiлькостi), що реалiзується через градацiю ознак,

iнтенсифiкатори та абсолютизувальнi конструкцiї. Iронiя займає друге мiсце за частотнiстю (21 контекст, 25,0%), функцiонуючи переважно через iмплiкатури та контекстуальнi суперечностi мiж буквальною i iнтендованим смислом. Метафоричнi перенесення зафiксовано у 14 випадках (16,7%), при тому персонiфiкацiя як рiзновид метафори становить близько половини вiд загальної кiлькостi метафор. Порiвняльнi конструкцiї представленi 11 контекстами (13,1%), реалiзуючись через експлiцитнi маркери подiбностi.

Синтаксичнi фiгури використовуються рiдше, але виконують важливу ритмоорганiзувальну функцiю. Анафора трапляється у 7 випадках (8,3%), створюючи паралелiзм i пiдсилюючи комiчний ефект через нагромадження подiбних структур. Парцеляцiя зафiксована у 5 контекстах (6,0%), де вона слугує засобом створення драматичної паузи та несподiваного повороту думки. Антитеза є найменш частотною фiгурою (3 випадки, 3,6%), але забезпечує найбiльшу смислово контрастнiсть.

Домiнування семантичних тропiв над синтаксичними прийомами пояснюється специфiкою англiйського лiтературного гумору кiнця ХІХ столiття, де комiзм досягається радше через образнiсть i семантичнi зсуви, а нiж через формальнi експерименти з синтаксисом. Джером К. Джером будує комiчний ефект на перебiльшеннi повсякденних ситуацiй, iронiчному дистанцiюваннi оповiдача вiд подiй та несподiваних образних паралелiях, тодi як синтаксичнi фiгури пiдсилюють такi ефекти на рiвнi ритму та iнтонацiї.

Зiставний аналіз українського та нiмецького перекладiв дозволив виокремити чотири основнi перекладацькi стратегiї вiдтворення стилiстичних фiгур. Пряма вiдповiднiсть передбачає збереження структури та образної основи фiгури в цiльовiй мовi без суттєвих трансформацiй; така стратегiя можлива за умови типологiчної близькостi мов або унiверсальностi образу. Компенсацiя реалiзується через заміну вихiдної фiгури iншим експресивним засобом зi збереженням прагматичного ефекту; компенсацiйнi трансформацiї особливо важливи для вiдтворення комiчностi в ситуацiях, де пряма вiдповiднiсть неможлива через мiжмовнi розбiжностi. Нейтралiзацiя означає вiдмову вiд стилiстичної фiгури на користь нейтрального опису, що призводить до втрати експресивностi, але забезпечує семантичну точнiсть. Модуляцiя передбачає змiну образної основи або синтаксичної структури при збереженнi загальної комiчної функцiї висловлення.

Український переклад В. Лисенка демонструє виразну тенденцію до компенсаційної стратегії: з 84 контекстів 42 випадки (50,0%) відтворено через компенсацію, 28 випадків (33,3%) – через пряму відповідність, 10 випадків (11,9%) – нейтралізовано, 4 випадки (4,8%) – модульовано. Переважання компенсації свідчить про свідому перекладацьку політику збереження комічного потенціалу тексту навіть за рахунок відхилення від формальної структури оригіналу.

Німецький переклад А. та М. Спрінгер, навпаки, тяжіє до нейтралізації та формальної точності. З 84 контекстів нейтралізація застосована у 35 випадках (41,7%), пряма відповідність – у 31 випадку (36,9%), компенсація – лише у 15 випадках (17,9%), модуляція – у 3 випадках (3,6%). Така стратегія відображає настанову на раціональну передачу змісту з мінімізацією експресивних відхилень, що характерно для німецької перекладацької традиції. Розбіжності між українським і німецьким підходами пояснюються не лише індивідуальними перекладацькими перевагами, а й типологічними особливостями мов та культурними настановами цільових читачьких аудиторій. Українська мова, завдяки флективності та вільному порядку слів, надає більше можливостей для синтаксичних маніпуляцій і створення розмовної інтонації, тоді як німецька мова з рамковою конструкцією та жорсткішою синтаксичною організацією накладає обмеження на експресивні трансформації.

Гіпербола як найчастотніша фігура в оригіналі демонструє найбільше розмаїття перекладацьких рішень. Джером К. Джером використовує перебільшення для створення абсурдних ситуацій, підкреслення недоречності людської поведінки та іронічного коментування побутових деталей, напр.:

англ. *I never saw such a thing as Montmorency is for getting in the way.*

укр. *Ніколи в житті не бачив, щоб хтось так уміло лізти під ноги, як Монморенсі.*

нім. *Ich habe noch nie etwas gesehen, das so im Weg ist wie Montmorency.*

Англійська гіпербола ‘never saw such a thing’ підкреслює винятковість ситуації через заперечення будь-якого попереднього досвіду. Український переклад зберігає комічний ефект через додавання темпорального інтенсифікатора ‘в житті’ та модифікацію нейтрального ‘getting in the way’ у розмовно-іронічне ‘уміло лізти під ноги’, де прислівник ‘уміло’ створює додатковий іронічний шар – персонаж немовби володіє особливим талантом до створення незручностей. Німецький

варіант зберігає формальну структуру ‘noch nie etwas gesehen’, але використовує нейтральне ‘im Weg ist’, що втрачає розмовну експресію та іронічний підтекст ‘уміння’ заважати.

Персоніфікація у творі Джерома К. Джерома часто спрямована на антропоморфізацію неживих об'єктів і природних явищ, що створює комічний ефект через приписування їм людських емоцій і намірів. Персоніфікація, будучи різновидом метафори, переносить ознаки живого на неживе, створюючи додатковий семантичний шар, напр.:

англ. *The river – with the sunlight flashing from its dancing wavelets, gilding gold the grey-green beech-trunks, glinting through the dark, cool wood paths, shooting jewels across the dimpled waters – had seemed to smile at us so invitingly ever since we had got into the lock.*

укр. *Ріка – зі сонячним світлом, що виблискувало на танцюючих хвилях, золотило сіро-зелені букові стовбури, мерехтіло крізь темні прохолодні лісові стежки, розкидало самоцвіти по воді – начебто всміхалася до нас так привабливо відтоді, як ми зайшли до шлюзу.*

нім. *Der Fluss – mit dem Sonnenlicht, das von seinen tanzenden Wellen blitzte, die graugrünen Buchenstämme vergoldete, durch die dunklen, kühlen Waldwege glitzerte und Juwelen über das gekräuselte Wasser schoss – schien uns so einladend zuzulächeln, seit wir in die Schleuse gekommen waren.*

Персоніфікація ‘seemed to smile’ передає емоційний стан ріки через людську характеристику посмішки, що створює атмосферу гармонії між природою і мандрівниками. Український переклад зберігає персоніфікацію через ‘начебто всміхалася’, додаючи модальність непевності ‘начебто’, що підкреслює суб'єктивність сприйняття оповідача. Німецький варіант використовує ‘schien zuzulächeln’ (здавалася усміхатися), зберігаючи персоніфікацію, але дещо знижує емоційність через більш формальний синтаксис складнопідрядного речення.

Порівняння в тексті Джерома К. Джерома виконують не лише описову, а й комічну функцію завдяки несподіваним паралелям між віддаленими референтами, напр.:

англ. *The thermometer stood at nearly ninety, and we were dressed as if for the North Pole.*

укр. *Термометр показував під дев'яносто, а ми вдягнені – наче збиралися на Північний полюс.*

нім. *Das Thermometer zeigte fast 90 Grad, und wir waren angezogen, als wollten wir zum Nordpol.*

Іронічне порівняння ‘as if for the North Pole’ створює комічний контраст між спекотною погодою та надмірно теплим одягом героїв.

Український варіант зберігає комічність через порівняльну конструкцію ‘наче збиралися’, де дієслово ‘збиралися’ додає динамічності та підкреслює абсурдність ситуації – герої не просто одягнені тепло, а ніби готуються до полярної експедиції. Німецький переклад використовує формальніше ‘als wollten wir’ (ніби хотіли), що є точним еквівалентом, але має дещо меншу розмовну експресію.

Анафора як фігура синтаксичного членування створює ритмічність і внутрішню музикальність прози через повторення однакових елементів на початку послідовних синтагм. Джером К. Джером використовує анафору для підкреслення монотонності дій або для створення градації, напр.:

англ. *We got up early, we packed, we cooked, we ate, and we got tired.*

укр. *Ми встали рано, ми спакувалися, ми зготували, ми поїли – і втомилися.*

нім. *Wir standen früh auf, wir packten, wir kochten, wir aßen – und wir waren müde.*

Анафоричний повтор займенника ‘we’ створює комічний ритм, який підкреслює механічність і передбачуваність дій героїв, а фінальне ‘and we got tired’ руйнує очікувану послідовність продуктивних дій, замінюючи її результатом втоми. Обидва переклади зберігають структуру анафори через повтор ‘ми’ / ‘wir’, однак український варіант через розмовні форми ‘спакувалися’, ‘зготували’, ‘поїли’ створює більш природну інтонацію оповіді, наближену до усного мовлення. Німецький переклад зберігає паралелізм, але використовує нейтральні дієслова ‘packten’, ‘kochten’, ‘aßen’, що дещо знижує розмовну експресію.

Парцеляція – розчленування синтаксично цілісного вислову на кілька окремих речень – активно використовується Джеромом К. Джеромом для створення драматичної паузи та ефекту несподіваності, напр.:

англ. *He said he liked work. He could watch it for hours.*

укр. *Він казав, що любить працю. Може годинами дивитися, як інші працюють.*

нім. *Er sagte, er liebt Arbeit. Er kann stundenlang zusehen, wie andere arbeiten.*

Парцеляція створює двоетапне розкриття смислу: перше речення формує очікування шляхетної характеристики персонажа, друге речення руйнує таке очікування, розкриваючи справжню природу ‘любові до праці’ – пасивне споглядання чужих зусиль. Комізм базується на семантичному зсуві між двома реченнями та на

імпліцитному протиставленні активної діяльності й пасивного спостереження. Український переклад зберігає парцеляцію та додає експлікацію ‘як інші працюють’, що посилює іронію через чітке розмежування спостерігача і тих, хто справді працює. Німецький варіант також експлікує ‘wie andere arbeiten’, зберігаючи комічний ефект, але має дещо меншу розмовну експресію через формальнішу структуру інфінітивного звороту.

Іронія як провідний прийом у творчості Джерома К. Джерома базується на прихованому контрасті між експліцитно висловленим і імпліцитно інтендованим смислом. Автор часто вдається до самоіронії оповідача, що створює ефект співучасті читача у розумінні справжнього стану речей, напр.:

англ. *I always do think I'm going to have a splendid trip on a river, and I never do.*

укр. *Завжди думаю, що матиму чудову подорож річкою, а насправді ніколи не маю.*

нім. *Ich denke immer, ich würde eine herrliche Reise auf dem Fluss haben, und ich habe sie nie.*

Іронія полягає у контрасті між постійними оптимістичними очікуваннями (‘always do think’) та неминучим розчаруванням (‘never do’). Український переклад зберігає іронічну структуру через протиставлення ‘завжди думаю’ – ‘ніколи не маю’, де додавання ‘насправді’ підсилює контраст між ілюзією та реальністю. Німецький варіант точно передає структуру, використовуючи модальність умовності ‘würde haben’ для нездійсненого очікування.

Для систематизації результатів аналізу складено зведену таблицю, що містить кількісні показники використання перекладацьких стратегій та оцінку збереження прагматичного ефекту для кожного типу стилістичних фігур.

Оцінка збереження прагматичного ефекту проводилася за трибальною шкалою: 0 – ефект повністю втрачено (нейтралізація без компенсації призвела до зникнення комічності); 1 – ефект частково збережено (формальна структура фігури відтворена, але емоційна насиченість або комічний потенціал знижено); 2 – ефект збережено або посилено (комічність і експресивність оригіналу передано адекватно, інколи з додатковими засобами увиразнення). Таблиця 1.

Стилистичні засоби, перекладацькі стратегії та оцінка прагматичного ефекту

Для українського перекладу В. Лисенка середній показник становить 1,68 бала з 2 можливих, що свідчить про високий ступінь збереження комічного ефекту оригіналу. З 84 проаналізованих контекстів 58 отримали

оцінку 2 (69,0%), 20 – оцінку 1 (23,8%), лише 6 – оцінку 0 (7,1%). Найуспішніше відтворено парцеляцію (1,80 бала) та гіперболу (1,74 бала), що пояснюється активним використанням компенсаційних стратегій і розмовної лексики.

Для німецького перекладу А. та М. Спрінгер середній показник становить 1,29 бала, що вказує на помірне збереження комічного ефекту з тенденцією до його послаблення. Розподіл оцінок: 31 контекст з оцінкою 2 (36,9%), 38 контекстів з оцінкою 1 (45,2%), 15 контекстів з оцінкою 0 (17,9%). Найкраще збережено антитезу (1,67 бала) та анафору (1,57 бала), тоді як гіпербола (1,17 бала), іронія (1,14 бала) та порівняння (1,09 бала) зазнали найбільших втрат через переважання стратегії нейтралізації.

Статистично значуща різниця між українським (1,68) та німецьким (1,29) перекладами підтверджує гіпотезу про різні перекладацькі настанови: український переклад орієнтований на максимальне збереження комічної насиченості тексту навіть за рахунок відхилення від

буквальної точності, тоді як німецький переклад віддає перевагу семантичній адекватності та стилістичній нейтральності, що призводить до зниження гумористичного потенціалу. Український перекладач активно використовує компенсаційні механізми – додавання розмовних лексем, створення оказіональних словосполучень, експлікацію імпліцитних смислів, застосування діалектизмів і просторіч для відтворення реєстру оригіналу. Німецький перекладач, навпаки, прагне до формальної еквівалентності, уникаючи надмірної експресії та зберігаючи нейтральний стиль, що відповідає канонам німецької літературної норми, але знижує динамічність і живість оповіді.

Результати дослідження демонструють, що успішність перекладу гумористичного тексту залежить не стільки від типологічної близькості мов, скільки від свідомого вибору перекладацької стратегії. Українська мова, попри належність до іншої мовної сім'ї порівняно з англійською, завдяки флективності, вільному порядку слів

Засіб	Кількість	Український переклад			Німецький переклад		
		Стратегія	Ефект	Середній бал збереження гумору	Стратегія	Ефект	Середній бал збереження гумору
Гіпербола	23 (27,4%)	Компенсація (14) Пряма відповідність (7) Нейтралізація (2)	Збережено (17) Частково (5) Втрачено (1)	1,74	Нейтралізація (12) Пряма відповідність (9) Компенсація (2)	Частково (13) Збережено (7) Втрачено (3)	1,17
Іронія	21 (25,0%)	Компенсація (11) Пряма відповідність (8) Модуляція (2)	Збережено (15) Частково (5) Втрачено (1)	1,67	Нейтралізація (10) Пряма відповідність (9) Компенсація (2)	Частково (12) Збережено (6) Втрачено (3)	1,14
Метафора	14 (16,7%)	Пряма відповідність (8) Компенсація (5) Нейтралізація (1)	Збережено (10) Частково (3) Втрачено (1)	1,64	Пряма відповідність (7) Нейтралізація (5) Компенсація (2)	Частково (7) Збережено (5) Втрачено (2)	1,21
Порівняння	11 (13,1%)	Пряма відповідність (6) Компенсація (4) Нейтралізація (1)	Збережено (8) Частково (2) Втрачено (1)	1,64	Пряма відповідність (5) Нейтралізація (4) Компенсація (2)	Частково (6) Збережено (3) Втрачено (2)	1,09
Анафора	7 (8,3%)	Пряма відповідність (5) Компенсація (2)	Збережено (5) Частково (2)	1,71	Пряма відповідність (6) Компенсація (1)	Збережено (4) Частково (3)	1,57
Парцеляція	5 (6,0%)	Пряма відповідність (3) Компенсація (2)	Збережено (4) Частково (1)	1,80	Нейтралізація (3) Пряма відповідність (2)	Частково (3) Збережено (2)	1,40
Антитеза	3 (3,6%)	Пряма відповідність (2) Компенсація (1)	Збережено (2) Частково (1)	1,67	Пряма відповідність (2) Нейтралізація (1)	Збережено (2) Частково (1)	1,67
РАЗОМ	84 (100%)	Компенсація (42, 50,0%) Пряма відповідність (28, 33,3%) Нейтралізація (10, 11,9%) Модуляція (4, 4,8%)	Збережено (58, 69,0%) Частково (20, 23,8%) Втрачено (6, 7,1%)	1,68	Нейтралізація (35, 41,7%) Пряма відповідність (31, 36,9%) Компенсація (15, 17,9%) Модуляція (3, 3,6%)	Частково (38, 45,2%) Збережено (31, 36,9%) Втрачено (15, 17,9%)	1,29

і багатству розмовної лексики надає широкі можливості для творчих компенсацій, тоді як німецька мова, попри германську спорідненість з англійською, через жорсткішу синтаксичну організацію та стилістичні конвенції літературної норми обмежує експресивні трансформації. Водночас індивідуальний стиль перекладача, його чутливість до комічного та готовність до креативних рішень відіграють визначальну роль у кінцевому результаті.

Висновки. Аналіз творчості Джерома К. Джерома показав, що його гумор формується через складне поєднання різних художніх прийомів, серед яких метафора, гіпербола, антитеза, порівняння, анафора, парцеляція та іронія. Особливо важливу роль у створенні комічного ефекту відіграє самоіронія та сарказм, завдяки яким читач сміється не лише над героями, а й разом із ними, що робить гумор більш глибоким і психологічно точним. Стилистичні фігури в прозі Джерома К. Джерома виконують не лише естетичні, а й когнітивно-прагматичні функції.

Проаналізовані український та німецький переклади повісті Джерома К. Джерома «Трое у човні (не рахуючи собаки)» засвідчують, що успіх відтворення комізму залежить не тільки від

точного передавання лексичного змісту, але й від збереження синтаксису, ритму та стилістичних особливостей, які підсилюють сміховий ефект. В українському перекладі загалом надано перевагу розмовній інтонації та динамічності оповіді, що наближає текст до читача і зберігає легкість сприйняття, тоді як німецький переклад переважно фокусується на структурній упорядкованості та логічній чіткості, що може дещо змінювати характер сприйняття гумору, але дає змогу зберегти основний зміст і композицію.

Дослідження перекладів показало, що для адекватної передачі гумору необхідно враховувати культурний контекст, мовні особливості та очікування цільової аудиторії, оскільки саме ці чинники визначають сприйняття жарту, його смішність і актуальність. Таким чином, гумор Джерома К. Джерома в перекладі зберігає свій комічний потенціал лише за умови уважного поєднання лексичних, стилістичних і культурних засобів, що дозволяє читачеві повною мірою насолоджуватися багаторівневою іронією та легкістю оповіді. Успіх перекладу залежить від надання пріоритету прагматичному ефекту над суто формальною відповідністю та від коректно обраних компенсацій і транспозицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бережна М., Великодний В. Відтворення гумористичних стилістичних засобів (на матеріалі роману Д. Адамса *The Restaurant at the End of the Universe* та його перекладів українською мовою). Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. Одеса. 2021. № 47. Т. 3. С. 78-82.
2. Воробйова І. Концепт «гумор» у британській лінгвокультурі. Вчені записки Тавричного національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Сімферополь. 2011. Т. 24 (63), № 2, ч. 1. С. 38-42.
3. Підгрушна О. Гумор в аспекті перекладності (на матеріалі англійських художніх творів). Мовні і концептуальні картини світу. Київ. 2015. Вип. 51. С. 386-392.
4. Підгрушна О. Способи відтворення гумору в українському художньому перекладі. Мова і культура. Київ. 2014. Вип. 17. Т. 3. С. 329-334.
5. Підгрушна О. Стратегії відтворення гумору в українських перекладах повісті Джерома К. Джерома «Трое у човні, як не рахувати собаки». Мовні і концептуальні картини світу. Київ. 2015. Вип. 53. С. 57-69.
6. Савіна Ю. Лінгвопоетичні засоби створення комічного та їх відтворення у процесі перекладу (на матеріалі творів Дж. К. Джерома й О. Генрі та їх українськомовних перекладів). Закарпатські філологічні студії. Ужгород. 2019. Вип. 9. Т. 2. С. 58-64.
7. Стоянова Т., Черненко К. Особливості перекладу англійського гумору українською. Науковий вісник Південно-українського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Серія : Лінгвістичні науки. Одеса. 2020. Вип. 31. С. 401-418.
8. Baker, M. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. 3rd ed. Abingdon; New York: Routledge, 2018. 390 p.
9. Bassnett S. *Translation Studies*. 4th ed. London: Routledge, 2014. 208 p.
10. Robinson D. *What Is Translation? Centifugal Theories, Critical Interventions*. Kent State University Press. 1997. 219 p.
11. Varghese L., Idiculla A. Humour as social critique in *Pickwick Papers & Three Men in a Boat*. *European Academic Research*. 2015. Vol. II, Issue 10. P. 13817-13830.

REFERENCES

1. Berezhna M., Velykodnyi V. (2021) Vidtvorennia humorstychnykh stylystychnykh zasobiv (na materialy romanu D. Adamsa *The Restaurant at the End of the Universe* ta yoho perekladiv ukrainskoiu movoiu). [Reproducing humorous stylistic devices (based on Douglas Adams's novel *The Restaurant at the End of the Universe* and its translations into Ukrainian)]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Serii: Filolohiia, Odessa, 47 (3), 78-82. [in Ukrainian].

2. Vorobiova I. (2011) Kontsept «humor» u brytanskii lnhvokulturi. [The concept of «humour» in British linguoculture]. *Vcheni zapysky Tavrychnoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriiia: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, Simferopol, 24 (63), 2 (1), 38-42. [in Ukrainian].
3. Pidhrushna O. (2015) Humor v aspekti perekhadnosti (na materialy anhlomovnykh khudozhnykh tvoriv). [Humour in the aspect of translatability (based on English literary works)]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, Kyiv, 51, 386-392. [in Ukrainian].
4. Pidhrushna O. (2014) Sposoby vidtvorennia humoru v ukrainskomu khudozhnomu perekhadi. [Ways of rendering humour in Ukrainian literary translation]. *Mova i kultura*, Kyiv, 17 (3), 329-334. [in Ukrainian].
5. Pidhrushna O. (2015) Stratehii vidtvorennia humoru v ukrainskykh perekhadakh povisti Dzheroma K. Dzheroma «Troie u chovni, yak ne rakhuvaty sobaky». [Strategies for rendering humour in Ukrainian translations of Jerome K. Jerome's novella «Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)»]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, Kyiv, 53, 57-69. [in Ukrainian].
6. Savina Yu. (2019) Lnhvopoetychni zasoby stvorennia komichnoho ta yikh vidtvorennia u protsesi perekhadu (na materialy tvoriv Dzh. K. Dzheroma y O. Henri ta yikh ukrainskomovnykh perekhadiv). [Linguopoetic means of creating comic effect and their rendering in translation (based on works by J. K. Jerome and O. Henry and their Ukrainian translations)]. *Zakarpatski filolohichni studii*, Uzhhorod, 9 (2), 58-64. [in Ukrainian].
7. Stoianova T., Chernenko K. (2020) Osoblyvosti perekhadu anhliiskoho humoru ukrainskoiu. [Peculiarities of translating English humour into Ukrainian]. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho. Seriiia: Lnhvistychni nauky*, Odesa, 31, 401-418. [in Ukrainian].
8. Baker, M. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. 3rd ed. Abingdon; New York: Routledge, 2018. 390 p.
9. Bassnett S. *Translation Studies*. 4th ed. London: Routledge, 2014. 208 p.
10. Robnson D. *What Is Translation? Centifugal Theories, Critical Interventions*. Kent State University Press. 1997. 219 p.
11. Varghese L., Idiculla A. Humour as social critique in *Pickwick Papers & Three Men in a Boat*. *European Academic Research*. 2015. Vol. II, Issue 10. P. 13817-13830.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 811.161

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-41>

Діана БІРЮКОВА,

orcid.org/0000-0002-1721-0122

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології, перекладу та професійної мовної підготовки
Університету митної справи та фінансів
(Дніпро, Україна) *danuta707@gmail.com*

СУЧАСНІ АНГЛІЙСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ МИТНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Стаття присвячена дослідженню сучасних англійських неологізмів митної термінології, які активно формуються під впливом цифровізації, автоматизації та глобалізації міжнародної торгівлі. У роботі окреслено проблему стрімкого зростання кількості нових термінів, що виникають унаслідок впровадження електронного декларування, блокчейн-технологій, штучного інтелекту, автоматизованих систем контролю та інших інновацій, що трансформують митну діяльність на глобальному рівні. Актуальність дослідження зумовлена потребою уніфікованого та коректного перекладу цих неологізмів українською мовою, оскільки термінологічна неточність може призвести до юридичних та процедурних помилок у митній практиці.

Метою статті є комплексний аналіз сучасних англомовних неологізмів митної термінології та визначення ефективних перекладацьких стратегій їхнього відтворення українською мовою з урахуванням структурних, семантичних та правових особливостей спеціалізованих текстів. У роботі узагальнено підходи провідних лінгвістів до вивчення неологізмів та перекладу термінів, а також здійснено огляд міжнародних звітів і документів Світової митної організації (World Customs Organization), Світової організації торгівлі (World Trade Organization), Організації економічного співробітництва та розвитку (Organisation for Economic Co-operation and Development) та Міжнародного торговельного центру (International Trade Centre), які демонструють активний розвиток цифрової митної лексики.

Результати дослідження свідчать, що найбільш ефективними способами перекладу англомовних неологізмів у сфері митної справи є калькування, гібридне калькування, адаптація, описовий переклад, часткова транслітерація та уніфікація. З'ясовано, що застосування цих стратегій забезпечує точність, однозначність та відповідність перекладу міжнародним нормам, а також сприяє формуванню послідовної української терміносистеми у митній сфері.

Ключові слова: неологізми, митна термінологія, міжнародні звіти у сфері митної справи, переклад фахової лексики, калькування, описовий переклад, термінологічна уніфікація.

Diana BIRIUKOVA,

orcid.org/0000-0002-1721-0122

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology,
Translation and Professional Language Training
University of Customs and Finance
(Dnipro, Ukraine) *danuta707@gmail.com*

MODERN ENGLISH NEOLOGISMS IN CUSTOMS TERMINOLOGY AND METHODS OF THEIR TRANSLATION INTO ENGLISH

The article is devoted to the study of modern English neologisms in customs terminology, which are actively emerging under the influence of digitalisation, automation, and the globalisation of international trade. The paper outlines the problem of the rapid expansion of new terms resulting from the introduction of electronic declarations, blockchain technologies, artificial intelligence, automated control systems, and other innovations that are transforming customs activities at the global level. The relevance of the study is determined by the need for a unified and accurate translation of these neologisms into Ukrainian, as terminological inaccuracies may lead to legal and procedural errors in customs practice.

The purpose of the article is to provide a comprehensive analysis of contemporary English-language neologisms in customs terminology and to identify effective translation strategies for their rendering into Ukrainian, taking into account the structural, semantic, and legal characteristics of specialised texts. The study summarises the approaches of leading linguists to the analysis of neologisms and term translation and reviews international reports and documents issued by the World Customs Organization, the World Trade Organization, the Organisation for Economic Co-operation and Development, and the International Trade Centre, which demonstrate the active development of digital customs vocabulary.

The findings of the study show that the most effective methods of translating English-language neologisms in the customs sphere include calquing, hybrid calquing, adaptation, descriptive translation, partial transliteration, and unification. It has been established that the application of these strategies ensures accuracy, clarity, and compliance with international standards, while also contributing to the development of a consistent Ukrainian terminology system in the field of customs.

Key words: *neologisms, customs terminology, international customs reports, translation of specialised vocabulary, calquing, descriptive translation, terminological unification.*

Постановка проблеми. У сучасному глобалізованому світі митна справа зазнає значних трансформацій під впливом автоматизації, цифровізації та міжнародної стандартизації процедур. Активна інтеграція новітніх інформаційно-комунікаційних технологій суттєво впливає на розвиток митної системи, змінюючи підходи до її організації та управління. Закономірно, що подібні процеси завжди супроводжуються появою нових понять, які потребують чіткого термінологічного осмислення.

В англійській терміносистемі митної справи спостерігається досить активний процес неологізації, спричинений поширенням електронного декларування, застосуванням блокчейн-технологій, розвитком штучного інтелекту та систем ризик-менеджменту, а також впровадженням автоматизованих платформ митного контролю. Крім цього, простежується тенденція узгодження термінології з міжнародними стандартами та нормативними документами Світової митної організації та Європейського Союзу. Як показує приклад України, в процесі гармонізації свого митного законодавства з нормами ЄС, подібні заходи сприяють уніфікації термінів та підвищують ефективність міжнародної комунікації у сфері митної справи (Kutyievskiy, 2025). У результаті формується новий пласт спеціальної лексики, що відображає сучасні тенденції глобальної економіки, безпеки та інформаційної взаємодії.

Водночас постає проблема адекватного перекладу та адаптації нових термінів українською мовою, адже в цій справі «врахування юридичних аспектів та економічних контекстів є критично важливим, оскільки помилки у перекладі можуть призвести до юридичних наслідків або порушення митних процедур» (Поличева, Настенко, 2024: 132). Це зумовлює потребу в систематичному дослідженні терміноутворення, семантики та міжмовної відповідності нових одиниць, щоб забезпечити точність та однозначність перекладу у митній практиці.

У зв'язку з цим постає потреба звернутися до теоретичних засад вивчення неологізмів, адже саме вони створюють підґрунтя для розуміння природи нових мовних одиниць, їхніх структурних особливостей та семантичних процесів. Тому,

як зазначають Т. Вrabель та М. Леврінц, «дослідження неологізмів сприяє поглибленню розуміння мовної еволюції, зокрема взаємодії між мовою та цифровим середовищем <...> дозволяє вивчати, як нові лексичні одиниці формуються в умовах глобалізації, міжкультурної взаємодії та технологічного розвитку» (Вrabель, Леврінц, 2024: 249). Аналіз таких одиниць дає змогу усвідомити динаміку мовних процесів сучасності, а також простежити, як під впливом глобалізаційних, технологічних та культурних чинників формується новий пласт лексики, зокрема у сфері митної справи, що відображає еволюцію професійного та загальномовного простору.

Аналіз досліджень. Проблема виникнення, функціонування та категоризації неологізмів в англійській мові привертає увагу багатьох лінгвістів, серед яких О. Селіванова, Ю. Зацний, М. Шутова, О. Дзюбіна, І. Недайнова та А. Однолеткова, Г. Вусик та Н. Павлик, І. Шахновська, О. Нагорна, Т. Вrabель та М. Леврінц (Селіванова, 2006; Зацний, 2008; Шутова, 2010; Дзюбіна, 2018; Недайнова, Однолеткова, 2019; Вусик, Павлик, 2022; Шахновська, 2022; Нагорна, 2024; Вrabель, Леврінц, 2025) та ін.

Результати їхніх досліджень свідчать про актуальність подальшого, більш поглибленого вивчення англійських неологізмів, як у площині теоретичного осмислення, так і в рамках практичного аналізу процесів збагачення словникового складу сучасної англійської мови.

Однією з найбільших труднощів осмислення неологізмів стає адекватний переклад неологізмів, зокрема українською мовою. Цим питанням займаються багато вчених, серед яких І. Корунець, В. Карабан, І. Козаченко, О. Панченко, І. Лисичкіна та О. Лисичкіна, В. Старух, Я. Бойко та В. Ніконова, А. Шишко та О. Пономаренко (Корунець, 2001; Карабан, 2018; Козаченко, 2016; Панченко, 2020; Лисичкіна, Лисичкіна 2021; Старух, 2023; Бойко, Ніконова, 2025; Шишко, Пономаренко, 2025) та ін. В їхніх працях неологізми розглядаються як мовні одиниці, що функціонують в різних аспектах людської діяльності, тому потребують ретельного добору перекладацьких стратегій, відповідно до контексту їхнього вживання.

Проблема перекладу власне митної термінології стала предметом дослідження В. Дейнеки (Дейнека, 2006), О. Герасімової (Герасімова, 2016), Ю. Поличевої та В. Настенко (Поличева, Настенко, 2024). В публікації В. Дейнеки (Дейнека, 2006) аналізуються іншомовні терміни в українській митній термінології, виділяються основні способи їх творення (запозичення, калькування, морфологічне словотворення, словосполучення, аббревіації) та підкреслюється їхня важливість для системності та розвитку спеціальної лексики в умовах сучасної економіки та глобалізації. О. Герасімова (Герасімова, 2016) досліджує особливості перекладу термінів у прикордонному дискурсі на прикладі наукових, документальних та ділових текстів, підкреслюючи роль адекватної трансляції термінології для міжмовної комунікації. У фокусі аналізу Ю. Поличевої та В. Настенко (Поличева, Настенко, 2024) – особливості перекладу англійської митної термінології українською мовою, зокрема полісемантичних та безеквівалентних термінів, зокрема, підкреслюється ефективність методів калькування, описового перекладу та адаптації для забезпечення точності та юридичної відповідності митних документів.

Таким чином, незважаючи на значну увагу до цієї проблеми, переклад неологізмів митної справи українською мовою досі залишається недостатньо вивченим та потребує ґрунтовного наукового осмислення.

Метою статті є дослідження сучасних англійських неологізмів митної термінології та визначення ефективних стратегій їх перекладу українською мовою для забезпечення точності, зрозумілості та контекстуальної адекватності в спеціалізованих митних документах.

Виклад основного матеріалу. Швидкий темп розвитку різних галузей науки та сфер суспільного, побутового життя віддзеркалюється у мові у вигляді появи неологізмів, як «лексичних інновацій, що відображають процеси мовної динаміки та реакцію мовної системи на екстралінгвістичні зміни» (Шишко, Пономаренко, 2025: 72). Поява та функціонування неологізмів у сучасних мовах стає настільки вагомим явищем лінгвістики, що дозволяє вченим виокремлювати їх в окрему галузь лексикології – неологію. Загальне визначення неології надає О. Стишов: «Неологія (неологіка) це наука про неологізми, у сферу діяльності якої входить виявлення нових слів та значень, аналіз факторів їх появи, вивчення засобів утворення». Уточнення цієї дефініції базується на трьох основних значеннях: 1) розділ мовознавства, що займається вивченням різновидів неологізмів та їх

функціонування; 2) процеси творення неологізмів у мові; 3) увесь корпус неологізмів на певному етапі розвитку мови (Стишов, 2019: 30).

Англійська мова посідає провідне місце серед інших мов за кількістю та активністю використання неологізмів. Д. Крістал характеризує англійську як «мову, що відкрита до запозичень», підкреслюючи, що вона постійно «вбирає» слова з інших мов, культур та технологічних сфер (Crystal, 2003: 24). Не менш вагомим є і глобальний статус англійської мови, який призводить до того, що більшість нових понять у різних сферах діяльності людини спочатку отримують англійські назви, а згодом стають міжнародними (Crystal, 2003: 142). Сучасні електронні словники англійської мови, такі як Oxford English Dictionary та Merriam-Webster Dictionary, також постійно фіксують появу неологізмів та надають їм визначення.

У сфері митної справи спостерігається інтенсивне та динамічне формування неологізмів, що відображає швидкі темпи розвитку цієї галузі. Якщо проаналізувати останні основні офіційні джерела міжнародних стандартів, рекомендацій та практик у цій сфері, на основі яких формуються правила, процедури та технологічні нововведення у глобальному контексті, можемо спостерігати залучення до активного митного словника великої кількості неологізмів. Цей феномен пояснюється тим, що сучасний англійський митний дискурс зазнає активних змін під впливом цифровізації, автоматизації та глобалізаційних процесів. Тому поява значної кількості неологізмів, пов'язаних із використанням новітніх технологій, екологічних ініціатив та цифрових сервісів у сфері митної справи, потребує коректного перекладу українською мовою, щоб забезпечити точність та відповідність міжнародним нормам.

Основними перекладацькими стратегіями, які використовують перекладачі у процесі відтворення неологізмів українською мовою, є калькування, фонетична або графічна адаптація, семантична адаптація, гібридне запозичення, а також адаптація через семантичне розширення або звуження значення (Шишко, Пономаренко, 2025: 72). Для забезпечення точності та відповідності перекладу митної термінології юридичним нормам застосовуються різні методи перекладу спеціалізованих термінів. Основними серед них є калькування, яке передає структуру іншомовного терміна шляхом буквального перекладу; адаптація, що враховує особливості національної термінологічної системи; та описовий переклад, який використовується тоді, коли прямий відповідник відсутній і необхідно пояснити значення тер-

міна для точного розуміння в контексті митного права (Поличева, Настенко, 2024: 133). На думку В. Карабана, переклад митної термінології потребує не лише володіння мовою, а й глибокого розуміння правових та економічних реалій обох країн, підкреслюючи, що найефективнішими способами передачі термінів у митних документах є калькування та адаптація (Карабан, 2018).

Аналіз сучасних міжнародних звітів, таких як World Customs Organization (WCO) (2019–2020), World Customs Organization (WCO) (2023–2024), Global Forum on Trade 2023 “Making Digital Trade Work for All” (OECD), World Trade Report (WTO) (2025), Digital Trade for Development (2023) та Global Digital Trade Development Report (ITC) (2025), засвідчує активне формування та поширення неологізмів, пов’язаних із цифровізацією митної діяльності, трансформацією торговельних процесів та впровадженням інноваційних технологій. У цих документах виділяємо кілька провідних стратегій перекладу нових термінів, серед яких, на нашу думку, домінують калькування, гібридне калькування, адаптація, а також описовий переклад та уніфікація.

Як вже було визначено, однією з найпоширеніших стратегій перекладу митної термінології є *калькування*, яке забезпечує точну передачу термінологічного змісту без втрати структурної відповідності. Цей спосіб характерний для офіційно-технічних текстів WCO та WTO, де терміни мають усталене нормативне значення. До таких прикладів ми відносимо наступні: *eCustoms – e-Митниця* (WCO, 2019–2020), *single window environment – середовище єдиного вікна* (WCO, 2023–2024), *blockchain audit trail – блокчейн-аудитний слід* (OECD, 2023), *traceability chain – ланцюг простежуваності* (OECD, 2023), *trade data corridor – торговельний коридор даних* (WTO, 2023), *AI-enabled inspection – перевірка з підтримкою ШІ* (WTO, 2025). Такі одиниці мають прозору структуру, що полегшує їх засвоєння в українській терміносистемі.

Поширеною також є стратегія *гібридного калькування*, яка поєднує переклад та часткове збереження англomовного елемента, зокрема у випадках технологічних інновацій. Ця тенденція перекладу неологізмів релевантна у звітах OECD, WCO та ITC: *regtech customs – регтех-митниця* (OECD, 2023), *logtech integration – логтех-інтеграція* (WCO, 2024), *fintech clearance – фінтех-оформлення* (OECD, 2025), *cyber-trade compliance – кібертрейд-дотримання* (WTO, 2025), *AI customs lab – ШІ-митна лабораторія* (WCO, 2024), *data free flow with trust (DFFT) – вільний обіг даних на*

засадах довіри (OECD, 2023). Збереження частини іншомовної форми зумовлене потребою підтримувати міжнародну впізнаваність термінів, які функціонують у глобальному професійному середовищі.

Іншою релевантною стратегією перекладу митних термінів є *адаптація*, коли переклад набуває більш природного звучання відповідно до українських мовних норм. Приклади такого перекладу неологізмів можна застосовувати до деяких мовних одиниць у публікаціях ITC, OECD і WCO, щоб забезпечити зрозумілість та нормативність формулювань. Наприклад: *smart border – розумний кордон* (WCO, 2024), *green customs – зелена митниця* (WTO, 2023), *virtual inspection – віртуальна перевірка* (WCO, 2020), *paperless trade – безпаперова торгівля* (OECD, 2023), *sustainable trade network – мережа сталих торговельних практик* (ITC, 2025), *inclusive digital transformation – інклюзивна цифрова трансформація* (WTO, 2025). Така стратегія дає змогу точно передати зміст терміна з урахуванням культурно-мовних особливостей і водночас забезпечує його зрозумілість та природність сприйняття.

Окрему групу становить група слів, яка перекладається способом *транслітерації*, тобто передачі терміна без перекладу, що застосовується для міжнародно усталених понять, наприклад: *blockchain, big data, tokenization, AI*. Ці одиниці часто зберігаються у латинській графіці навіть у перекладених документах, оскільки є частиною глобального науково-технічного дискурсу.

Поряд із цим спостерігається застосування *описового перекладу*, який розкриває значення неологізму через дефініцію або пояснення. Наприклад: *data sovereignty* передається як «*право держави на контроль над цифровими потоками даних*» (OECD, 2023), *digital trade ecosystem* – «*сукупність цифрових інструментів і платформ, що забезпечують електронну торгівлю*» (ITC, 2025), *AI governance framework* – «*система регулювання використання штучного інтелекту у сфері торгівлі*» (WTO, 2025). Такий підхід є типовим для аналітичних звітів, де важливо не лише позначити термін, а й пояснити його сутність.

Одним із ефективних методів перекладу є стратегія *уніфікації*, яку застосовують для свідомого узгодження варіативних термінів до єдиної форми. Наприклад, у документах WCO ми пропонуємо перекладати англomовні терміни *customs automation, smart customs, customs digitalisation* як «*цифровізація митниці*». Аналогічно, у звітах WTO терміни *digital trade framework* та *e-commerce architecture* передаємо узагальнено як

«архітектура цифрової торгівлі». Такий підхід сприяє стандартизації термінології та забезпечує послідовність та зрозумілість перекладу спеціалізованих термінів.

Висновки. У сучасних умовах глобалізації та цифровізації митна сфера активно трансформується, що спричиняє появу нових англомовних термінів та неологізмів. Ці процеси вимагають ретельного аналізу та систематичного підходу до перекладу, адже точність та однозначність термінології є критично важливими для забезпечення юридичної та економічної відповідності митних документів. Дослідження свідчать, що англійська мова постійно продукує нові терміни в різних сферах діяльності людини, зокрема в області електронного декларування, автоматизації та цифрових платформ митного контролю. Це створює потребу у застосуванні спеціалізованих перекладацьких стратегій, які дозволяють передавати зміст термінів точно, зрозуміло та відповідно до міжнародних стандартів.

Аналіз міжнародних джерел, зокрема документів Світової митної організації (World Customs Organization), Світової організації торгівлі (World Trade Organization), Організації економічного

співробітництва та розвитку (Organisation for Economic Co-operation and Development) та Міжнародного торговельного центру (International Trade Centre), показує, що ефективний переклад митної термінології потребує застосування комбінованого підходу, який включає кілька взаємодоповнюючих стратегій – калькування, гібридне калькування, адаптацію, описовий переклад та уніфікацію.

На наш погляд, комплексне застосування цих стратегій забезпечує точність, юридичну відповідність та зрозумілість перекладу, що є критично важливим для ефективної міжмовної комунікації у сфері міжнародної митної практики. Водночас погоджуємося з думкою Ю. Поличевої та В. Настенко, що перспективним напрямом цієї роботи є укладення спеціалізованих словників для перекладачів митної документації, які враховували б контекстуальні аспекти використання термінів та митний кодекс країни, для якої виконується переклад (Поличева, Настенко, 2024: 136). Реалізація таких заходів сприятиме подальшій стандартизації термінології, підвищенню ефективності перекладу та інтеграції української митної практики у міжнародний професійний простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Врабель Т., Леврінц М. Неологізми цифрової епохи та їх стилістичні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 89. Том 1. 2025. С. 247–253.
2. Карабан В. Переклад англійської наукової і технічної літератури: Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця: «Нова книга». 2018. 576 с.
3. Поличева Ю., Настенко В. Труднощі перекладу митної документації: виклики та підходи. *Advanced Linguistics*, Вип. 14. 2024. С. 132–138.
4. Стишов О. Динаміка лексичного складу сучасної української мови. *Лексикологія. Лексикографія: навч. посіб.* Біла Церква: «Авторитет», 2019. 198 с.
5. Шишко А., Пономаренко О. Порівняльний аналіз перекладу неологізмів у сучасних англомовних та німецькомовних медіа текстах українською мовою. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. Том 36 (75). № 2. 2025. С. 71–76.
6. Crystal D. *English as a global language*. Second edition. New York: Cambridge University Press. 2003. 212 p.
7. *Global Digital Trade Development Report 2025*. Geneva: International Trade Centre. 2025. 60 p. URL: <https://www.intracen.org/file/20251107global-digital-trade-report-202503webpagespdf> (дата звернення 08.09.2025).
8. *Global Forum on Trade 2023 “Making Digital Trade Work for All”* (OECD). URL: https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/2023/01/key-issues-in-digital-trade-review_5a91f9a0/b2a9c4b1-en.pdf (дата звернення 11.09.2025).
9. Kyryievskiy O. Harmonization with EU Customs Regulations (Acquis) on the Way to Accession: Prospects and Challenges for Ukraine. *LEX PORTUS*. V. 11. 2025. P. 7–24.
10. World Customs Organization (WCO). *Annual Report 2019–2020*. URL: https://www.wcoomd.org/-/media/wco/public/global/pdf/about-us/annual-reports/annual-report-2019_2020.pdf (дата звернення 02.09.2025).
11. World Customs Organization (WCO). *Annual Report 2023–2024*. URL: https://www.wcoomd.org/-/media/wco/public/global/pdf/about-us/annual-reports/annual-report-2023_2024.pdf (дата звернення 02.09.2025).
12. World Trade Organization (WTO). *Digital Trade for Development*. 2023. URL: https://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/dtd2023_e.pdf (дата звернення 14.09.2025).
13. *World Trade Report 2025. Making trade and AI work together to the benefit of all*. (WTO). URL: https://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/wtr25_e.pdf (дата звернення 16.09.2025).

REFERENCES

1. Vrabel T., Levrints M. (2025) Neolohizmy tsyfrovoyi epokhy ta yikh stylistychni osoblyvosti. [Neologisms of the digital age and their stylistic features]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 89. 1. 2025. 247–253. [in Ukrainian].

2. Karaban V. (2018) *Pereklad anhliiskoi naukovoï i tekhnichnoi literatury: Hramatychni trudnoshchi, leksychni, terminolohichni ta zhanrovo-stylistychni problemy*. [Translation of scientific and technical literature: Grammatical difficulties, lexical, terminological and genre-stylistic problems]. Vinnytsia: «Nova knyha». 576. [in Ukrainian].
3. Polycheva Yu., Nastenko V. (2024) *Trudnoshchi perekladu mytnoi dokumentatsii: vyklyky ta pidkhody*. [Difficulties in translating customs documentation: challenges and approaches]. *Advanced Linguistics*. 14. 132–138. [in Ukrainian].
4. Styshov O. (2019) *Dynamika leksychnoho skladu suchasnoi ukrainskoi movy*. [The dynamics of the lexical composition of the modern Ukrainian language]. *Leksykologhiia. Leksykohrafiia: navch. posib. Bila Tserkva: «Avtorytet»*. 198. [in Ukrainian].
5. Shyshko A., Ponomarenko O. (2025) *Porivnialnyi analiz perekladu neolohizmiv u suchasnykh anhломovnykh ta nimetskomovnykh media tekstakh ukrainskoiu movoiu*. [Comparative analysis of the translation of neologisms in contemporary English and German media texts into Ukrainian]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*. 36 (75). № 2. 71–76. [in Ukrainian].
6. Crystal D. (2003) *English as a global language*. Second edition. New York: Cambridge University Press. 212. [in English].
7. *Global Digital Trade Development Report 2025*. Geneva: International Trade Centre. 2025. 60 p. URL: <https://www.intracen.org/file/20251107global-digital-trade-report-202503webpagespdf> (address date 08.09.2025).
8. *Global Forum on Trade 2023 “Making Digital Trade Work for All” (OECD)*. URL: https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/2023/01/key-issues-in-digital-trade-review_5a91f9a0/b2a9c4b1-en.pdf (address date 11.09.2025).
9. Kyryievskiy O. (2025) *Harmonization with EU Customs Regulations (Acquis) on the Way to Accession: Prospects and Challenges for Ukraine*. *LEX PORTUS*. 11. 7–24. [in English].
10. *World Customs Organization (WCO). Annual Report 2019–2020*. URL: https://www.wcoomd.org/-/media/wco/public/global/pdf/about-us/annual-reports/annual-report-2019_2020.pdf (address date 02.09.2025).
11. *World Customs Organization (WCO). Annual Report 2023–2024*. URL: https://www.wcoomd.org/-/media/wco/public/global/pdf/about-us/annual-reports/annual-report-2023_2024.pdf (address date 02.09.2025).
12. *World Trade Organization (WTO). Digital Trade for Development. 2023*. URL: https://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/dtd2023_e.pdf (address date 14.09.2025).
13. *World Trade Report 2025. Making trade and AI work together to the benefit of all. (WTO)*. URL: https://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/wtr25_e.pdf (address date 16.09.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 811.111:81'42:81'38

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-42>

Інга ВАЩЕНКО,

orcid.org/0009-0002-8313-7362

студентка II курсу магістратури факультету іноземної філології та соціальних комунікацій

Сумського державного університету

(Суми, Україна) ngvasenko@gmail.com

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ МЕДІЙНИХ ТЕКСТІВ ТА МЕТОДИКА ЇХ ПОДОЛАННЯ У НАВЧАННІ ПЕРЕКЛАДАЧІВ

Стаття присвячена аналізу специфічних лінгвостилістичних викликів, що виникають під час перекладу англомовного медійного контенту, а також окресленню ефективних педагогічних стратегій для їх подолання у процесі підготовки фахових перекладачів. Метою роботи є виявлення й систематизація ключових типів перекладацьких ускладнень – лексичних, стилістичних, прагматичних і дискурсивних – та вироблення дидактичних рішень, які сприяють формуванню здатності до адекватного й інтерпретаційно точного відтворення медійного дискурсу. Особлива увага приділяється аналізу неологізмів, культурно маркованих одиниць, медійних акронімів і стилістичних прийомів, що мають оцінне або маніпулятивне навантаження.

Методологія дослідження спирається на комплексний підхід, який поєднує контрастивний аналіз, елементи когнітивно-дискурсивного моделювання й вивчення автентичних медійних матеріалів. Запропонована методична система включає вправи з перекладацьких трансформацій, роботу з практичними кейсами, порівняння альтернативних перекладних рішень і розбір стилістичних ефектів, характерних для сучасних англомовних медіа. Такий підхід сприяє розвитку навичок критичного читання, здатності до стилістичної адаптації та вміння зберегати прагматичний потенціал оригіналу.

Наукова новизна полягає у створенні інтегративної моделі навчання, що поєднує лінгвостилістичну аналітику з практикоорієнтованими перекладацькими стратегіями, а також у обґрунтуванні значущості медійного дискурсу як ключового ресурсу професійної підготовки.

Висновки підтверджують, що використання запропонованої методики підвищує якість перекладацьких рішень, розширює компетентнісний потенціал здобувачів освіти та забезпечує гнучке реагування на динаміку сучасного інформаційного простору. Наголошується на важливості подальшого вдосконалення навчальних технологій і розширення корпусу автентичних матеріалів для підготовки конкурентоспроможних перекладачів

Ключові слова: лінгвостилістика, медійний текст, перекладацькі труднощі, методика навчання, культурно-мовні трансформації, медіадискурс, професійна підготовка перекладачів.

Inha VASHCHENKO,

orcid.org/0009-0002-8313-7362

2nd year master's student at the Faculty of Foreign Philology and Social Communications

Sumy State University

(Sumy, Ukraine) ngvasenko@gmail.com

LINGUISTYLISTIC DIFFICULTIES IN TRANSLATION OF ENGLISH MEDIA TEXTS AND METHODS OF OVERCOMING THEM IN TRAINING TRANSLATORS

The article examines the specific linguostylistic challenges that arise in the process of translating English-language media content, as well as outlines effective pedagogical strategies for overcoming these challenges in the training of professional translators.

The purpose of the study is to identify and systematize the key types of translation difficulties—lexical, stylistic, pragmatic, and discursive—and to develop didactic solutions that facilitate the formation of skills necessary for accurate and interpretationsensitive reproduction of media discourse. Particular attention is given to the analysis of neologisms, culturally marked units, media acronyms, and stylistic devices carrying evaluative or manipulative connotations.

The research methodology is based on a comprehensive approach that integrates contrastive analysis, elements of cognitive-discursive modelling, and the examination of authentic media materials. The proposed methodological framework includes exercises in translation transformations, work with practical case studies, comparison of alternative translation solutions, and analysis of stylistic effects characteristic of contemporary English-language media. This approach contributes to the development of critical reading skills, stylistic adaptability, and the ability to preserve the pragmatic intent of the original text.

The scientific novelty lies in the development of an integrative training model that combines linguostylistic analysis with practice-oriented translation strategies, as well as in substantiating the importance of media discourse as a key resource for professional translator training.

The conclusions confirm that the application of the proposed methodology enhances the quality of translation decisions, expands the competence potential of learners, and ensures flexible adaptation to the dynamics of the modern information environment. The study also emphasizes the need for further improvement of educational technologies and expansion of the corpus of authentic materials to better prepare competitive translators.

Key words: *linguostylistics, media text, translation difficulties, teaching methodology, cultural and linguistic transformations, media discourse, professional translator training.*

Вступ. Сучасний медійний дискурс характеризується високою динамічністю та жанровим різноманіттям, що створює особливі виклики для перекладачів. Медіатексти охоплюють новини, аналітичні матеріали, блоги, публікації у соціальних мережах і рекламні оголошення, кожен із яких відрізняється специфічними лексичними, стилістичними та дискурсивними рисами. Інтенсивне впровадження неологізмів, акронімів та культурно маркованих одиниць у сучасних медіа вимагає від перекладача не лише знань мови, а й розуміння соціокультурного контексту та медіа-дискурсу (Bielsa, 2022; Venuti, 2008).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розробки системного підходу до підготовки перекладачів, здатних передавати зміст і стиль медійних текстів, враховуючи жанрові особливості та очікування цільової аудиторії. Лексичні та стилістичні трансформації, а також прагматичні та дискурсивні аспекти, що визначають сприйняття тексту, потребують глибокого наукового аналізу та розробки ефективних методичних підходів (House, 2014; Рум, 2014).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз сучасних наукових праць засвідчує зростання інтересу до медійного перекладу як окремого напрямку перекладознавства, що поєднує лінгвістичні, прагматичні та соціокультурні аспекти. У працях М. Бейкер, Г. Турі, Л. Венуті, А. Пима переклад подається не як механічне відтворення змісту, а як соціально зумовлений процес, у якому перекладач виконує роль культурного посередника. Ідея перекладацьких норм (Г. Турі) та проблема «невидимості» перекладача (Л. Венуті) актуалізують необхідність урахування культурної позиційності та функціональної адаптації тексту для цільової аудиторії.

У наукових студіях Е. Б'єлси, А. Капсакіса, М. Каглаяна, Й. Гуана та інших дослідників медійний переклад осмислюється в контексті мультимодальності та цифрових трансформацій. Дослідники доводять, що сучасні медіатексти поєднують вербальні, аудіовізуальні та графічні складники, що розширює зміст перекладацької компетентності та робить переклад залежним від технологічних умов комунікації.

В українському науковому дискурсі О. Ковальова, Т. Нікітенко, С. Залєснова та О. Головатська

зосереджуються на культурно маркованих елементах медіапростору, прагматичних особливостях дискурсу та методиці формування професійної компетентності перекладачів. Праці Дж. Вайса та Х. Пенга підкреслюють важливість навчально-методичної складової, що стає визначальною в умовах цифрової комунікації.

Отже, ознайомлення з найновішими дослідженнями та публікаціями формує цілісне уявлення про сучасний медійний переклад як комплексний процес, що поєднує стилістичні, прагматичні та мультимодальні параметри і потребує оновлених теоретичних та методичних підходів.

Мета статті полягає у систематичному дослідженні лінгвістичних труднощів перекладу англійських медійних текстів та розробці методики їх подолання у навчанні перекладачів.

Основний матеріал дослідження. Лексичні труднощі перекладу медійних текстів Однією з найскладніших проблем перекладу сучасних медійних матеріалів є лексичний аспект, оскільки медіа активно вводять нові терміни, неологізми та специфічні акроніми, що не мають усталених відповідників у цільовій мові (Baker, 2018). Наприклад, термін *doomscrolling*, який описує безкінечне прокручування негативних новин, вимагає перекладу, що передає не лише семантичне значення, а й емоційне забарвлення. Варіанти перекладу можуть бути калькою («думскролінг»), описовим перефразуванням («безкінечне перегортання негативних новин») або контекстуальним поясненням, залежно від жанру тексту та очікувань аудиторії (Bielsa & Kapsaskis, 2021).

Акроніми, такі як FOMO, BLM, LGBTQ+, створюють додаткові труднощі, оскільки вимагають врахування наявності усталених українських відповідників та культурного контексту (Gambier & van Doorslaer, 2012). Наприклад, переклад FOMO як «страх пропустити» або «нехватка досвіду» різниться за стилістичною насиченістю та емоційним відтінком, що може впливати на сприйняття тексту читачем.

Культурно-маркована лексика, пов'язана з локальними подіями та традиціями, наприклад Super Bowl, Thanksgiving, Black Friday, потребує глибокого розуміння соціокультурного контексту. Використання стратегій калькування, адаптації або пояснення у перекладі забезпечує адекватне

сприйняття тексту цільовою аудиторією (Katan, 2004; Zalesnova, 2023).

Полісемія та омонімія у медійних текстах також створюють складнощі. Наприклад, заголовок *breaking news* може перекладатися як «термінові новини» або «гарячі події», залежно від стилю та очікувань аудиторії (House, 2014; Рум, 2014). Таким чином, лексичні труднощі вимагають комплексного підходу, що поєднує знання мови, культурного контексту та жанрових особливостей.

Стилістичні та прагматичні аспекти перекладу Медійні тексти відзначаються високим ступенем експресивності та наявністю маніпулятивних елементів, що робить стилістичні та прагматичні аспекти перекладу надзвичайно важливими. Перекладач повинен передати авторську оцінність, риторичні фігури та тропи, що формують емоційне сприйняття тексту (Boase-Beier, 2014; Durant & Lambrou, 2014).

Стилістичні трансформації передбачають адаптацію або компенсацію втрат емоційної насиченості. Наприклад, рекламний слоган *Think Different* потребує креативного перекладу, який зберігає заклик до дії, ритміку та культурну конотацію, адже буквальний переклад втрачає частину смислового та емоційного навантаження (Venuti, 2013).

Прагматичні труднощі виникають при передачі авторської інтенції, іронії або емоційного підсилення, характерного для заголовків та рекламних матеріалів. Наприклад, слоган *Just do it* перекладається як «Просто зроби це», зберігаючи мотивуючий ефект і ритміку оригіналу (Toury, 2012; Kovalova & Nikitenko, 2022).

Дискурсивні та мультимодальні складнощі Сучасні медійні тексти часто поєднують вербальні та мультимодальні елементи, включаючи зображення, відео, інфографіку та підписи. Інтертекстуальні посилання на літературні, кінематографічні або культурні явища вимагають адаптації для цільової аудиторії (Kress & van Leeuwen, 2001; Saglayan et al., 2021). Наприклад, фраза *Like the famous line from Orwell's 1984, the new regulations feel intrusive* може перекладатися як «Як відома фраза з роману "1984" Орвелла, нові правила здаються нав'язливими», що дозволяє зберегти культурну конотацію та стилістичну функцію.

Мультимодальні елементи, зокрема емодзі, потребують адаптації

відповідно до сприйняття цільової аудиторії. Наприклад, вислів *Feeling tired after a long week* із смайликом у перекладі може вимагати словесного опису емоції, щоб передати ту саму тональність та авторську інтенцію (Guan et al., 2022).

Методика подолання труднощів у навчанні перекладачів Розроблена методика інтегрує теоретичні знання та практичні завдання, включаючи аналіз автентичних медійних текстів. Вона поєднує лексичний, стилістичний, прагматичний та дискурсивний аналіз, що дозволяє студентам відтворювати авторську інтенцію та жанрові особливості текстів.

Практичні завдання включають переклад автентичних матеріалів з обговоренням альтернативних варіантів та обґрунтуванням вибору стратегії перекладу. Це сприяє розвитку критичного мислення, аналітичних навичок та адаптаційних здібностей майбутніх перекладачів (Weisz, 2020; Golovatska, 2024).

Особлива увага приділяється роботі з мультимодальними та інтертекстуальними елементами, а також культурно маркованою лексикою. Студенти навчаються комбінувати калькування, адаптацію та компенсацію втрат, забезпечуючи високу якість перекладу та точне відтворення авторської інтенції (Campbell, 2024; Peng, 2023).

Перш за все, сьогоdnішні медіа продукують дедалі більше текстів, що виникають на перетині різних жанрових традицій – новинного матеріалу, публіцистики, блогерського дискурсу, сторітелінгу та рекламної комунікації. Унаслідок цього формується гібридний формат подачі інформації, у якому природно співіснують креативні неологізми, метамовні жарти, мемні алюзії та міжкультурні посилання. Перед перекладачем постає завдання не лише передати лексичну семантику, а й відтворити внутрішню жанрову динаміку, уникаючи надмірного спрощення або буквального дублювання нестандартних елементів. Нерідко необхідно визначити, що саме є суттєвим для комунікативного ефекту, а що можна адаптувати відповідно до культурних норм українськомовної аудиторії.

Другий аспект пов'язаний із високою емоційністю та оцінністю сучасного медіадискурсу. У медійних матеріалах домінують експресивні заголовки, інтенсивні метафори й конотативно насичені лексеми, які прагнуть сформувавши у читача певне ставлення до події. Перекладачеві доводиться шукати баланс між збереженням прагматичного ефекту оригіналу та відповідністю стилістичним нормам українського мовного простору. Іноді для відтворення потрібного емоційного тону слід перебудувати синтаксичну модель або посилити/пом'якшити виражальні засоби. Подібні модифікації не руйнують змісту, але забезпечують максимально точно відтворення функції тексту.

Третім викликом є постійний інформаційний темп сучасних цифрових платформ, де повідо-

млення з'являються й оновлюються фактично в режимі реального часу. Перекладач у таких умовах працює під тиском швидкості, що підвищує ризик некоректних кальок або безоглядного перенесення англомовних конструкцій. Тому у професійній підготовці майбутніх перекладачів важливо розвивати здатність до оперативного аналізу тексту, виробляючи навички миттєвого визначення ключових смислів і вибору оптимальної стратегії передачі. Робота з терміновими матеріалами – короткими новинами, соцмережевими дописами, стрічками лайв-трансляцій – допомагає сформувати цю компетентність на практичному рівні.

Четверта проблема впливає з міждисциплінарного характеру медійної інформації. Сучасні тексти часто інтегрують термінологію з політики, ІТ, економіки, міжнародних відносин, соціокультурних студій, а інколи одночасно охоплюють кілька сфер. Перекладачеві необхідно орієнтуватися в цих галузях хоча б на базовому рівні, щоб уникнути фактичних помилок або зміщення смислових акцентів. Звідси – потреба залучення студентів до роботи з тематично різнорідними текстами, які вимагають критичного читання та здатності визначати, як саме контекст впливає на вибір лексики. Така практика поступово формує міждисциплінарну компетентність, що є необхідною умовою перекладу медіаповідомлень.

П'ятим ключовим моментом виступає етичний компонент перекладацької діяльності. Медіатексти нерідко мають суспільну вагу: вони можуть інформувати, мобілізувати, спрямовувати громадську думку чи навіть впливати на міжнародний дискурс. Некоректне перекладацьке рішення – неточне формулювання, підміна акцентів, неправильно відтворена конотація – здатне змінити сприйняття події. Тому важливо, щоб майбутні перекладачі усвідомлювали відповідальність своєї роботи й уміли розпізнавати маніпулятивні елементи, ознаки фейковості та пропагандистські наративи. Аналіз таких кейсів у навчальному процесі сприяє формуванню етичної стійкості й професійної медіаграмотності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Лінгвостилістичні труднощі перекладу англомовних медійних текстів багатогранні та включають лексичні, стилістичні, прагматичні та дискурсивні аспекти. Подолання цих труднощів у навчанні перекладачів потребує комплексного підходу, що поєднує теоретичний аналіз, практичні завдання та кейси з автентичних матеріалів. Опрацьований теоретичний матеріал переконливо

засвідчує, що переклад медійних текстів сьогодні формується як комплексне явище, в якому взаємодіють мовні, стилістичні, культурологічні та технологічні параметри. Осмислення цього процесу в працях М. Бейкер, Г. Турі, Л. Венуті, А. Пима та інших науковців показує, що перекладацька діяльність у медіасфері перестає трактуватися як просте відтворення змісту іншою мовою. Вона набуває статусу соціально та культурно зумовленої комунікативної практики, де перекладач не лише передає інформацію, а й активно впливає на способи її сприйняття, адаптуючи текст до умов цільового середовища та комунікаційних норм конкретного суспільства. У цифрову добу медійні матеріали змінюють свою природу, стають мультимодальними та інтерактивними, що ускладнює перекладацькі рішення і потребує залучення нових аналітичних і методичних підходів.

Наукові здобутки українських дослідників показують, що ключовим питанням сьогодні є не лише аналіз внутрішніх властивостей медіатекстів, а й розуміння особливостей українського інформаційного простору, способів передачі культурно маркованих елементів та механізмів формування професійної готовності майбутніх перекладачів до роботи з цифровими форматами. Це підтверджує прагматичну спрямованість сучасних досліджень і наголошує на тому, що медійний переклад є водночас предметом наукового аналізу та сферою прикладної діяльності, що потребує методичного оновлення.

Запропонована ж у даній статті методика сприяє розвитку професійних компетентностей студентів, збереженню авторської інтенції та жанрових особливостей тексту, підвищенню адекватності та якості перекладу. Перспективи подальших досліджень включають інтеграцію цифрових технологій у навчання перекладу та розвиток міжкультурних навичок для роботи з мультимодальними медійними текстами.

Подальші розвідки мають бути зорієнтовані на вироблення чітких і комплексних підходів до оцінювання якості медійного перекладу з урахуванням багатоканальності подання інформації, вдосконалення навчально-методичних моделей підготовки перекладачів у цифровому середовищі, поглиблення вивчення особливостей перекладацьких стратегій у різних типах медіадискурсу та переосмислення впливу національного контексту на перекладацьку практику в українському медіапросторі. Усе це створює підґрунтя для подальшого розвитку теорії та практики перекладу в умовах сучасних комунікаційних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. London : Routledge, 2018. 352 p. DOI: 10.4324/9781315619187.
2. The Routledge Handbook of Translation and Media / ed. E. Bielsa. London : Routledge, 2022. 566 p. DOI of Chapter 1: 10.4324/9781003221678-3.
3. Bielsa E., Kapsaskis A. Media Translation: Concepts, Practices, and Research. London : Routledge, 2021. 298 p.
4. Boase-Beier J. Stylistic Approaches to Translation. London : Routledge, 2014. 256 p.
5. Campbell R. Translation Practices in Digital Media. Berlin : Springer, 2024. 312 p.
6. Caglayan M. et al. Multimodal Communication in Media Translation. Amsterdam : John Benjamins, 2021. 284 p.
7. Durant A., Lambrou M. Media Stylistics. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 312 p.
8. Gambier Y., van Doorslaer L. Handbook of Translation Studies. Amsterdam : John Benjamins, 2012. 476 p.
9. Головатська О. Практичні вправи з медійного перекладу. Київ : Академія, 2024. 168 с.
10. Guan Y. et al. Translating Multimodal Media Texts. New York : Routledge, 2022. 278 p.
11. House J. Translation Quality Assessment: Past and Present. London : Routledge, 2014. 280 p.
12. Katan D. Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. London : Routledge, 2004. 288 p.
13. Ковальова О., Нікітенко Т. Прагматика та переклад у медійному дискурсі. Київ : Либідь, 2022. 192 с.
14. Peng H. Assessing Translation Competence. Berlin : Springer, 2023. 224 p.
15. Pym A. Exploring Translation Theories. London : Routledge, 2014. 264 p.
16. Snell-Hornby M. The Turns of Translation Studies. Amsterdam : John Benjamins, 1995. 192 p.
17. Snell-Hornby M. Translation Studies: An Integrated Approach. Amsterdam : John Benjamins, 2006. 320 p.
18. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam : John Benjamins, 2012. 288 p.
19. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London : Routledge, 2008. 256 p.
20. Venuti L. Translation Changes Everything: Theory and Practice. London : Routledge, 2013. 312 p.
21. Weisz J. Developing Translators' Competence. London : Routledge, 2020. 240 p.
22. Залеснова С. Культурні референції в медійному перекладі. Київ : Либідь, 2023. 184 с.

REFERENCES

1. Baker M. (2018) In Other Words: A Coursebook on Translation. Routledge, London, 352 p.
2. Bielsa E., Kapsaskis A. (2021) Media Translation: Concepts, Practices, and Research. Routledge, London, 298 p.
3. Bielsa E. (ed.) (2022) The Routledge Handbook of Translation and Media. [The Routledge Handbook of Translation and Media] Routledge, London, 566 p. – DOI rozd. 1: 10.4324/9781003221678-3
4. Boase-Beier J. (2014) Stylistic Approaches to Translation. Routledge, London, 256 p.
5. Campbell R. (2024) Translation Practices in Digital Media. Springer, Berlin, 312 p.
6. Caglayan M., et al. (2021) Multimodal Communication in Media Translation. John Benjamins, Amsterdam, 284 p.
7. Durant A., Lambrou M. (2014) Media Stylistics. Cambridge University Press, Cambridge, 312 p.
8. Gambier Y., van Doorslaer L. (2012) Handbook of Translation Studies. John Benjamins, Amsterdam, 476 p.
9. Holovatska O. (2024) Praktychni vprav z mediinoho perekladu. [Practical Exercises in Media Translation] Akademia, Kyiv, 168 p. [in Ukrainian].
10. Guan Y., et al. (2022) Translating Multimodal Media Texts. Routledge, New York, 278 p.
11. House J. (2014) Translation Quality Assessment: Past and Present. Routledge, London, 280 p.
12. Katan D. (2004) Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. Routledge, London, 288 p.
13. Kovalova O., Nikitenko T. (2022) Prakmatyka ta pereklad u mediinomu dyskursi. [Pragmatics and Translation in Media Discourse] Lybid, Kyiv, 192 p. [in Ukrainian].
14. Peng H. (2023) Assessing Translation Competence. Springer, Berlin, 224 p.
15. Pym A. (2014) Exploring Translation Theories. Routledge, London, 264 p.
16. Snell-Hornby M. (1995) The Turns of Translation Studies. John Benjamins, Amsterdam, 192 p.
17. Snell-Hornby M. (2006) Translation Studies: An Integrated Approach. John Benjamins, Amsterdam, 320 p.
18. Toury G. (2012) Descriptive Translation Studies and Beyond. John Benjamins, Amsterdam, 288 p.
19. Venuti L. (2008) The Translator's Invisibility: A History of Translation. Routledge, London, 256 p.
20. Venuti L. (2013) Translation Changes Everything: Theory and Practice. Routledge, London, 312 p.
21. Weisz J. (2020) Developing Translators' Competence. Routledge, London, 240 p.
22. Zalesnova S. (2023) Kulturni referentsii v mediinomu perekladu. [Cultural References in Media Translation] Lybid, Kyiv, 184 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

UDC 811.111'25:7.097+791.242/.243
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-43>

Diana HAYDANKA,
orcid.org/0000-0001-9239-4200
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of English Philology
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) diana.haydanka@uzhnu.edu.ua

Diana HOICHUK,
orcid.org/0009-0001-1498-8078
Master's student at the Department of English Philology
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) hoichuk.diana@student.uzhnu.edu.ua

RENDERING THE UNTRANSLATABLE: THE ROLE OF WORDPLAY AND PARADOX IN THE TV SERIES “FLEABAG”

The article is devoted to the analysis of wordplay and paradoxes as key elements of black humour in the British comedy-drama series Fleabag (2016–2019). Based on the dialogues and monologues from the TV series, a detailed classification of the main types of wordplay and paradoxes is provided, and the most effective strategies for their translation are outlined; specific examples are used to demonstrate ways to create a comic effect, and a thorough analysis of the quality of Ukrainian translation to reproduce these techniques is carried out. The article examines in depth certain phrases and linguistic constructions containing wordplay or paradoxical statements. Each example is accompanied by a comprehensive linguistic analysis of the humorous effect creation mechanism and an assessment of its reproduction in the Ukrainian translation. In the course of the study, special emphasis is placed on the culture-specific components of humour, which pose the greatest challenges for mutual understanding and reproduction. The main feature of the series's uniqueness is its peculiar British black humour, which presents difficulties for translation. The comic effect is based on traditional British irony, love for the absurd and paradoxes, and jokes about taboo subjects (death, religion, sex). The article discusses cases where the cultural connotation is either completely lost in a literal translation or requires a deep adaptation for the Ukrainian audience, as it can only be conveyed through commentary or explanation. Particular attention is paid to how translation decisions affect the perception of the series by viewers with different cultural backgrounds. Ultimately, this study can be beneficial for broadening the understanding of humour and enhancing the practical skills of translators.

Key words: fleabag, wordplay, paradoxes, black humour, translation, British comedy, pun, cultural adaptation, translation strategies.

Діана ГАЙДАНКА,
orcid.org/0000-0001-9239-4200
кандидат філологічних наук доцент,
доцент кафедри англійської філології
Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) diana.haydanka@uzhnu.edu.ua

Діана ГОЙЧУК,
orcid.org/0009-0001-1498-8078
магістрантка кафедри англійської філології
Державного вищого навчального закладу «Ужгородський Національний університет»
(Ужгород, Україна) hoichuk.diana@student.uzhnu.edu.ua

ВІДТВОРЕННЯ НЕВІДТВОРЮВАНОВОГО: ВИКЛИКИ ПЕРЕКЛАДУ ГРИ СЛІВ ТА ПАРАДОКСУ У СЕРІАЛІ «ПОГАНЬ»

Стаття присвячена аналізу функціонування гри слів та парадоксів як ключових елементів чорного гумору в британському комедійно-драматичному серіалі «Погань» (2016–2019). На основі діалогів та монологів з серіалу запропоновано детальну класифікацію основних типів гри слів та парадоксів та означено найефективніші стратегії їх перекладу; на конкретних прикладах продемонстровано способи створення комічного ефекту, а також проведено ретельний аналіз якості українського перекладу для відтворення цих прийомів. У статті

детально розглядаються окремі фрази та мовні конструкції, що містять гру слів або парадоксальні висловлювання. Для кожного прикладу наводиться лінгвістичний аналіз механізму створення гумористичного ефекту, оцінка відтворення цього ефекту в українському перекладі. Особливий акцент при аналізі висловлювань з серіалу робиться на культурно обумовлених елементах гумору, які становлять найбільші труднощі для міжкультурного розуміння та відтворення. Основною ознакою унікальності серіалу є своєрідний британський чорний гумор, що і становить труднощі для перекладу. Комічний ефект ґрунтується на традиційній британській іронії, любові до абсурду та парадоксів, жартів на табуйовані теми (смерть, релігія, секс). У статті детально аналізуються приклади, де культурний підтекст або повністю втрачається при дослівному перекладі або вимагає глибокої адаптації для українського глядача бо може бути переданий лише через коментар чи пояснення. Особлива увага приділяється аналізу того, як перекладацькі рішення впливають на сприйняття серіалу глядачами з іншою культурною основою. Нарешті, таке дослідження може бути корисним для розширення горизонтів розуміння гумору та стати корисним для покращення практичних навичок перекладачів.

Ключові слова: погань, гра слів, парадокси, чорний гумор, переклад, британська комедія, каламбур, культурна адаптація, стратегії перекладу.

The relevance of the present article can be explained by the rapid proliferation of English-language humour within the multimedia landscape. The television series *Fleabag* (2016–2019), which exemplifies the British comedy tradition, effectively illustrates how humour can shape viewers' perceptions of urgent social and family issues while simultaneously enhancing the literary value of the work. This study investigates instances where inadequate translation leads to misrepresentation of the author's design or, alternatively, fosters greater intercultural understanding. **The objective of this article** is to analyze the accuracy of rendering wordplay and paradoxes in the Ukrainian dubbing of “*Fleabag*.” This analysis involves several key research tasks: developing a typology of wordplay and paradoxes; investigating the role of these elements as essential comedic devices in “*Fleabag*”; analyzing the strategies utilized for translating these components into Ukrainian; evaluating the effectiveness of the translation approaches employed in the dubbing process; and finally, assessing the impact of translation choices on the Ukrainian audience's perception of the series. This study aims to enhance the understanding of translation practices within contemporary humour studies and their influence on cultural reception and intercultural communication.

Analysis of Recent Studies and Publications.

Recent analyses of studies and publications on humour have provided valuable insights from a range of esteemed scholars. For example, Salvatore Attardo has examined linguistic theories of humour, and Brett Mills has provided a profound analysis of dark humour and taboo themes. Delia Chiaro has investigated various types of humour and the challenges associated with their translation. Additionally, Dirk Delabastita's seminal work on puns and the concept of untranslatability has greatly enriched the discourse of humour studies. Numerous other international researchers have also made noteworthy contributions to this field.

Summary of the Main Material. Humour can be considered a universal form of communication that effectively transcends cultural barriers. It is capable of alleviating tension in challenging situations and fostering a tranquil atmosphere, irrespective of individual emotions. Through the use of humour, we can articulate both appreciation and criticism, often conveying thoughts impossible to express directly. This linguistic phenomenon is intricately linked to language and cognition, drawing upon our understanding of vocabulary, context, and cultural references to generate meaning and elicit emotional responses. According to S. Attardo, there is a growing agreement among humour researchers to use “humour” as an umbrella term that encompasses all comic experiences and expressions (Attardo, 2020: 31–32).

There are dozens of different definitions of humour. The following are two representative ones. Crawford defines humour as any communication that generates a “positive cognitive or affective response from listeners” (Crawford, 1994: 57). Romero and Cruthirds define humour as “amusing communications that produce positive emotions and cognitions in the individual, group, or organisation” (Romero, Cruthirds, 2006: 59). The definition of humour, likewise, lacks a universally accepted theory that encompasses all perspectives. Nevertheless, four theories are most commonly referenced in humour studies: the superiority theory, the relief theory, the incongruity theory, and the benign violation theory.

The earliest and most contentious theory of superiority dates back to Aristotle's works and was later refined by Thomas Hobbes, who described laughter as a form of “sudden glory” arising from a sense of triumph over others or their misfortunes (Hobbes, 1996). This theory posits that humour often results from feelings of superiority, which can function as a defence mechanism for individuals who may be insecure about their self-worth.

The theory of incongruity, which emerged as a leading theory in the 20th century, emphasises the

source of comedy rather than the individual experiencing the laughter. This notion asserts that laughter is triggered by encounters with situations that contradict our expectations or do not align with our understanding of the world, representing an unexpected transition from anticipated outcomes to actual events (Deckers, Buttram, 1990). In addition, the more contemporary theory of benign violation (Veatch, 1998) suggests that humour arises when something contradicts social norms, ethical standards, or established preconceptions while still maintaining a perception of safety or acceptability. This perspective highlights that effective humour necessitates a careful balance between elements of violation and security.

British humour is known to have its nuanced relationship with language (Fox, 2014). It is capable of manipulating the English language, resulting in complex puns, ambiguities, and subtle wordplay that engage and reward the attentive listener. This playful approach to language, coupled with a cultural tendency toward understatement and brevity, creates a style of humour that can catch some individuals off guard (Ross, 1998). Conversely, British humour often leaves much unspoken, encouraging the audience to interpret and complete the underlying meaning. A defining characteristic of British humour is its embrace of dark comedy, which adeptly juxtaposes the terrible with the ordinary (Collings, 2015). This style frequently touches upon tragic or taboo subjects with a sense of straight-faced politeness, showcasing a unique capability to find humour even in challenging themes.

Dark humour extends beyond the spoken, encompassing the situational context and cultural background that explain its meaning. An understanding of history, social norms, and shared experiences is essential for the effective appreciation of such humour. Without this contextual knowledge, jokes may be perceived as confusing or offensive. This challenge is particularly pronounced in film and television, where translators face the task of conveying not only the dialogue but also the nuanced subtleties of humour (Collings, 2015). Consequently, translators and filmmakers face a challenge to preserve the original intent while ensuring that audiences from diverse backgrounds can fully comprehend and appreciate the humour presented and without distorting the collective author's design.

Humour extends beyond mere entertainment; it fosters a connection with the audience and conveys messages difficult to articulate directly, forcing the author to utilise a variety of humorous devices and techniques. In our study, we follow the classification of humour devices proposed by Attardo (1991) and McGraw & Warren (2010). Respectively, wordplay

and paradoxes play a crucial role in enriching the narrative and enhancing the viewer's experience.

Wordplay is a linguistic and stylistic device frequently employed in film dialogue to elicit comic, ironic, or dramatic effects. It is based on the inherent ambiguity of language, the phonetic similarities between expressions, grammatical transformations, and cultural connotations that can result in dual meanings or surprising interpretations of phrases (Zirker, Winter-Froemel, 2015). The Oxford Advanced Learner's Dictionary (2000: 1759) defines wordplay as a form of humour that emerges from the clever or amusing use of language, particularly through words that possess multiple meanings or through homophones – words that sound alike but have different meanings. After a thorough review of various definitions, in this article, the authors will utilise the terms “wordplay” and “pun” interchangeably.

D. Chiaro argues that wordplay can be understood as “the use of language with the intent to amuse” (Chiaro, 2010: 578). However, the joke's capability of eliciting laughter depends on a variety of factors, with the most significant being the surrounding environment and the context in which the joke is presented.

Classifying various types of wordplay may appear challenging due to the complexity of the linguistic processes involved. Notably, most cases of wordplay often rely on multiple linguistic techniques simultaneously.

In the present study, we follow the wordplay classification by D. Delabastita. According to the scholar, wordplay involves a variety of diverse textual and extratextual phenomena that resemble in form but differ in meaning. Thus, the following types of wordplay can be outlined: *phonological wordplay* (reliant on homonymy), homophony, and paronymy); *lexical development* (polysemy, idioms, metaphors, etc.), *morphological development wordplay* (abbreviations, derivation and composition), and *syntactic ambiguity* (Delabastita, 1996: 347–353)

Further on, Delabastita goes on to propose wordplay translation strategies: 1) PUN > PUN, the TT wordplay replaces ST wordplay; 2) PUN > NON-PUN (humorous effect is lost in translation); 3) PUN > PUNOID (another rhetorical device replaces the ST wordplay); 4) PUN > ZERO (full omission of ST wordplay); 5) DIRECT COPY, (the ST is replaced by a TT functional equivalent); 6) NON-PUN > PUN (a pun emerges in the TT text); 7) ZERO > PUN; 8) EDITORIAL FOOTNOTES OR COMMENTS (Delabastita, 1996: 347–353).

This study analyzes a corpus of 25 instances of wordplay drawn from two seasons of the television series "Fleabag," alongside their Ukrainian dubbing

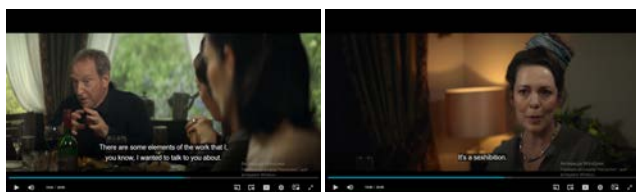
by the Цікава Ідея studio. The findings indicate that polysemy and composition are the predominant forms of wordplay within the examined corpus, comprising 20% of the total instances. Morphological wordplay, which encompasses derivational processes, accounts for 16% of occurrences. Additionally, homonymy and paronymy each represent 12% of the examples. Less frequently observed types include homophony at 8%, with idioms, abbreviations, and syntactic ambiguity each contributing 4%. Notably, no instances of homography were found. In summary, this analysis underscores the prominence of wordplay grounded in ambiguity and structural formulation of words, rather than solely relying on phonetic or graphic similarities.

To illustrate the challenges of rendering wordplay in "Fleabag," we will analyze instances of the most common types of wordplay.

Example 1

ST: "There are some elements of the work that I, you know, I wanted to talk to you about. It's a **sexhibition**" (S01E05, 00:13:01 → 00:13:09)

TT: "Там будуть деякі експонати про які я хотів вас попередити. Це **секспонати**" (S01E05, 00:13:01 → 00:13:09)

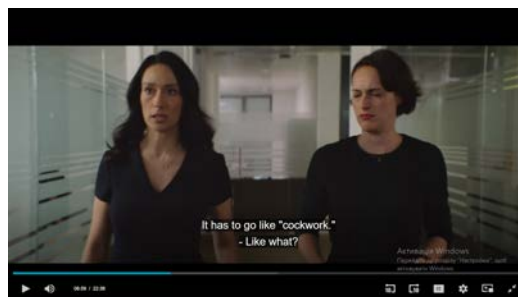


The phrase is spoken during a family dinner when the protagonist's father announces his new wife's upcoming art exhibition. The clever and provocative wordplay created by blending "sex" and "exhibition" illustrates a playful use of language. Translators have proposed the equivalent blend "секспонати." According to Delabastita's classification, this is a Pun-to-Pun translation strategy that allows translators to maintain the comic effect through a similar linguistic mechanism. Although the Ukrainian equivalent shifts the focus slightly from the event (the "sexhibition") to the objects (the term "секспонати," meaning exhibits), it still effectively reproduces the playful pun within a similar target text structure.

Example 2

ST: "When you hear me introducing Sylvia, get her on stage. It has to go like **cockwork**. Like what? **Cockwork**. Claire, your brain is somewhere else right now". (S02E03, 00:06:53 → 00:07:03)

TT: "Як почувеш клич її до сцени. Це має бути ідеальний **коїтус**. Що? **Коїтус**. Клєр ти сама розумієш що кажем?" (S21E31, 00:06:53 → 00:07:03)

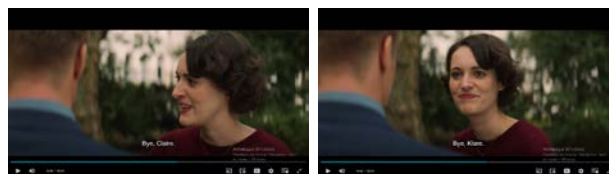


The dialogue takes place between Fleabag and her sister Claire, who is about to announce the winner of the Best Woman in Business award. Claire instructs Fleabag to assist her with the phrase "It has to go like *clockwork*". She likely meant to say "clockwork," which means that something should happen according to plan. However, her mispronunciation created a phonological wordplay with a crude sexual connotation. This wordplay relies on paronymy. The humour lies in the unexpected absurdity of the misinterpretation occurring in such a formal setting. In the adapted version for Ukrainian audiences, translators use the term "коїтус". This choice can be classified as a pun-into-zero strategy because "коїтус" is a straightforward term derived from Latin that means sexual intercourse, lacking any playful distortion or mimicry of another word. While the translation successfully retains the vulgarity and sexual connotations, it loses the pun since "коїтус" does not have the same phonetic twist as "clockwork" into "cockwork." Ultimately, the translators preserve the provocative tone but sacrifice the playful wordplay in favour of a clear lexical substitution.

Example 3

ST: "Bye, Claire. Bye, Klare". (S02E05, 00:12:49 → 00:12:52)

TT: "Бувай, Клєр. Бувай, Клєр". (S02E05, 00:12:49 → 00:12:52)



In the TV series Fleabag, the protagonist's sister is named Claire, while the man Claire is romantically interested in is named Klare. The phrase relies on phonological wordplay, specifically homophony, as the two names sound identical (/kleər/) despite different spellings which creates a humorous effect. The pronunciation is the same in both languages, however, in the Ukrainian translation, there is no distinction in spelling, which leads to a pun-into-non-pun strategy.

The homophonic effect is lost since Ukrainian lacks an equivalent for *Klare*. The Ukrainian audience has a clear understanding that *Fleabag* is directed at two individuals; consequently, the translation proved to be quite effective.

Example 4

ST: “*I’d spend 40 days and 40 nights in that dessert*”. (S02E02, 00:06:14 → 00:06:17)

TT: “*Не хлібом самим буде жити людина*”. (S02E02, 00:06:14 → 00:06:17)



To analyse this, we need to examine the context. The phrase is found in the dialogue between *Fleabag* and the Priest, where the Priest humorously mentions that he writes restaurant reviews for a food magazine. He titles his latest review “*I’d spend 40 days and 40 nights in that dessert*”. Before discussing the wordplay itself, it is important to highlight the Biblical allusion. This expression references Jesus fasting for “40 days and 40 nights” in the desert (Matthew, 4:2). Jesus was led by the Spirit into the wilderness to confront temptation from the devil. He fasted for forty days and nights, and when he was very hungry, the tempter approached him and said, “*If You are the Son of God, turn these stones into bread*”. Jesus replied, “*Man does not live by bread alone, but by every word that comes from God’s mouth*”. This saying is expressed in Ukrainian as “*Не хлібом самим буде жити людина*,” which serves as a translation of the original text but differs significantly from the pun and omits it entirely (Gashute, 2025: 64–83). The humour in the original line relies on the play on words between “desert” and “dessert,” merging the sacred (the spiritual reference) with the secular (the food critic role of the Priest). This form of pun is phonological, creating humour through the similarity in pronunciation.

Example 5

ST: “*You should probably get yourself out there, sweetie. You’re just tipping your prime*”. (S01E03, 00:12:19 → 00:12:25)

TT: “*Знайди собі вже когось, любя, доки твоя квітка не зів’яла*”. (S01E03, 00:12:19 → 00:12:25)



The scene takes place after *Fleabag*’s conversation with her brother-in-law at a bar. The conversation is casual, slightly frivolous, humorous, and somewhat disrespectful. The phrase suggests that *Fleabag* is at the peak of her attractiveness but risks losing it if she doesn’t find a partner soon. Analysing the phrase, we can infer that it employs metaphorical wordplay by exploiting the idiomatic expression “*tipping your prime*”. According to the Oxford Advanced Learner’s Dictionary, “prime” refers to the stage in someone’s life when they are at their strongest, most active, or most successful. The comment conveys that *Fleabag*’s feminine charm is like a perishable product – something that will soon “expire”. This wordplay operates on a lexical level (metaphor and idiom) as it relies on figurative language rather than phonological or morphological techniques. The Ukrainian dubbing also employs a metaphor, albeit one that differs but is functionally equivalent: the image of a flower to convey the same idea of fleeting youth and beauty. In Ukrainian, the verb “зів’яти” means to lose youth and beauty or to fade. Taking all of this into account, we can appreciate the pun and the strategy being used. The original metaphor is replaced with one that is culturally relevant, as flowers symbolising youth and beauty are common in Ukrainian culture, making this adaptation effective.

Skilful manipulation of language demonstrates that words can be ambiguous and carry multiple meanings. Puns illustrate how the same words can convey different ideas simultaneously. This idea becomes especially important when we encounter statements that not only play with word meanings but also contradict themselves. While wordplay uses our shared language to evoke laughter, paradoxes challenge us to rethink our understanding of logic and reality. These perplexing statements or situations that appear contradictory compel us to question the nature of truth and explore the limitations of our logical reasoning.

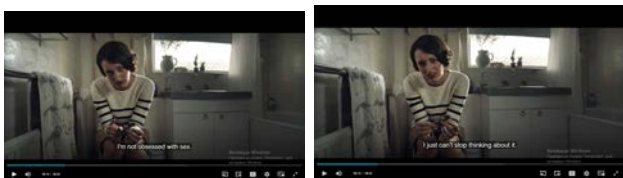
Classifying paradoxes presents a significant challenge due to the diverse methodologies available for categorisation and the varying opinions regarding the criteria for such classifications. In this study, we will employ a system developed by W.V.O. Quine, a prominent American philosopher. Quine identifies three primary types of paradoxes: 1. *Veridical Paradoxes* that may initially appear to be false but

ultimately are revealed to be true. 2. *Falsidical Paradoxes* that seem to be false and result from errors in their explanations. 3. *Antinomies* that go beyond the previous two categories and contain self-contradictions either in their assertions or in their logical structure (Quine, 1976: 76). For translators, it is of utter importance not only to render paradoxes in the most precise way possible, but to navigate the complexities of identifying them in the source text to preserve the intended joke during translation. In the present study, we have considered 16 instances of different types of paradoxes, each contributing to the general idea of the TV series.

Example 1

ST: *"I'm not obsessed with sex. I just can't stop thinking about it"*. (S01E02, 00:05:07 → 00:05:13)

TT: *"Я не повернута на сексі, просто без тями про це думаю"*. (S01E02, 00:05:07 → 00:05:13)



In the scene where Fleabag articulates her desire for intimacy following a night with a man, we encounter a compelling paradox. Through the lens of Quine's framework, this line can be classified as a veridical paradox. Although the statement appears contradictory—asserting a lack of obsession while simultaneously acknowledging a persistent one—it reveals deeper psychological truths regarding obsessive guilt and desire within Fleabag's character. The TT paradox indicates that the technique employed to present this paradox can be categorized as modulation. The term "obsessed" is rendered as "повернута," which is a figurative expression. This term has developed an additional colloquial meaning, denoting someone who is fixated on a specific idea, topic, or hobby. The translation effectively maintains the core contradiction and comedic effect of the original paradox, prioritizing the natural sound of the phrase over a literal interpretation.

Example 2

ST: *"I sometimes worry I wouldn't be such a feminist if I had bigger tits"*. (S02E04, 00:03:14 → 00:03:20)

TT: *"Часом я хвилююсь що якби мала більші цицьки то була б меншою феміністкою"*. (S02E04, 00:03:14 → 00:03:20)

In the described scene, Fleabag unexpectedly rises during a meeting and articulates a provocative yet profoundly paradoxical statement. This remark exem-

plifies her internal struggle: although she identifies as a feminist, she grapples with the question of whether her insecurities or her convictions underpin her beliefs. This case effectively exemplifies a veridical paradox, revealing a poignant reality about self-doubt and the societal pressures faced by women. Furthermore, the structure and meaning of this moment are preserved in translation through the application of techniques such as literal and antonymic translation. The negative construction "...wouldn't be such a feminist" is rendered with the help of antonymic translation as "була б меншою феміністкою" without changing the original idea, though being more paradoxical than the source cue.

Conclusion. This study examines rendering humour through the analysis of wordplay and paradoxes in the British television series "Fleabag" and its Ukrainian dubbing. Humour, while a universal phenomenon, is also distinctly multicultural, serving as a complex means of communication that can bridge cultural barriers, but it presents various unique challenges in translation. The study demonstrates that humour relies heavily on linguistic ambiguity and cultural context, making its preservation in translation a challenging yet crucial task. This topic is particularly relevant in light of the growing use of humour in contemporary media culture as a tool for social critique and psychological impact. The article analyses the verbal mechanisms used to create a comic effect and explores their connection to British cultural mentality. Special attention is given to the challenges of translation, specifically the potential loss of ambiguity, cultural references, and emotional nuances when adapting humour into Ukrainian.

The analysis of wordplay in the series revealed that polysemy and composition-based wordplay are the most prevalent types, underscoring the series' reliance on multi-layered meanings. Translators employed various strategies to preserve humour, including retaining literal puns, making adaptations, and using compensatory techniques. However, in some cases, particularly those involving morphological or phonological wordplay, it was challenging to convey the original meaning without some loss of meaning. The examination of paradoxes showed that the most prevalent types were veridical paradoxes, which often uncover deeper meanings through apparent absurdity. These paradoxes have largely been preserved in the Ukrainian dubbing.

Further research on this topic could enhance the analysis by incorporating a wider range of genres and contributing to a more comprehensive understanding of the interplay between humour, language, and intercultural communication.

BIBLIOGRAPHY

1. Attardo S. From Linguistics to Humor Research and Back: Applications of Linguistics to Humor and Their Implications for Linguistic Theory and Methodology. PhD Dissertation. Dissertations Abstracts International. Purdue University, 1991.
2. Chiaro D. Translation, Humour and the Media Translation and Humour. Volume 2. Continuum Advances in Translation. Ed. by D. Chiaro. London: Continuum, 2010. 278 p.
3. Collins R.L. Shedding Light on Dark Comedy: Humour and Aesthetics in British Dark Comedy Television. PhD Dissertation. University of East Anglia. UEA Digital Repository, 2015.
4. Crawford C.B. Theory and Implications Regarding the Utilization of Strategic Humour by Leaders. *The Journal of Leadership Studies*. 1994. Vol. 1. No. 4, pp. 53–67.
5. Deckers L., Buttram R.T. Humor as a Response to Incongruities Within or Between Schemata. *Humor: International Journal of Humor Research*. 1990. Vol. 3. No. 1, pp. 53–64.
6. Fox K. Watching the English: The Hidden Rules of English Behavior. Nicholas Brealey, 2014. 228 p.
7. Gashute A.S. An Examination of the Use of Old Testament Scriptures in the Temptation Narrative in Matthew 4:1–11. *ShahidiHub International Journal of Theology & Religious Studies*. 2025. Vol. 5. No. 1, pp. 64–83.
8. Hobbes T. Leviathan. Cambridge: Cambridge University Press (Original work published 1651), 1996. 626 p.
9. McGraw A.P., Warren C. Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny. *Psychological Science*. 2010. No. 21, pp. 1141–1149.
10. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2000. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> (дата звернення: 23.06.2025).
11. Quine W.O. The Ways of Paradox and Other Essays. Cambridge: Harvard University Press, 1976. 335 p.
12. Ross A. The Language of Humor. London: Routledge, 1998. 128 p.
13. Romero E.J., Cruthirds K.W. The Use of Humour in the Workplace. *Academy of Management Perspectives*. 2006. Vol. 20. No. 2, pp. 58–69.
14. Veatch T.C. A Theory of Humor. *Humor: International Journal of Humor Research*. 1998. Vol.11(2), pp. 161–215.
15. Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection: Authors, Contexts, Techniques, and Meta-Reflection. A. Zirker, E. Winter-Froemel (eds.). Berlin: De Gruyter, 2015. 311 p.

ILLUSTRATIVE MATERIAL

1. TV Show Transcripts. 2025. URL: <https://tvshowtranscripts.ourboard.org/search> (дата звернення: 30.04.2025).
2. UASerials. Погань (2023) дивитися онлайн українською. URL: <https://uaserials.pro/1618-pogan.html> (дата звернення: 10.04.2025).

REFERENCES

1. Attardo, S. (1991). From Linguistics to Humor Research and Back: Applications of Linguistics to Humor and Their Implications for Linguistic Theory and Methodology. PhD Dissertation. Dissertations Abstracts International. Purdue University.
2. Chiaro, D. (2010). Translation, Humour and the Media Translation and Humour. Volume 2 (Continuum Advances in Translation). Ed. by D. Chiaro. London: Continuum. 278 p.
3. Collins, R.L. (2015). Shedding Light on Dark Comedy: Humour and Aesthetics in British Dark Comedy Television. PhD Dissertation. University of East Anglia. UEA Digital Repository.
4. Crawford, C.B. (1994). Theory and Implications Regarding the Utilization of Strategic Humour by Leaders. *The Journal of Leadership Studies*. Vol. 1. No. 4, pp. 53–67.
5. Deckers L., Buttram R.T. (1990). Humor as a Response to Incongruities Within or Between Schemata. *Humor: International Journal of Humor Research*. Vol. 3. No. 1, pp. 53–64.
6. Fox, K. (2014). Watching the English: The Hidden Rules of English Behavior. Nicholas Brealey. 228 p.
7. Gashute, A.S. (2025). An Examination of the Use of Old Testament Scriptures in the Temptation Narrative in Matthew 4:1–11. *ShahidiHub International Journal of Theology & Religious Studies*. Vol. 5. No. 1, pp. 64–83.
8. Hobbes, T. (1996). Leviathan. Cambridge: Cambridge University Press (Original work published 1651). 626 p.
9. McGraw, A.P., Warren, C. (2010). Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny. *Psychological Science*. No. 21, pp. 1141–1149.
10. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2000. Available at: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> (accessed: 23.06.2025).
11. Quine, W.O. (1976). The Ways of Paradox and Other Essays. Cambridge: Harvard University Press. 335 p.
12. Ross, A. (1998). The Language of Humor. London: Routledge. 128 p.
13. Romero, E.J., Cruthirds, K.W. (2006). The Use of Humour in the Workplace. *Academy of Management Perspectives*. Vol. 20. No. 2, pp. 58–69.
14. Veatch, T.C. (1998). A Theory of Humor. *Humor: International Journal of Humor Research*. Vol.11(2), pp. 161–215.
15. Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection: Authors, Contexts, Techniques, and Meta-Reflection (2015). A. Zirker, E. Winter-Froemel (eds.). Berlin: De Gruyter. 311 p.

ILLUSTRATIVE MATERIAL

1. TV Show Transcripts. 2025. URL: <https://tvshowtranscripts.ourboard.org/search> (accessed: 30.04.2025).
2. UASerials. Погань (2023) дивитися онлайн українською [Pohan (2023) watch in Ukrainian online]. URL: <https://uaserials.pro/1618-pogan.html> (accessed: 10.04.2025) [In Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

УДК 811.161.2:81'37

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-44>**Аліна ГОНЧАРЕНКО,**
orcid.org/0000-0001-6528-0873кандидат філологічних наук,
учений секретарІнституту мовознавства імені О.О. Потебні Національної академії наук України
(Київ, Україна) goncharenko.al.v@gmail.com

ПАСИВІЗАЦІЯ КОРИННОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В УМОВАХ НЕПРЯМОГО РОСІЙСЬКОГО ВПЛИВУ: СОЦІОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто соціолінгвістичні чинники, що сприяють формуванню упереджених уявлень про російське походження окремих українських слів, а також механізми пасивізації питомої лексики під впливом суспільних стереотипів та прагнення відмежуватися від російської мови. Зазначено, що формальне співпадіння словоформ мовці часто сприймають як безумовну ознаку запозичення, лишаючи поза увагою етимологію, історичну тяглість, семантичні розбіжності. У зв'язку з цим запропоновано окреслити нову лексичну категорію псевдоросійзмів, тобто слів, наявність яких в українській мові, попри схожість із відповідниками в російській мові, не зумовлена контактуванням із нею (праслов'янізми, церковнослов'янізми, давньоукраїнські елементи, давні прямі запозичення). Зауважено, що хибне маркування лексем як російських можливе за наявності альтернативного синоніма, що не збігається з російською формою. На прикладі пари слів *чудо* – *диво* показано, як соціолінгвістичні чинники призводять до поступової пасивізації лексеми *чудо* та водночас до перенесення її семантичних відтінків до іменника *диво*. Розглянуто історико-лінгвістичні дані, які свідчать про праслов'янське походження обох слів, їхню фіксацію в писемних джерелах від давньокіївської доби до нового часу. Проілюстровано широке словотвірне гніздо кореня *чуд-*, який традиційно позначав насамперед сакральне надприродне діяння, зумовлене Божою силою, тоді як *див-* передавав нейтральне значення подиву, емоційного враження. Протягом останніх десятиріч спостерігаємо конкурування обох назв, коли *диво* потрапляє в релігійні контексти та заміщує *чудо* (*Різдвяне диво*, *диво Господнє*, *диводійний*, *дивотворець*). Результати дослідження підкреслюють необхідність опиратися на наукові критерії, а не на зовнішню подібність словоформ для адекватної оцінки питомого чи запозиченого характеру мовних одиниць.

Ключові слова: українська мова, російська мова, лексика, псевдоросійзм, запозичення, семантика, пасивізація.

Alina HONCHARENKO,
orcid.org/0000-0001-6528-0873PhD in Philology,
Scientific SecretaryO.O. Potebnia Institute of Linguistics of the National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) goncharenko.al.v@gmail.com

PASSIVIZATION OF NATIVE UKRAINIAN VOCABULARY UNDER INDIRECT RUSSIAN INFLUENCE: A SOCIOLINGUISTIC PERSPECTIVE

The article examines sociolinguistic factors that contribute to the formation of biased perceptions regarding the Russian origin of certain Ukrainian words, as well as the mechanisms of passivization of native vocabulary under the influence of societal stereotypes and the desire to distance from the Russian language. It is noted that formal similarity of word forms is often perceived by speakers as an unconditional sign of borrowing, while etymology, historical continuity, and semantic distinctions remain overlooked. In this context, a new lexical category of “pseudo-Russianisms” is proposed, i.e., words whose presence in Ukrainian, despite their resemblance to Russian counterparts, is not the result of contact with Russian (including Proto-Slavic words, Church Slavonic elements, Old Ukrainian elements, and older direct borrowings). It is observed that mislabeling lexical items as Russian can occur when an alternative synonym exists that does not coincide with the Russian form. Using the pair *чудо* – *диво* as an example, the article demonstrates how sociolinguistic factors lead to the gradual passivization of *чудо* while simultaneously transferring some of its semantic nuances to *диво*. Historical and linguistic evidence is examined, demonstrating the Proto-Slavic origin of both words and their attestation in written sources from the Old Kyiv period to modern times. The article illustrates the broad derivational network of the root *чуд-*, which traditionally denoted primarily sacred supernatural acts caused by divine power, whereas *див-* conveyed the neutral meaning of wonder or emotional impression. In recent decades, competition between these two terms has been observed, with *диво* entering religious contexts and replacing *чудо* (*Rіздвяне диво*, *диво Господнє*, *диводійний*, *дивотворець*). The findings emphasize the necessity of relying on scientific criteria rather than superficial formal similarity to adequately assess the native or borrowed character of lexical units.

Key words: Ukrainian language, Russian language, vocabulary, pseudo-Russianism, borrowing, semantics, passivization.

Постановка проблеми. Сучасну мовну ситуацію в Україні характеризують активні процеси перегляду лексичних норм і переоцінки мовних одиниць, зумовлені суспільними прагненнями до відмежування від російських впливів. Одним із наслідків цих зрушень стало поширення в публічному просторі тенденції оголошувати росізмами (на підставі формальної подібності) низку слів, що належать до питомого лексичного фонду української мови й здавна побутують в її узусі. Такий підхід заснований здебільшого не на наукових критеріях, а на позамовних чинниках – соціальних стереотипах, ідеологічних переконаннях, фрагментарному знанні історії власної лінгвокультури. Тому виявлення, опис і обґрунтування самотності слів, які зазнають хибного таврування, а відтак – і пасивізації, є важливим завданням у контексті історичного та соціолінгвістичного вивчення української мови, а також для об'єктивного формування національної, зокрема мовної, самосвідомості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему розмежування корінних і запозичених елементів українського лексикону неодноразово порушували вітчизняні мовознавці різних періодів. У працях І. Огієнка, Є. Тимченка, В. Німчука, Л. Полюги, О. Стишова, Н. Клименко та ін. простежується послідовне прагнення окреслити критерії питомості слова, виявити історичні шари української лексики й з'ясувати межі її контактів із іншими мовами, насамперед зі східнослов'янськими.

Окремі аспекти російського мовного впливу на українську лінгвосистему та шляхи й результати подолання асимілятивних процесів розглядають у своїх працях Л. Масенко, О. Сербенська, О. Тараненко, Т. Коць, В. Радчук. Учені активно досліджують явища мовної інтервенції, інтерференції, поширення суржику як наслідок тривалої політичної та мовно-культурної експансії, а також процеси реактивації самотніх рис у період незалежності.

Водночас прояви так званого «постлінгвоцидного синдрому» (Селігей, 2024: 7), коли в боротьбі за «відросійщення» постійне порівнювання з російською мовою лишається вагомим критерієм уживання мовних одиниць, хоча цього разу з метою уникнення спільних форм, досі вивчено недостатньо. Відомі лише поодинокі розвідки Н. Дзюбишиної-Мельник, Л. Гнатюк, П. Селігея, А. Гончаренко.

Постановка завдання. Мета статті – з'ясувати соціолінгвістичні чинники, що сприяють форму-

ванню упереджених уявлень про російське походження окремих слів; простежити механізми пасивізації корінної лексики під впливом суспільних стереотипів і тенденцій до відмежування від російської мови; обґрунтувати питомий характер окремих лексем, які в сучасному мовному просторі помилково кваліфікують як росіізми.

Виклад основного матеріалу. У повсякденній мовленнєвій практиці подібність слівформ, зокрема українських з російськими, часто сприймається як безумовна ознака запозичення, тоді як етимологія, семантичний розвиток, діалектна варіативність лишаються поза увагою мовців. Спрощене ототожнення формальної схожості з походженням не враховує природних типологічних збігів між спорідненими мовами, спільного праслов'янського лексичного фонду, єдиної книжної основи, що на ній базується сучасна російська мова і на якій до кінця XVIII ст. розвивався один із різновидів староукраїнської мови – слов'яноруська мова. У результаті слова, що мають тривалу історію в українському узусі й документально засвідчені в давніх пам'ятках, зазнають мимовільного гіперкоректного відштовхування. Таке явище, характерне для постколоніального суспільства, за своєю суттю є продовженням зовнішньої мовної залежності, де оцінка «правильності» українських слів ґрунтується не на внутрішніх мовних нормах та історичній традиції, а на ступені розбіжності з російською. «Вплив російської мови на свідомість носіїв української мови, таким чином, лишається й тут, – зазначає О. О. Тараненко, – але вже не як прямий, а як прихований» (Тараненко, 2019: 6).

Окреслений спосіб сприйняття породжує нову лексичну категорію, щодо якої пропонуємо застосовувати термін псевдоросіізми (гадані, позірні росіізми). Такого статусу набувають слова, наявність яких в українській мові, попри схожість із відповідниками в російській мові, не зумовлена контактуванням із нею. Серед них – праслов'янізми, що потрапили в нову українську літературну мову усним шляхом або через церковнослов'янське посередництво, власне церковнослов'янізми, киеворуські (давньоруськоукраїнські) елементи, а також запозичення з інших мов, що в певні історичні періоди побутували в українській мові та закріпилися як нормативні в російській (Гончаренко, 2024: 565–614).

Появі псевдоросіізмів значною мірою сприяє внутрішня синонімія української мови. За наявності в лексичній системі двох близьких за значенням слів, одне з яких формально подібне до

російського відповідника, а інше виразно відрізняється від нього, суспільна мовна оцінка часто вибудовується за ступенем віддаленості від російської мови. У таких випадках конкуренція синонімів набуває позамовного характеру: назва, що нагадує російську, помилково витлумачується як запозичена навіть тоді, коли її етимологія, давність функціонування в українському узусі й стилістичні особливості не залишають сумніву щодо питомості. Отож, каталізатором хибного маркування стає не виключно схожість із російською формою, а наявність альтернативного синоніма, котрий не демонструє такого збігу. Пор. пріоритетне вживання нині лексичних одиниць *чекати* зам. *ждати*, *тримати* зам. *держати*, *обличчя* зам. *лице* тощо¹.

У низці випадків лексему, яку сприймають як російзм, у сучасній комунікативній практиці витісняє синонімічний відповідник. При цьому він успадковує частину значеннєвих і стилістичних характеристик від гаданого запозичення. Схожу ситуацію спостерігаємо, зокрема, щодо вживання синонімічних (але не завжди взаємозамінних) іменників *чудо* та *диво*. Під тиском соціолінгвістичних чинників і гіперпуристичних настанов *чудо* (пор. рос. *чудо*) зазнає поступової пасивізації, а *диво*, заповнюючи його семантичний простір, набуває нетипових для себе смислових відтінків².

Історико-лінгвістичні факти переконливо свідчать, що така заміна не має внутрішньомовних підстав. Обидві лексеми походять від праслов'янських основ (**čudo* (< **čuti* 'відчувати') та **divo* 'диво' (Мельничук, 2012 VI: 351; там само, 1985 II: 67)), континуанти яких відомі в багатьох слов'янських мовах – болгарській (*чудо*, *дивен* 'дивний'), польській (*cud*, *cudo*, *dziw*), словацькій (*čud*, *čudo*, *div*), сербохорватській (*чудо*, *діван* 'чудовий'), словенській (*čudo*, *diven* 'чудовий') та ін.

Назви *чудо* та *диво* активно функціонували ще в текстах давньокиївських пам'яток, що заперечує уявлення про непритаманність кореня *чуд-* українській мовній традиції. Наприклад, в Оршанському Євангелії (XIII ст.) засвідчені: *чюдеса*, *чюдиша са* (ОЄ, 2024: 508) та *дивити са*, *дивьно*

(ОЄ, 2024: 377)³. Уже в цей період стає помітною тенденція до функційно-стильового розподілу аналізованих одиниць. У церковних, богослужбових та агіографічних текстах переважає *чудо* як елемент усталеної церковнослов'янської терміносистеми, позначаючи насамперед сакральне надприродне діяння, зумовлене Божою силою (*чудо Господьне*, *чудотворць*, *чудотворение*). Натомість у світських, літописних контекстах частотнішою є лексема *диво*. Вона вказує на подію чи явище, що викликає подив, зачудування, емоційне враження, здебільшого без релігійних конотацій. Про семантичне розрізнення свідчать, зокрема, такі приклади: «І се вы, братіє, скажу, ино *дивно* и преславно *чудо* о тѣи боґоизбраннѣи церкви богородичинѣ» (Абрамович, 1991: 5); «... князь Владимиръ Всеволодовичъ Манамахъ, юнь сый, и самовидецъ бывъ тому *дивному чюдеси*, егда же огонь с небесе спаде и выгорѣ яма, идѣже основаніе церковное положися» (там само: 11).

Світські джерела староукраїнської мови XIV–XV ст. також фіксують паралельне вживання в текстах слів із коренями *див-* та *чуд-*, котрі виражають нейтральне значення незвичайного та семантику надприродного, святого, пов'язаного зі сферою культу, відповідно: *дивь* '(незвичайна річ), диво' (Гумецька, 1977 I: 299) та *чюдотворець*, *чюдотворець* '(епітет до імені деяких церковних святих) чудотворець' (там само, 1978 II: 550–551).

Про поширеність в українській мові XVI – першої половини XVII ст. обох назв (*чудо* і *диво*) переконливо свідчить слововживання в пам'ятках,

³ Широкий спектр дериватів коренів *чуд-* та *див-* у києворуській писемності наводить лексикографічна праця І. І. Срезневського «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» (СПб., 1893–1912): *чудесьныи* 'вартий подиву', *чудимыи* 'такий, що викликає подив', *чудитиса* 'дивуватися', 'захоплюватися', *чудо* 'чудо, надзвичайне явище', *чудотворение* 'здійснення чудес', *чудотворити* 'здійснювати чудеса', *чудотворць* 'чудотворець', *чудныи* 'вартий подиву', 'чудотворний' (Т. 3: 1546–1549), а також *дивши* 'дивовижний', *дивитиса* 'дивуватися', *диво* 'чудо, здивування', *дивоватиса* 'дивуватися', *дивь* 'чудо, диво', 'здивування', *дивьныи* 'дивовижний, дивний' (Т. 1: 662–664). Звернення до російських історичних словників у дослідженні зумовлене відсутністю повноцінного українського лексикографічного корпусу давньокиївського періоду. Значна частина рукописної спадщини Русі зберігається у фондах Москви та Петербурга, тож саме в російських виданнях уперше систематизовано такий матеріал. Нині вони лишаються вимушеним орієнтиром за браком українських аналогів.

¹ Див., напр.: Гончаренко А. В. Суспільні зміни як каталізатор пасивізації давньої лексики української мови. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 90. Т. 1. 2025. С. 232–237.

² Слід зауважити, що словоформи *диво*, *дивный*, *дивить*, *дивиться* також відомі в російській мові, однак марковані як застарілі чи розмовні одиниці.

де побутують форми: *чужность* ‘дивність, незвичайна краса’, *чужоватися* ‘дивуватися’, *чужоносний* ‘чудотворний’ (Тимченко, 2003 II: 484–485), *чоудно*, *чоуднїйшее*, *чоудо*, *чоудоватися*, *чоудотворенїа*, *чоудотворца* (ПЄ, 2001: 689–690) – усі вони передають відтінок незвичайності, піднесеності. Паралельна група *дивакъ* ‘дивак’, *дивный* / *дивний* / *дивній* / *дивъный* / *дивень* ‘дивний, чудний, дивовижний’, ‘незвичайний’, *дивовати(ся)* / *дївоватися* ‘дивуватися’, *дивовиско* / *дивовїско* ‘чудо’, ‘видовище’, ‘чудовисько’, *дивъ* ‘чудо, диво’, ‘подив, здивуватися’, ‘чудовисько’ (Тимченко, 2003 I: 207–208; Гринчишин, 2001 VIII: 9–14), *дивень*, *дивоватися* (ПЄ, 2001: 471) репрезентує ширший семантичний спектр, який включає не лише надзвичайне, а й безсторонні вияви подиву. Саме ця семантична широта зумовила подальшу продуктивність кореня *див-* в українській мові.

Показовим ілюстративним матеріалом є «Енеїда» І. П. Котляревського – твір, що знаменує етап формування нової української літературної мови. У поемі побутують слова *причуда*, *чудо*, *чудеса*, *чудася*, *чудний*, *чудесний*, *чудотворний*, які об’єднує семантика надзвичайного подиву, що межує з захопленням: «Зроблю не зброю, чудо рідко, Ніхто якого не видав» (Котляревський, 2015: 87); «Насилу щит підняв чудесний, Не легкий був презент небесний» (там само: 90); «Таке лікарство чудотворне Боль рани зараз уняло» (там само: 131). Водночас трапляються лексеми *дивитися* ‘дивуватися’, *дивний*, *диво*, *дивоватися*, котрі виражають більш нейтральне значення подивування: «Еней сьому подивовався» (там само: 38); «Язиком дивним нам сокоцуть і ми їх мови не втнемо» (там само: 65); «Но тільки трохи сього дива, не квапляться на се вони» (там само: 57).

Подальші етапи розвитку української лексичної системи демонструють збереження обох кореневих моделей (*чуд-* і *див-*), дериваційну спроможність кожної з них. Так, у лексикографічній праці XIX ст. «Малорусько-німецькому словарі» Є. Желехівського та С. Недільського, побудованому головно на матеріалі західноукраїнської, галицької, народної мови, зафіксовано широке словотвірне гніздо кореня *чуд-*: *чудак*, *чудар*, *чудася*, *чудакцій*, *чудакний*, *чуденний*, *чудернакцій*, *чудесний*, *чудити*, *чуденський*, *чудний*, *чудність*, *чудноватий*, *чудо*, *чудовати*, *чудовий*, *чудовиско*, *чудовище*, *чудовний*, *чудодивний*, *чудодієць*, *чудодійний*, *чудонько*, *чудотворець*, *чудотворний*, *чудотворник* (Желехівський, 1886 II: 1078–1079). Уже сам обсяг словотвірного поля свідчить про те, що мовці не сприймали *чудо* як маргінальну одиницю. Водночас у словнику наве-

дено й низку дериватів від *диво*: *див*, *дивак*, *дивало*, *дивовиско* ‘диво’, *дивацтво*, *дивенний* ‘дивний’, *дивець* ‘диво’, *дивити* ‘дивуватися’, *дивний*, *диво*, *дивоване*, *дивовижа*, *дивовина*, *дивогляд*, *дивоглядний*, *дивотворний*, *дивоці*, *дивувати ся* (там само I: 181).

Як органічні елементи української живої мови аналізовані лексеми та похідні від них фіксував Б. Грінченко. Ілюстративний матеріал показує зосередження в корені *чуд-* семантики надзвичайного, виняткового, іноді сакрального: *чуд* ‘чудо’, *чудак*, *чудняй*, *чудар* ‘дивак’, *чударний* ‘дивний, неймовірний’, *чудася*, *чудородя* ‘дивина, дивна річ’, *чудачка* ‘дивачка’, *чуденний*, *чудернастий*, *чудернакцій*, *чудерний*, *чудородний* ‘дивний’, *чудерство*, *чудовисько* ‘чудовисько’, ‘диво, здивування’, *чудесний* ‘чудесний’, *чудитися*, *чудуватися*, *чудний* ‘дивний, смішний’, *чудно* ‘дивовижно, дивно, смішно’, *чуднота* ‘диво’, *чудо* ‘чудо, диво’, *чудовий* ‘чудовий’, *чудовний*, *чудотворний* ‘чудотворний’, ‘чудовий’, *чудовно*, *чудово* ‘чудово’, *чудотвор*, *чудотворець* ‘чудотворець’, *чудотворник* ‘книга, у якій описано чудеса святих’, *чудувати*, *чудуватися* ‘дивуватися’ (Грінченко, 1959 IV: 475–476). Натомість *див-* реалізує переважно нейтральні значення: *дивина* ‘здивування, дивина’, *дивити*, *дивувати* ‘дивувати’, *дивний* ‘дивовижний, чудовий’, *дивниця* ‘здивування’, *дивно* ‘дивно’, *дивенний* ‘дуже дивовижний’, *диво* ‘диво чудо; дивовижне чи рідкісне явище’, *дивовижа*, *дивовизія*, *дивогляд* ‘чудове видовище; чудове або дивне явище’, *дивовижний*, *дивоглядний* ‘дивовижний, неймовірний’, *дивовисько* ‘дивовижне явище’, *дивота* ‘здивування’, ‘щось дивовижне’, *дивування* ‘здивування’ (там само, 1958 I: 381–383).

Важливим свідченням нормативності та укоріненості словотвірного гнізда *чуд-* в українській мові є дані перекладної лексикографії, зокрема «Російсько-українського словника» М. Уманця і А. Спілки (1893–1898), значною мірою базованого на праці Є. Желехівського. Реєстр цієї праці віддзеркалює головно узус кінця XIX ст., коли система українських відповідників добиралася не штучно, а відповідно до особливостей активного українського слововживання. Російській вокабулі *чудакъ*, *чудачка* тут протиставлено низку еквівалентів, що засвідчують одночасне функціонування обох аналізованих лексичних моделей: *чудний*, *чудодій*, *химерник*, *чудак*, *чудар*, *дивак*, *дивесник* (Уманець, 1898 IV: 203). При цьому основа з *чуд-* виступає одним із центральних словотвірних ресурсів. Аналогічна закономірність простежується і в інших словникових статтях, пор. рос. *чудачество* – укр. *чудацтво*, *дивацтво*; рос.

чудесить, чудесничать – укр. *химерувати, чудасійничати, штуки витворяти, фіґлі строїти*; рос. *чудесность* – укр. *чудовність*; рос. *чудесный* – укр. *дивний, чудний, чуденний, чудесний, чудовий, дивно, чудно, на прочуд* (там само). Особливо показовий переклад вокабули *чудо*, де на першому місці наведено аналогічний український відповідник (там само). У богословсько-релігійних контекстах словник знову подає *чуд-* як перший і стилістично точний еквівалент: рос. *чудотворець* – укр. *чудотворець, цілитель*; рос. *чудотворный* – укр. *чудотворний, чудодійний, чудовний* (там само: 204). Розгалужений словотвірний ряд кореня *чуд-* (*чудан, чудар, чудакуватий, чударний, чудасій, чудасійний, чудасіювати, чудасія, чудацтво, чудернастий, чудернацький, чудесний, чудний, чудно, чуднота, чудо, чудовий, чудовисько, чудовість, чудовний, чудовність, чудодійний, чудодійство, чудодія, чудотвор, чудодіяти, чудотворець, чудотворити, чудотворний, чудотворник, чудуватися*) та менш чисельне гніздо кореня *див-* (*дивний, дивниця, дивота, диво, дивовижа, дивовижний, дивовище, дивоглядний, дивоглядність, дивування, дивувати*) наведено в речистій частині «Українсько-російського словника» О. Ізюмова (1930), в основу якого лягла лексикографічна праця Б. Грінченка, власні спостереження автора (Ізюмов, 1930: 929, 197).

І. Огієнко зауважив регіональну неоднорідність у функціонуванні лексем *чудо* та *диво* в новій українській мові. Дослідник наголошував, що *чудо* «на «Великій Україні мало вживане, частіше – *диво*» (Огієнко, 1924: 461). Це спостереження, однак, ще не є доказом чужорідності лексеми *чудо*. Менша частотність цієї одиниці у східноукраїнській традиції є наслідком внутрішніх механізмів розвитку української літературної мови в ХІХ – на початку ХХ ст., коли формування нової норми відбувалося передусім на народнорозмовній основі. Утрата колишньої регулярності *чудо* пов'язана з поступовим відходом від книжно-церковної мовної традиції: асоційоване переважно з релігійною сферою воно почало набувати стилістично піднесеного характеру й функціонувати як маркер високих релігійних та духовних контекстів.

Академічна тлумачна лексикографія ХХ – початку ХХІ ст. підтверджує, що слова *диво* та *чудо* зберігають розмежування значень, усталене в попередні історичні епохи. *Диво* подане з ней-

тральним та узагальненим тлумаченням ‘те, що викликає подив, здивування; чудо’ (Білодід, 1971 II: 272). Натомість *чудо* має кілька відтінків значень, що засвідчують його стилістичне піднесення та семантичний зв'язок із релігійною сферою – ‘за марновірними та релігійними уявленнями – явище, нібито викликане надприродними силами, чаклунством, втручанням божої сил’, ‘те, що гідне великого подиву, незвичайне, дивовижне’, ‘те, що викликає загальне захоплення, вражає своїми якостями, властивостями, красою’, ‘казкова істота; диво’ (там само, 1980 XI: 374–375).

Попри сказане вище, в сучасному узусі простежується «конкурування» між аналізованими назвами, що призводить до обмеження у вживанні лексеми *чудо* та перебирання її семантичних відтінків іменником *диво*. Пор.: *диво Господнє, Різдвяне диво, Миколай Дивотворець, диводійний*. Такі новотвори серед лексем та словосполучень, за свідченнями Генерального регіонально анотованого корпусу української мови (ГРАК), виникли протягом двох останніх десятиріч та найбільш активними за цей час стали впродовж періоду збройного протистояння, котре посилює процес «відросійщення». Корпусні дані демонструють зниження частотності слова *чудо* в цей час. Сприяють цьому процесу й різного роду публікації ортологічного спрямування, часто позбавлені належного наукового підґрунтя. Скажімо, автори культуромовного довідника «Мова – не калька», позиціонованого як «словник гарної української мови» замість назви *чудо* рекомендують уживати форми *дивина, дивовижа* (Береза, 2015: 633). Однак такі поради не враховують ані історичної тяглості слова, ані його семантичних особливостей.

Висновки. Дослідження засвідчує, що поширена в сучасному українському мовному просторі проблема хибного маркування корінної лексики як російської є соціолінгвістичною за своєю природою. Постколоніальні стереотипи, гіперкорекційні переконання, прагнення до максимального розрізнення з російською мовою призводять до витіснення окремих питомих слів із активного вживання. Механізм формування псевдоросійзмів показує, що нормування української мови потребує не автоматичного уникання формальних збігів, а опори на наукові критерії та історичну пам'ять мовної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович Д. І. Києво-Печерський патерик. Київ : Час, 1991. 280 с.
2. Береза Т., Зубрицька І., Зелений Ю. Мова – не калька : словник української мови. Львів : Апріорі, 2015. 664 с.
3. Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК) / М. Шведова, Р. фон Вальденфельс, С. Яригін, А. Рисін, В. Старко, Т. Ніколаєнко та ін. Київ, Львів, Єна, 2017–2025. URL : uacorpus.org (дата звернення : 24.11.2025).

4. Гончаренко А. В. Псевдоросійзми в українській мові. *Мова і війна: динаміка мовної системи і мовна політика*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2024. С. 565–614.
5. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / гол. ред. О. С. Мельничук. Київ: Наукова думка, 1982–2012.
6. Ізюмов О.П. Українсько-російський словник: за новим правописом. Харків–Київ: Держ. вид-во України, 1930. 979 с.
7. Котляревський І. П. Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник. Київ: Дніпро, 2015. 248 с.
8. Малоруско-німецький словар: у 2 т. / уложив Євгеній Желеховський і Софрон Недільський. Львів: з друк. наук. т-ва ім. Шевченка, 1886.
9. Огієнко І. Український стилістичний словник: підруч. кн. для вивч. укр. літ. мови. Львів: з друк. наук. т-ва ім. Шевченка, 1924. 496 с.
10. Оршанське Євангеліє XIII століття. Дослідження, метаграфований текст, покажчики словоформ / відп. ред. Л. А. Гнатенко, упоряд. Ю. В. Осінчук. Київ, 2024. 564 с.
11. Пересопницьке Євангеліє 1556 – 1561. Дослідження. Транслітерований текст. Словопоказчик / редкол.: О. Онищенко [та ін.]; підгот.: І. Чепіга, Л. Гнатенко. Київ: [Б. в.], 2001. 669 с.
12. Селігей П. О. Лексичне нормування та культуромовні рекомендації очима етимолога (зауваги, роздуми, оцінки). *Мовознавство*. 2024. № 4. С. 3–24.
13. Словарь російсько-український: у 4 т. / зібрані і впоряд.: М. Уманець, А. Спілка. Львів: з друк. наук. т-ва ім. Шевченка, 1893–1898.
14. Словарь української мови: у 4 т. / упоряд. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко. Київ: Видавництво АН УРСР, 1958–1959.
15. Словник староукраїнської мови XIV–XV ст.: у 2 т. / редкол.: Л. Л. Гумецька (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 1977–1978.
16. Словник української мови: в 11 т. / редкол.: І. К. Білодід [та ін.]. Київ: Наукова думка, 1970–1980.
17. Словник української мови XVI–першої половини XVII ст. / гол. ред. Д. Г. Гринчишин (вип. 1–15), М. І. Чікало (вип. 15–18). Львів: НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1994–2022. Вип. 1–18.
18. Тараненко О. О. Нові тенденції в поширенні елементів російської мови в корпусі й текстах української літературної мови. *Мовознавство*. 2019. № 3. С. 3–24.
19. Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст.: у 2 кн. / підготували В. В. Німчук, Г. І. Лиса. Київ–Нью-Йорк, 2003.

REFERENCES

1. Abramovych D. I. (1991). *Kyievo-Pecherskyi pateryk [Kyiv-Pechersk Patericon]*. Kyiv: Chas. 280 s. [in Ukrainian].
2. Bereza T., Zubrytska I., Zelenyi Yu. (2015). *Mova – ne kalka: slovnyk ukrainskoi movy [Language Is Not a Calque: A Dictionary of the Ukrainian Language]*. Lviv: Apriori. 664 s. [in Ukrainian].
3. *Heneralnyi rehionalno anotovanyi korpus ukrainskoi movy (HRAK) [The General Regionally Annotated Corpus of the Ukrainian Language]* / M. Shvedova, R. fon Valdenfels, S. Yaryhin, A. Rysin, V. Starko, T. Nikolaienko ta in. Kyiv, Lviv, Yena, 2017–2025. URL: uacorporus.org (data zvernennia: 25.08.2025). [in Ukrainian].
4. Honcharenko A. V. (2024). *Pseudorosiizmy v ukrainskii movi [Pseudorussianisms in the Ukrainian Language]*. *Mova i viina: dynamika movnoi systemy i movna polityka*. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho. S. 565–614. [in Ukrainian].
5. *Etymolohichni slovnyk ukrainskoi movy: u 7 t. [Etymological Dictionary of Ukrainian: 7 volumes]* / hol. red. O. S. Melnychuk. Kyiv: Naukova dumka, 1982–2012. [in Ukrainian].
6. Iziumov O.P. (1930). *Ukrainsko-rosiiskyi slovnyk: za novym pravopysom [Ukrainian–Russian Dictionary: According to the New Orthography]*. Kharkiv–Kyiv: Derzh. vyd-vo Ukrainy. 979 s. [in Ukrainian].
7. Kotliarevskiy I. P. (2015). *Eneida. Natalka Poltavka. Moskal-charivnyk [Eneida. Natalka Poltavka. The Muscovite-Sorcerer]*. Kyiv: Dnipro. 248 s. [in Ukrainian].
8. *Malorusko-nimetskyi slovar: u 2 t. [Little Russian–German Dictionary: 2 volumes]* / ulozhyv Evhenii Zhelekhovskiy i Sofron Nedilskiy. Lviv: z druk. nauk. t-va im. Shevchenka, 1886. [in Ukrainian].
9. Ohienko I. (1924). *Ukrainskyi stylistychnyi slovnyk [Ukrainian Stylistic Dictionary]*: pidruch. kn. dlia vyvch. ukr. lit. movy. Lviv: z druk. nauk. t-va im. Shevchenka. 496 s. [in Ukrainian].
10. *Orshanske Yevanheliie XIII stolittia. Doslidzhennia, metagrafovanyi tekst, pokazhchyky slovoform [The Orsha Gospel of the 13th Century: Study, Metagraphed Text, Index of Word Forms]* / vidp. red. L. A. Hnatenko, uporiad. Yu. V. Osinchuk. Kyiv, 2024. 564 s. [in Ukrainian].
11. *Peresopnytske Yevanheliie 1556–1561. Doslidzhennia. Transliterovanyi tekst. Slovopokazhchyk [The Peresopnytsia Gospels 1556–1561: Study, Transliterated Text, and Index of Words]* / redkol.: O. Onyshchenko [ta in.]; pidhot.: I. Chepiha, L. Hnatenko. Kyiv: [B. v.], 2001. 669 s. [in Ukrainian].
12. Selihei P. O. (2024). *Leksychno normuvannia ta kulturomovni rekomendatsii ochyma etymoloha (zauvahy, rozdumy, otsinky) [Lexical standardization and cultural language recommendations through the eyes of an etymologist (comments, reflections, evaluations)]*. *Movoznavstvo*. № 4. S. 3–24. [in Ukrainian].
13. *Slovar rosyisko-ukrainskyi: u 4 t. [Russian-Ukrainian Dictionary: 4 volumes]* / zibraly i vporiad.: M. Umanets, A. Spilka. Lviv: z druk. nauk. t-va im. Shevchenka, 1893 – 1898. [in Ukrainian].
14. *Slovar ukrainskoi movy: u 4 t. [Dictionary of Ukrainian: 4 volumes]* / uporiad. z dod. vlas. materialu B. Hrinchenko. Kyiv: Vydavnytstvo AN URSS, 1958 – 1959. [in Ukrainian].
15. *Slovnyk staroukrainskoi movy XIV–XV st.: u 2 t. [Dictionary of Old Ukrainian, 14th–15th Centuries: 2 volumes]* / redkol.: L. L. Humetska (holova) ta in. Kyiv: Naukova dumka, 1977–1978. [in Ukrainian].

16. Slovnyk ukrainskoi movy : v 11 t . [Dictionary of Ukrainian: 11 volumes] / redkol.: I. K. Bilodid [ta in]. Kyiv : Naukova dumka, 1970–1980. [in Ukrainian].
17. Slovnyk ukrainskoi movy XVI – pershoi polovyny XVII st. [Dictionary of Ukrainian, 16th–first half of the 17th century] / hol. red. D. H. Hrynychyshyn (vyp. 1–15), M. I. Chikalo (vyp. 15–18). Lviv : NAN Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakivycha, 1994–2022. Vyp. 1–18. [in Ukrainian].
18. Taranenko O. O. (2019). Novi tendentsii v poshyrenni elementiv rosiiskoi movy v korpusi y tekstakh ukrainskoi literaturnoi movy [New tendencies in spreading of the russian elements in the corpus and texts of standard ukrainian]. Movoznavstvo. № 3. S. 3–24. [in Ukrainian].
19. Tymchenko Ye. Materialy do slovnyka pysemnoi ta knyzhnoi ukrainskoi movy XV–XVIII st. [Materials for a Dictionary of Written and Bookish Ukrainian of the 15th–18th Centuries] : u 2 kn. / pidhotuvaly V. V. Nimchuk, H. I. Lysa. Kyiv–Niu-York, 2003. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

УДК 81'373.45

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-45>

Аліна ДУШКЕВИЧ,

orcid.org/0000-0001-7838-9616

аспірантка кафедри англійської мови

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

(Чернівці, Україна) *dushkevych.alina@chnu.edu.ua*

ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕРМІНІВ

У статті здійснено аналіз термінів, що стосуються інклюзивної освіти, з метою виявлення основних концептів сучасного дискурсу та демонстрації їх взаємозв'язків у освітньому, соціальному та психологічному контекстах. На основі глосаріїв *Equity and Inclusion (UBC)*, *ArqusTerm (Montero-Martinez et al.)*, *Kellenberger*, *IEA* та документів *UNESCO / EASNIE* виділено основні напрями, що відображають специфіку термінотворення у сфері інклюзії. Виявлено, що термінологія охоплює питання доступності, участі та умов навчання (*accessibility, access, disability, ableism, accommodations, assistive technologies, AAC, universal design for learning, IEP, ABA, BIP*), рівності та антидискримінації (*equity, equality, equal opportunities, EDI, anti-racism, underrepresented groups, bias, systemic discrimination, marginalization*), різноманіття та соціальної репрезентації (*diversity, intersectionality, IBPOC, Indigenous, 2SLGBTQIA+, TGNB, social inclusion, social cohesion, child friendly schools*), механізмів інклюзії, участі та взаємодії (*inclusive education, inclusive excellence, conflict engagement, inclusive pedagogy, inclusive school leaders*), інклюзивної комунікації (*inclusive language, person-first language, identity-first language, respectful terminology*), оцінювання та адаптації навчального процесу (*assessment, evaluation, personalised learning, inclusive curriculum, differentiation, inclusive digital education*), типів порушень і форм інвалідності (*Autism, ADHD, cerebral palsy, epilepsy, blindness, communication disability, developmental disability*), правових та міжнародних рамок (*ADA, IDEA, FAPE, CRPD*) та освітніх систем, середовищ і лідерства (*inclusive education setting, system, quality early childhood education, whole school approach, policy guidelines, quality assurance, sustainability*). Зафіксовано, що інклюзивна термінологія формується на перетині педагогічного, соціального, психологічного, технологічного, етичного та правового дискурсів. Її систематизація забезпечує узгодженість наукового дискурсу та сприяє ефективному впровадженню інклюзивних практик, адаптації навчання та розвитку соціальної інтеграції учнів.

Ключові слова: інклюзивна освіта, термінологія, доступність, рівність, різноманіття, участь, комунікація.

Alina DUSHKEVYCH,

orcid.org/0000-0001-7838-9616

postgraduate student of the Department of English

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

(Chernivtsi, Ukraine) *dushkevych.alina@chnu.edu.ua*

THEMATIC ANALYSIS OF INCLUSIVE TERMS

The article analyzes terms related to inclusive education in order to identify the main concepts of contemporary discourse and demonstrate their interrelationships in educational, social, and psychological contexts. Based on the glossaries *Equity and Inclusion (UBC)*, *ArqusTerm (Montero-Martinez et al.)*, *Kellenberger*, *IEA*, and *UNESCO/EASNIE* documents, the main areas reflecting the specifics of terminology development in the field of inclusion have been identified. It has been found that the terminology covers issues of accessibility, participation, and learning conditions (*accessibility, access, disability, ableism, accommodations, assistive technologies, AAC, universal design for learning, IEP, ABA, BIP*), equality and anti-discrimination (*equity, equality, equal opportunities, EDI, anti-racism, underrepresented groups, bias, systemic discrimination, marginalization*), diversity and social representation (*diversity, intersectionality, IBPOC, Indigenous, 2SLGBTQIA+, TGNB, social inclusion, social cohesion, child-friendly schools*), mechanisms for inclusion, participation, and interaction (*inclusive education, inclusive excellence, conflict engagement, inclusive pedagogy, inclusive school leaders*), inclusive communication (*inclusive language, person-first language, identity-first language, respectful terminology*), assessment and adaptation of the educational process (*assessment, evaluation, personalized learning, inclusive curriculum, differentiation, inclusive digital education*), types of disorders and forms of disability (*autism, ADHD, cerebral palsy, epilepsy, blindness, communication disability, developmental disability*), legal and international frameworks (*ADA, IDEA, FAPE, CRPD*) and educational systems, environments, and leadership (*inclusive education setting, system, quality early childhood education, whole school approach, policy guidelines, quality assurance, sustainability*). It has been established that inclusive terminology is formed at the intersection of pedagogical, social, psychological, technological, ethical, and legal discourses. Its systematization ensures the consistency of scientific discourse and contributes to the effective implementation of inclusive practices, the adaptation of learning, and the development of social integration of students.

Key words: inclusive education, terminology, accessibility, equality, diversity, participation, communication.

Постановка проблеми. Інклюзивна освіта стала одним із ключових напрямів модернізації сучасної освітньої системи, що зумовило активний розвиток спеціалізованої термінології. Проте, стрімке зростання кількості термінів та відсутність їхньої чіткої тематичної систематизації створюють труднощі для науковців і практиків. Термінологія інклюзії формується під впливом різних галузей (педагогіки, психології, соціальної роботи, медицини), що спричиняє неоднозначність тлумачень, дублювання понять та розмитість меж між термінологічними групами. Унаслідок цього, виникає потреба у тематичному аналізі інклюзивних термінів, що дозволить забезпечити узгодженість наукового дискурсу та підвищити ефективність комунікації в освітній практиці.

Аналіз останніх досліджень. У наукових дослідженнях інклюзивної освіти виділяються кілька ключових тематичних напрямів, що формують сучасну термінологію цієї галузі.

Дослідження особливостей інклюзивної освіти, комунікативних аспектів і моделей підтримки висвітлено у роботах Барабаша Ю. В. (Барабаш, 2021: 11–13), де зосереджено увагу на мовленнєвому розвитку дітей з аутичними порушеннями, зокрема на спеціалізованій термінології, що відображає їхні потреби. Василюк А. В. (Василюк, 2021: 30–33) та Гончаровська Г. Ф. (Гончаровська, Мартиняк, Цимбала, 2021: 52–56) аналізують моделі підтримки учнів в інклюзивних умовах, що знаходять відображення у відповідних поняттях і визначеннях, важливих для практичної реалізації інклюзії.

Формуванню інклюзивного середовища та розвитку компетентності педагогів присвячені дослідження Вальчука Ю. М. (Вальчук, 2021: 24–26), Калаура С. М. (Калаур, 2021: 80–83) та Рейди К. В. (Рейда, 2021: 157–159), які розглядають підготовку педагогів до роботи в інклюзивних класах. У цих роботах акцент робиться на розвитку компетенцій та професійних навичок, що супроводжується появою спеціалізованих термінів, пов'язаних із навчальним процесом та педагогічною взаємодією.

Особливості психологічного та соціального супроводу інклюзивної освіти відображені у працях Шпак М. М. (Шпак, 2021: 206–208), Мельничук Н. В. (Мельничук, 2021: 117–121) та Мешко Г. М. (Мешко, 2021: 122–124). Автори зосереджуються на психологічному супроводі учнів з особливими освітніми потребами, формуванні соціальної інтеграції та психотерапевтичних підходах, що відображається у відповідній термінології підтримки, адаптації та соціальної взаємодії.

Досвід впровадження інклюзії в різних контекстах досліджено у працях Винничука О. Т. (Винничук, 2021: 37–39), Груць Г. М. (Груць, 2021: 63–65) та Омельчука О. В. (Омельчука, 2021: 141–144), які демонструють різноманітність культурних, соціальних та педагогічних практик, формуючи контекстуальні особливості термінології інклюзивної освіти у різних країнах і регіонах.

Незважаючи на значну кількість досліджень, питання систематизації інклюзивної термінології залишається недостатньо вивченим, насамперед щодо особливостей її використання у різних освітніх, психологічних та соціальних контекстах. Відсутність ґрунтовного аналізу взаємозв'язків між термінами, узгодженості їх визначень та тематичної класифікації ускладнює формування цілісного поняттєвого апарату інклюзивної освіти.

Мета статті – розглянути тематичні групи термінів інклюзивної освіти, з'ясувати особливості їх формування та функціонування, а також здійснити систематизацію відповідно до ключових напрямів сучасних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Тематичний аналіз інклюзивних термінів дозволяє систематизувати ключові поняття сучасного дискурсу інклюзивної освіти та окреслити їхню взаємозалежність у структурі освітніх, соціальних і психологічних практик. На основі глосаріїв Equity and Inclusion (UBC, 2021), ArqusTerm (Montero-Martínez et al., 2024), Glossary of Educational Inclusion and Disability Terms (Kellenberger, 2021), IEA (Inclusive Education in Action) та документів UNESCO (International Institute for Educational Planning, 2025) / EASNIE (European Agency for Special Needs and Inclusive Education) можна виділити кілька концептуальних зон, які відображають специфіку термінотворення у сфері інклюзії та демонструють багатомірність категоріального апарату.

До першої групи належить термінологія, пов'язана з доступністю, участю та умовами навчання, що формує ядро інклюзивної педагогіки. Сюди входять терміни accessibility / accessible, access, disability / persons with disabilities, які акцентують на створенні умов освітнього середовища, що забезпечують повноцінну участь усіх здобувачів освіти незалежно від індивідуальних особливостей. Важливим є термін ableism, який позначає системні форми дискримінації та упереджень щодо осіб з інвалідністю, що в освітній практиці може проявлятися у фізичних бар'єрах або виключних підходах до навчання. Практичний вимір інклюзії підкреслюють терміни accommodations / accommodation, assistive technologies / assistive technology, augmentative and

alternative communication (AAC), universal design for learning, Individualized Education Plan (IEP), а також терапевтичні та поведінкові методики, як-от Applied Behavior Analysis (ABA) чи Behavior Intervention Plan (BIP). Дана група демонструє, як педагогічні, соціальні та технологічні підходи взаємодіють для створення доступного та ефективного освітнього процесу.

Друга група охоплює терміни, пов'язані з рівністю, справедливістю та антидискримінаційними підходами. Поняття equity / equitable, equality, equal opportunities, EDI, anti-racism, equity-seeking / equity-deserving groups, underrepresented / underrepresented groups, bias, systemic discrimination / discrimination, marginalization / historically, persistently or systemically marginalized groups (HPSM) акцентують на необхідності створення справедливого доступу до ресурсів, підтримки груп, що зазнають структурних бар'єрів, та активної протидії дискримінаційним практикам. Важливими є й негативні або застарілі мовні маркери, такі як victims of, afflicted with, suffers from, які у сучасному інклюзивному дискурсі вважаються неприйнятними, адже формують уявлення про людей з інвалідністю як «проблемних» або «менш повноцінних».

Третій тематичний блок стосується різноманіття та соціальної репрезентації. Терміни diversity, intersectionality, IBPOC, Indigenous, 2SLGBTQIA+, transgender and non-binary (TGNB), social inclusion / social cohesion, social exclusion, child friendly schools відображають потребу враховувати соціальні, культурні, етнічні та гендерні відмінності, створювати безпечні, недискримінаційні умови, де кожна ідентичність визнається та поважається. Різноманіття розглядається як ресурс навчального процесу, що сприяє соціалізації та повноцінній участі всіх учнів.

Четверта група включає терміни, що описують механізми інклюзії, участі та взаємодії. Inclusion / inclusive education визначає інклюзію як активний і безперервний процес усунення бар'єрів та забезпечення участі всіх учасників освітнього середовища. Концепт inclusive excellence розглядає різноманіття та інклюзію як передумову високої якості освітніх інституцій. Важливими є також терміни conflict engagement, conflict literacy, conflict fluency, які наголошують на розвитку вмінь конструктивної взаємодії у різноманітних групах. Цей блок доповнюють inclusive pedagogy, що описує підхід до навчання, який враховує індивідуальні відмінності і уникає маргіналізації окремих груп учнів, а також inclusive school leaders, що

формують інклюзивну культуру та забезпечують участь усіх стейкхолдерів.

П'ята група стосується інклюзивної комунікації та мовної чутливості. Inclusive language, person-first language, identity-first language, respectful terminology, communication підкреслюють роль мовної етики та чутливості у формуванні безпечного освітнього простору та поваги до самоідентифікації учнів.

Шоста група охоплює терміни, пов'язані з оцінюванням та адаптацією навчального процесу. Assessment / assessment for learning, evaluation, personalised learning, curriculum / inclusive curriculum, differentiation, inclusive digital education відображають диференційований, індивідуалізований та технологічно підтриманий підхід до навчання, який забезпечує участь усіх учнів у освітньому процесі.

Сьома група описує типи порушень, станів та форм інвалідності, що мають міждисциплінарний характер. Autism, ADHD, cerebral palsy, epilepsy, blindness, communication disability, developmental disability демонструють взаємодію медичних, психологічних та соціальних моделей інвалідності, включаючи medical model та functional model, і впливають на розуміння потреб учнів і стратегії освітньої підтримки.

Восьма група пов'язана з правовими та міжнародними рамками інклюзії. Americans with Disabilities Act (ADA), Individuals with Disabilities Education Act (IDEA), Free Appropriate Public Education (FAPE), Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD) визначають нормативну основу інклюзивної політики, права осіб з інвалідністю та стандарти освітніх послуг, підкреслюючи відповідальність держави та закладів освіти.

Дев'ята група стосується освітніх систем, середовищ та лідерства. Inclusive education setting, inclusive education system, quality inclusive early childhood education, whole school approach, policy guidelines / suggested actions, quality assurance, sustainability, indicator описують структурні, процесуальні та ціннісні характеристики інклюзії на різних рівнях управління, формують системну інклюзію та підтримують ефективність освітніх практик.

На основі вищеописаного, можна стверджувати, що інклюзивна термінологія формується на перетині педагогічного, соціального, психологічного, технологічного, етичного та правового дискурсів, а її систематизація забезпечує узгодженість наукового дискурсу та сприяє ефективному впровадженню інклюзивних практик у сучасній освіті.

Висновки. Тематичний аналіз інклюзивної термінології показав, що вона інтегрує педагогічні, психологічні, соціальні, медичні, правові та технологічні аспекти. Термінологію можна класифікувати за дев'ятьма групами: доступність та участь, рівність і антидискримінація, різноманіття, механізми інклюзії, комунікація, оцінювання та адаптація, типи порушень, правові рамки, освітні системи та лідерство. Аналіз підкреслює

значення мовної чутливості та інклюзивної комунікації для безпечного освітнього середовища і поваги до учнів. Врахування міждисциплінарних підходів забезпечує адаптацію навчання та ефективність інклюзивної практики. Систематизація термінів упорядковує науковий дискурс і слугує практичним інструментом для педагогів і адміністраторів, сприяючи якійсній освіті та соціальній інтеграції учнів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш Ю.В. Особливості комунікативно-мовленнєвого розвитку дітей із аутичними порушеннями. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 11-13. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
2. Вальчук Ю.М. Система підготовки учителів до роботи в умовах інклюзивного навчання. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 24-26. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
3. Василюк А.В. Моделі підтримки інклюзивної освіти в різних країнах ЄС. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 30-33. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
4. Винничук О.Т. Особливості інклюзивної освіти: досвід Фінляндії. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 37-39. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
5. Гончаровська Г.Ф., Мартиняк О.Р., Цимбала У.І. Особливості використання сучасних технологій в інклюзивному середовищі. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 52-56. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
6. Груць Г.М. Інклюзивна культура як фактор розвитку полікультурної освіти в Україні. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 63-65. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
7. Калаур С.М. Реалії та перспективи формування інклюзивної компетентності педагогічних та науково-педагогічних працівників у системі післядипломної освіти. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 80-83. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
8. Мельничук Н.В. Асистентський супровід інклюзивної освіти. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 117-121. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
9. Мешко Г.М., Мешко О.І. Формування психотерапевтичної позиції майбутніх учителів як основи педагогічної взаємодії в інклюзивному освітньому середовищі. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 122-124. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
10. Омельчук О.В., Омельчук В.І. Особливості викладання трудового навчання в інклюзивних класах за допомогою проектного методу. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 141-144. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
11. Рейда К.В. Роль вчителя в інклюзивній освіті. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 157-159. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
12. Шпак М.М. Психологічний супровід дітей з особливими освітніми потребами в умовах інклюзивного навчання. Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: Матеріали I Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції. 2021. С. 206-208. URL: http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (дата звернення: 27.11.2025).
13. Equity and inclusion glossary of terms – UBC Equity & Inclusion Office. 2025. URL: <https://equity.ubc.ca/resources/equity-inclusion-glossary-of-terms> (date of access: 27.11.2025).
14. Glossary of Terms – Inclusive Education in Action. yumpu.com. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/34013741/glossary-of-terms-inclusive-education-in-action> (date of access: 27.11.2025).
15. Glossary. European Agency for Special Needs and Inclusive Education. European Agency for Special Needs and Inclusive Education. URL: <https://www.european-agency.org/resources/glossary> (date of access: 27.11.2025).
16. Glossary. UNESCO. International Institute for Educational Planning. 2025. URL: <https://www.iiep.unesco.org/en/curated/glossary?hub=1703> (date of access: 27.11.2025).
17. Kellenberger E. Glossary of Educational Inclusion and Disability Terms. Open Mind School. 2021. URL: <https://www.openmindschool.org/post/glossary-of-educational-inclusion-and-disability-terms#viewer-aos11> (date of access: 27.11.2025).

18. Montero-Martínez S. and others. ArqusTerm English Glossary: Key Terms and Definitions for Inclusion and Accessibility in Higher Education. The University of British Columbia. Arqus. Equity & Inclusion Office. 2024. URL: <https://arqus-alliance.eu/wp-content/uploads/2024/05/key-terms-and-definitions-for-inclusion.pdf> (date of access: 27.11.2025).

REFERENCES

1. Barabash Yu.V. (2021). Osoblyvosti komunikatyvno-movlennievoho rozvytku ditei iz autychnymy porushenniamy. [Features of communicative and speech development in children with autism spectrum disorders]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 11-13. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
2. Valchuk Yu.M. (2021). Systema pidhotovky uchyteliv do roboty v umovakh inklyuzivnogo navchannia. [System for preparing teachers to work in inclusive education settings]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 24-26. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
3. Vasyliuk A.V. (2021). Modeli pidtrymky inklyuzivnoi osvity v riznykh krainakh YeS. [Models for supporting inclusive education in different EU countries]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 30-33. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
4. Vynnychuk O.T. (2021). Osoblyvosti inklyuzivnoi osvity: dosvid Finliandii. [Features of inclusive education: the Finnish experience]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 37-39. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
5. Honcharovska H.F., Martyniak O.R., Tymbala U.I. (2021). Osoblyvosti vykorystannia suchasnykh tekhnolohii v inklyuzivnomu seredovyshchi. [Features of using modern technologies in an inclusive environment]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 52-56. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
6. Hruts H.M. (2021). Inklyuzivna kultura yak faktor rozvytku polikulturnoi osvity v Ukraini. [Inclusive culture as a factor in the development of multicultural education in Ukraine]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 63-65. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
7. Kalaur S.M. (2021). Realii ta perspektyvy formuvannia inklyuzivnoi kompetentnosti pedahohichnykh ta naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv u systemi pislidiplomnoi osvity. [Realities and prospects for the formation of inclusive competence of pedagogical and scientific-pedagogical workers in the system of postgraduate education]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. 2021. S. 80-83. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
8. Melnychuk N.V. (2021). Asystentskyi suprovid inklyuzivnoi osvity. [Assistant support for inclusive education]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 117-121. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
9. Meshko H.M., Meshko O.I. (2021). Formuvannia psykhoterapevtychnoi pozytsii maibutnikh uchyteliv yak osnovy pedahohichnoi vzaiemodii v inklyuzivnomu osvitnomu seredovyshchi. [Formation of the psychotherapeutic position of future teachers as the basis for pedagogical interaction in an inclusive educational environment]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 122-124. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
10. Omelchuk O.V., Omelchuk V.I. (2021). Osoblyvosti vykladannia trudovoho navchannia v inklyuzivnykh klasakh za dopomohoiu proiektnoho metodu. [Features of teaching vocational training in inclusive classrooms using the project method]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 141-144. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
11. Reida K.V. (2021). Rol vchytelia v inklyuzivnii osviti. [The role of the teacher in inclusive education]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 157-159. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
12. Shpak M.M. (2021). Psykholohichni suprovid ditei z osoblyvymy osvitnimy potrebamy v umovakh inklyuzivnogo navchannia. [Psychological support for children with special educational needs in an inclusive learning environment]. *Inklyuzivna osvita: ideia, stratehiia, rezultat: Materialy I Vseukrainskoi mizhdystsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. S. 206-208. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18577/3/inklyziv_conf_2021_novuj.pdf (data zvernennia: 27.11.2025). [in Ukrainian].
13. Equity and inclusion glossary of terms – UBC Equity & Inclusion Office. (2025) UBC Equity & Inclusion Office. URL: <https://equity.ubc.ca/resources/equity-inclusion-glossary-of-terms> (date of access: 27.11.2025).
14. Glossary of Terms – Inclusive Education in Action. yumpu.com. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/34013741/glossary-of-terms-inclusive-education-in-action> (date of access: 27.11.2025).

15. Glossary. (2025). European Agency for Special Needs and Inclusive Education. European Agency for Special Needs and Inclusive Education. URL: <https://www.european-agency.org/resources/glossary> (date of access: 27.11.2025).
16. Glossary. (2025). UNESCO. International Institute for Educational Planning. URL: <https://www.iiep.unesco.org/en/curated/glossary?hub=1703> (date of access: 27.11.2025).
17. Kellenberger E. (2021). Glossary of Educational Inclusion and Disability Terms. Open Mind School. URL: <https://www.openmindschool.org/post/glossary-of-educational-inclusion-and-disability-terms#viewer-aos11> (date of access: 27.11.2025).
18. Montero-Martínez S. and others. (2024). ArqusTerm English Glossary: Key Terms and Definitions for Inclusion and Accessibility in Higher Education. The University of British Columbia. Arqus. Equity & Inclusion Office. URL: <https://arqus-alliance.eu/wp-content/uploads/2024/05/key-terms-and-definitions-for-inclusion.pdf> (date of access: 27.11.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

УДК 821.161.2.09

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-46>

Марія ІВАЩЕНКО,

orcid.org/0009-0002-9722-0706

аспірантка кафедри історії української літератури
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
(Харків, Україна) *mariia.ivashchenko@karazin.ua*

РЕЦЕПЦІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ Б. ГРІНЧЕНКА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПСИХОЛОГІЗМ ТВОРІВ

У статті здійснено системний огляд науково-теоретичної літератури, присвяченої вивченню оповідань Бориса Грінченка в сучасному літературознавстві. Наголошено, що, попри вагомий внесок письменника в розвиток української соціально-психологічної прози кінця XIX – початку XX століття, його художня спадщина й надалі залишається недостатньо дослідженою, зокрема щодо питання психологізму в ній. Зазначено, що увага науковців лише частково зосереджена на проблемі зображення внутрішнього світу персонажів, засобах художньої психологізації, мовних прийомах у творах Б. Грінченка тощо. Це актуалізує потребу комплексного переосмислення малої прози митця та визначення перспектив подальших літературознавчих студій.

На основі аналізу наукових праць розглянуто підходи вчених (О. Гальчук, С. Євтушенко, Ж. Колоїз, Н. Коломієць, Л. Мельниченко, С. Хронюк, А. Хоптяр, І. Яковлевої та ін.), які розкривають питання внутрішнього світу героїв, портретної характеристики, художньої деталі, ролі мовлення в зображенні Грінченкових персонажів та ін. Уточнено, що у фокусі наукового інтересу здебільшого перебувають найвідоміші оповідання митця («Каторжна», «Дзвоник», «Украла», «Олеся», «Без хліба», «Батько та дочка»). Натомість менш знані частково ігноруються («Зустріч», «Утікачка», «Палії», «Чудова дівчина», «З задрощів» та ін.), що зумовлює нерівномірність рецепції й потребує нових наукових пошуків.

Виявлено потребу комплексного аналізу прийомів психологізації в художніх творах Б. Грінченка (портрета, художньої деталі, інтер'єру, пейзажу, мовленнєвої характеристики, сновидінь, ретроспекції тощо) як цілісної системи зображення внутрішнього світу персонажа. Детальне вивчення засобів психологізму є необхідною умовою для повноцінного розуміння психопоетики оповідань письменника й розвитку відповідних літературознавчих досліджень.

У статті з'ясовано, що мала проза митця посідає важливе місце в українському літературному процесі, а психологічний аспект його творчості становить перспективний напрям для подальших студій.

Ключові слова: Б. Грінченко, мала проза, оповідання, психологізм, засоби психологізації, персонаж, внутрішній світ героя.

Mariia IVASHCHENKO,

orcid.org/0009-0002-9722-0706

PhD student at the Department of History of Ukrainian Literature
V. N. Karazin Kharkiv National University
(Kharkiv, Ukraine) *mariia.ivashchenko@karazin.ua*

RECEPTION OF BORYS HRINCHENKO'S SHORT PROSE IN CONTEMPORARY LITERARY STUDIES: ON THE ISSUE OF PSYCHOLOGISM IN HIS WORKS

The article provides a systematic overview of scholarly and theoretical studies devoted to the examination of Borys Hrinchenko's short prose in contemporary literary criticism. It is emphasized that, despite the writer's significant contribution to the development of Ukrainian social-psychological prose of the late nineteenth and early twentieth centuries, his artistic legacy remains insufficiently explored, particularly with regard to the issue of psychologism in his works. The study highlights that researchers only partially focus on the depiction of characters' inner worlds, the means of artistic psychologization, and linguistic devices employed in Hrinchenko's prose. This situation underscores the need for a comprehensive reassessment of the writer's short prose and for identifying promising directions for further literary research.

Based on an analysis of scholarly works, the article examines the approaches of researchers (O. Halchuk, S. Yevtushenko, Zh. Koloiz, N. Kolomiets, L. Melnychenko, S. Khroniuk, A. Khoptiar, I. Yakovleva, among others) who investigate the portrayal of characters' inner lives, portrait characteristics, artistic detail, and the role of speech in character depiction. It is clarified that scholarly attention is predominantly directed toward the author's most well-known short stories ("Katorzhna," "Dzvonyk," "Ukrala," "Olesia," "Bez khliba," "Batko ta dochka"), whereas lesser-known texts ("Zustrich," "Utikachka," "Palii," "Chudova divchyna," "Z zazdroshchiv," etc.) are partially overlooked. This imbalance leads to uneven reception and calls for academic reconsideration.

The study identifies the need for a comprehensive analysis of Hrinchenko's psychologizing techniques (portrait detail, descriptive elements, interior and landscape imagery, speech characteristics, dream representations, retrospection, etc.) as an integrated system for depicting the character's inner world. A detailed examination of these devices is essential for a full understanding of the psychopoetics of the writer's short prose and for advancing corresponding literary studies.

The article concludes that Hrinchenko's short prose occupies an important place in the Ukrainian literary process, while the psychological dimension of his work represents a promising field for further scholarly inquiry.

Key words: *Borys Hrinchenko, short prose, short story, psychologism, means of psychologization, character, inner world.*

Постановка проблеми. Попри вагомий внесок Бориса Грінченка в скарбницю української літератури, зокрема як автора соціально-психологічної прози, художня спадщина митця й надалі залишається недостатньо вивченою. У сучасних літературознавчих студіях увагу зосереджено переважно на ідейно-суспільних вимірах його творчості, включно з педагогічною, просвітницькою та етнографічною діяльністю.

Аналіз досліджень. У більшості наукових студій акцент зроблено на вивченні біографічного аспекту та суспільно-національної тематики художніх творів Б. Грінченка. Натомість проблема зображення емоційного й духовного світу персонажів крізь призму засобів художньої психологізації залишається малодослідженою. Зокрема це стосується прозового доробку письменника, що, окрім повістей, охоплює понад п'ятдесят оповідань. І хоча, як стверджує Н. Панова, «у літературу кінця XIX – початку XX ст. Б. Грінченко увійшов як майстер малої і середньої прози» (Панова, 2014: 1), на думку С. Євтушенко, «у галузі грінченкознавчої текстології відчувається гостра потреба у наукових і академічних виданнях. Найменш дослідженою залишилася літературна спадщина» (Євтушенко, 2012: 32).

Мета статті – окреслити сучасний рецептивний процес малої прози Б. Грінченка, акцентуючи на художньо-психологічному аспекті.

Виклад основного матеріалу. Серед наукових статей, присвячених осмисленню художньої праці Б. Грінченка, простежується тематичне розмаїття, хоча здебільшого фокус зосереджено на вивченні не психологічного виміру чи побудови характерів у творах, а соціальної проблематики, просвітницьких і педагогічних ідей, реалізованих у текстах. Аналізуючи малу прозу, дослідники зазначають, що Б. Грінченко в ній порушував проблеми освіти й становища сільських учителів (Бикова, 2007: 59–66), (Бодик, 2019: 1–4), (Євтушенко, 2012: 59), (Охріменко, 2014: 32–34), (Столяр, 2019: 163–165); шахтарського й робітничого життя (Вашків, 2009: 78–87), (Євтушенко, 2013: 306–311); духовної деградації інтелігенції й зречення нею національних інтересів (Євтушенко, 2014: 89–96), (Нечаюк, 2016: 21–24), (Шинальська, 2012: 377–378); місь-

кого середовища (Сиротенко, 2013: 68–76); батьків і дітей (Вовк, 2022: 179–182), (Люлька, Тарасова, 2016: 62–69). Отже, тематичне охоплення в малій прозі є досить широким.

Утім, деякі дослідники здійснили спробу проаналізувати психологічний аспект, притаманний поезії, прозі й драматургії Б. Грінченка. Серед них І. Андрікевич, Л. Гаєвська, О. Гальчук, Л. Голомб, О. Єременко, Ж. Колоїз, Н. Коломієць, М. Лаврусенко, Л. Мельниченко, А. Погрібний, О. Пойда, В. Фащенко, С. Хронюк, П. Хропко, І. Яковлева, Н. Яременко та ін. Розвідки науковців дозволяють дійти висновку, що психологізм є невід'ємною рисою малої прози митця.

У дисертації «Творчість Бориса Грінченка в контексті європейської літератури кінця XIX – початку XX століть» (2012) С. Євтушенко слушно зауважує, що митець «виявив тяжіння до психологізації персонажів у ранній період творчості, а протягом 1890-х – 1900-х років тенденція до психологізації стає визначальною і набуває статусу неодмінного художнього елемента» (Євтушенко, 2012: 195). Серед засобів образотворення дослідниця виділяє «психологічно насажені деталі-символи», «психологічно акцентований портрет», «лаконічно-настророві описи природи», «мовленнєві засоби («незаплутана простота мови» та «майже безобразна лексика»), «діалог – монолог», ««словник» персонажів як засіб розкриття їхньої внутрішньої суті» (Євтушенко, 2012: 105).

Н. Левчик у статті «Творчий шлях Бориса Грінченка» окреслює ключові етапи становлення митця. Літературознавиця акцентує на основних напрямках його діяльності як письменника, перекладача, фольклориста, педагога, етнографа в цілому, а також побічно зазначає, що у творчості автора «спостерігаємо тонкий психологічний аналіз» (Левчик, 2018: 10).

Грінченкознавець А. Погрібний небезпідставно стверджує, що митець «орієнтувався на життєву правду, розвивав соціально-психологічний аспект у художньому творі» (Кобижча, 2017: 27), а «з часом тенденція до психологізації стає у творчості прозаїка визначальною» (Погрібний, 2009: 225).

На переконливу думку О. Єременко, «поступова еволюція письменника позначена тенден-

цією до психологізації творів, що активізується в другій половині 1890-х років» (Єременко, 2015: 7), адже «на межі XIX–XX ст. в європейських літературах спостерігався загальний інтерес до психологізму – однієї з характерних особливостей і української прози» (Єременко, 2015: 7).

Т. Вірченко, Р. Козлов у монографії «Непокірний. Грані долі Бориса Грінченка» (2023) зазначають, що мала проза письменника наділена увагою до «художньої деталі, майстерно виписаними характерами і перипетіями їх становлення, виразним психологізмом, розумінням вікової диференціації» (Вірченко, Козлов, 2023: 136).

З ілюстрованої енциклопедії «Борис Грінченко: 99 фактів життя і творчості» (2024) дізнаємося, що, попри перешкоди, створені цензурним комітетом, заборони на видання численних оповідань, деякі твори вдалося опублікувати, «адже вирізнялися розмаїттям тем і були наповнені психологізмом, а персонажі та події – якісно прописані» (Матвієнко, 2024: 48).

Як стверджує Ж. Колоїз, «Бориса Грінченка можна вважати майстром літературного портрета» (Колоїз, 2014: 5). А. Михайленко слушно зауважує, що однією з рис оповідної манери письменника є те, що «образи героїв майстерно розкриті й динамічні, автор глибоко проникає в їхню психіку» (Михайленко, 2019: 4). Серед особливостей літературного стилю митця дослідниця виділяє такі: «оповідання дуже близькі до новел; новелістичний, напружений вступ; лаконічні пейзажні малюнки; глибокий психологізм; описи зовнішності суголосні з внутрішнім станом персонажів; майже повна відсутність монологів» (Михайленко, 2019: 7). Іншу думку має Н. Коломієць, стверджуючи, що «оповідання Б. Грінченка написані переважно у формі монологів, що є засобом саморозкриття героя» (Коломієць, 2000: 3). На думку Н. Панової, за жанром деякі твори письменника належать до імпресіоністичної психологічної новели, «де на першому місці стоїть внутрішній світ героя, його індивідуальність і психологічні особливості» (Панова, 2014: 1). Л. Мельниченко переконує, що «порівняно з творами інших письменників цієї доби, його соціально-психологічне оповідання у плані художнього психологізму стоїть вище» (Мельниченко, 2013: 6). А за спостереженням Л. Гаєвської, головною темою прози Б. Грінченка є «психологія морального вчинку» (Гаєвська, 2018).

Інші дослідники поділяють позицію, висловлену в згаданих вище працях, вважаючи, що мала проза автора вирізняється глибоким зображенням внутрішнього світу людини: «Вже в ранній період

творчості Б. Грінченка виявляв “тяжіння до поглибленої психологізації персонажів”» (Свтушенко, 2012: 87); «Будучи майстром жанру художнього оповідання, він проявив себе і як знавець психології дитячої душі» (Андрікевич, Пойда, 2006: 1); «Варто зауважити поєднання простоти та зрозумілості викладу із психологізмом, притаманним кожному прозовому твору письменника» (Яковлева, 2017: 2) тощо.

Таким чином, більшість авторів зазначених вище праць лише засвідчує наявність психологізму в прозі Б. Грінченка, при цьому вивчення методів і засобів художньої психологізації є фрагментарним.

Одним із ґрунтовних досліджень, присвячених вивченню психологізму у творчості Б. Грінченка, є дисертація Н. Коломієць «Соціально-психологічні аспекти особистості та художні форми їх вираження у творчості Б. Д. Грінченка (на матеріалі поезії та малої прози)» (2000). Центральним об'єктом в науковій праці стала особистість у художньому тексті Б. Грінченка. Літературознавиця наголошує, що внутрішній світ головних героїв трансформується через «моменти найбільшого психологічного напруження» (Хоптяр, 2012: 120), ситуації, «які потребують максимального загострення розумових та емоційних реакцій людини, коли переживання найінтенсивніші, а внутрішні переживання майже нестерпні» (Хоптяр, 2012: 120). Н. Коломієць розглядає соціально-психологічні аспекти особистості як комплекс уявлень письменника про психічні й емоційні стани людини, що включають «опис різних психічних станів; характеристику людських типів; підбір системи художніх виразально-зображальних засобів» (Ірха, Коломієць, 2022: 1). Отже, психологізм у дослідженні постає стильовою домінантою у творчості Б. Грінченка, що зумовлює спосіб художнього зображення емоційної та духовної сфер персонажа.

Психоаналітичний підхід до наукового осмислення прози Б. Грінченка пропонують М. Лаврусенко, І. Яковлева та ін. Наприклад, І. Яковлева опрацювала тему гендерної психології як у повістях, так і в деяких оповіданнях митця («Сестриця Галя», «Нелюб»). Крізь призму гендерознавчих студій, психоаналітичної та архетипної критики за К. Г. Юнгом авторка ілюструє символічне дорослішання дітей і становлення феміної ідентичності в родині, що «дає підставу говорити про можливість психоаналітичного тлумачення стану персонажів» (Яковлева, 2018: 3) у прозі Б. Грінченка.

Дослідниця М. Лаврусенко детально розглядає проблему голоду в оповіданні «Без хліба», зва-

жаючи на психоаналітичний контекст. Науковиця зауважує, що письменник «лише штрихово окреслює час подій, увага зосереджується на психології людини, котра позбавлена засобів для фізичного існування» (Лаврусенко, 2021: 100). Вивчення твору Б. Грінченка здійснено з урахуванням положень психоаналітичної та гуманістичної психології, зокрема ідей З. Фрейда, А. Маслоу, К. Лоренца й К. Рімана. На основі психоаналітичних ідей зображено боротьбу між інстинктом самозбереження й мораллю (Над-Я). Авторка статті підсумовує: «Б. Грінченко у своїй прозі запропонував багато цікавих психологічних портретів людей, які опинилися у скрутних життєвих обставинах» (Лаврусенко, 2021: 102).

Новий аспект у грінченкознавстві пропонує Н. Панова, зосереджуючись на суїцидальних мотивах, внутрішніх переживаннях, емоційному стані персонажа та причинах його трагічного вибору, щоправда, об'єктом психологічного аналізу є повість «На розпутьті», а не мала проза письменника (Панова, 2014: 1).

Тонке відтворення психічних станів персонажів є характерною рисою не лише оригінальних творів Б. Грінченка, а і його перекладацької діяльності. Зокрема, А. Хоптяр зауважує, що в оповіданні Е. Золя Б. Грінченко «детально відтворює сцену страждання дитини», влучно передаючи «особливу психологічну напругу» останніх абзаців (Хоптяр, 2012: 118), а в повісті В. Гюго – «сцену марева головного героя», «руйнування психіки», «демонструючи тонке відчуття зображеного у першотворі глибокого психологічного зламу людини (“що межує з божевіллям”), яку засуджено до страти» (Хоптяр, 2012: 117). Дослідниця підсумовує, що «найважливішою ознакою як прозової, так і драматичної оригінальної творчості Б. Грінченка на зламі століть є все більше наростаючий внутрішній психологізм» (Хоптяр, 2012: 120).

У статті «Художній психологізм малої прози Б. Грінченка» Л. Мельниченко вказує на «зображення неврастенічного стану людей, вразливих, схильних до видінь» (Мельниченко, 2013: 3), наявність у творах митця мотивів «зневіри, самотності і втоми» (Мельниченко, 2013: 3), проте не розкриває обставин і деталей названих психоемоційних станів у персонажів.

Проблему підсвідомого у творах Б. Грінченка з урахуванням психоаналітичного методу дослідження частково розглянуто в розвідці С. Хронюк. Літературознавиця зазначає, що в прозі письменника поширеною є портретна характеристика, опис «міміки і жестів, мовних зворотів і манери розмови дійової особи» (Хронюк, 2019: 2). Завдяки

«різноманітним психологічним прийомам, митець розглядає динаміку характеру свого персонажа, пов'язаного з боротьбою настроїв та душевних поривів з однією метою – максимально сягнути у внутрішній світ людини» (Хронюк, 2019: 2).

Цікавою є праця О. Гальчук, яка дослідила художні моделі відчуження дитини в соціумі на матеріалі оповідань «Сама, зовсім сама» і «Дзвоник» Б. Грінченка. Авторка статті розглядає відчуження як наслідок втрати ідентичності героїнь-сиріт у травматичних ситуаціях – смерть матері (у Марисі з твору «Сама, зовсім сама») або психологічне знеособлення в сирітському домі (у Наталі з оповідання «Дзвоник»). Крізь призму психоаналітичного й екзистенційного підходів показано, що відчуження призводить до думок про самогубство як до форми втечі від ворожого світу. Зокрема головна героїня оповідання «Сама, зовсім сама» «способом позбутись надмірного тягаря відчуження обирає “возз'єднання” з покійною матір'ю» (Гальчук, 2023: 1). Дослідниця підсумовує, що названі оповідання – це «здійснені Грінченком художні психоаналітичні студії дитячих поведінкових характеристик у межових ситуаціях» (Гальчук, 2023: 6).

Професорка Ж. Колоїз у праці «Задля створення довершених художніх образів» аналізує використання епітетів для ілюстрації пейзажів і портретів у прозі Б. Грінченка. Особливу увагу приділено ролі епітетів в описах зовнішності персонажів – постави, рис обличчя, голосу, одягу тощо. Також «репрезентовано епітети, що супроводжують лексеми-соматизми (обличчя, голова, волосся, лоб, брови, очі, губи, борода тощо)» (Колоїз, 2014: 1) і що «найчастіше характеризують їх розмір, форму, колір, виражають стан, настрій, риси характеру людини, її інтелект, почуття» (Колоїз, 2014: 1). Ж. Колоїз дійшла висновку, що прозі митця притаманна «так звана сфокусована портретизація» (Колоїз, 2014: 1). Крім того, у творах Б. Грінченка однією зі стилістичних функцій епітета є прагматична (художній засіб «здійснює певний емоційний вплив на реципієнта») (Колоїз, 2014: 15). «Іноді епітети, що супроводжують лексеми обличчя, демонструють стан, настрій, риси характеру людини, її інтелект» (Колоїз, 2014: 10), – небезпідставно наголошує Ж. Колоїз. Важливою рисою динамічних портретів прозаїка став опис очей і погляду людини: «Про характер, почуття, настрій, стан свідчать атрибутивні поширювачі лексеми *погляд* (тихий, зважливий, запитливий, цікавий, понурий, холодний, стурбований, тупий, нерозумний)» (Колоїз, 2014: 14).

Внутрішній світ героїв окремих оповідань («Батько та дочка», «Олеся», «Украла», «Дзвоник»,

«Каторжна» та ін.) часто стає об'єктом літературознавчих студій. Скажімо, І. Андрікевич й О. Пойда аналізують особливості взаємостосунків батьків і дітей на матеріалі оповідання «Батько та дочка», якому притаманне «глибоке проникнення в духовний світ, виразна індивідуалізація» персонажів (Андрікевич, Пойда, 2006: 1). У розвідці подається короткий виклад сюжету, висвітлюється специфіка взаємин між батьком і донькою. Утім, автори зазначають, що «кульмінація психологічної напруженості сягає свого апогею у кінці твору. Письменник майстерно змалював емоційну схвильованість і психологічний стан, в якому перебувала сирітка протягом п'яти днів» (Андрікевич, Пойда, 2006: 2). Прикметно, що А. Погрібний охарактеризував це оповідання як слабке, вважаючи, що воно «“висновується” не так від дійсності, як від певної культурницької ідеї» (Погрібний, 2009: 225).

Оповідання «Украла» доволі часто потрапляє в поле зору дослідників, які звертаються до вивчення внутрішнього світу Грінченкових героїв. Дехто з літературознавців обмежується лише узагальненням: «У творі “Украла” психологічно точно описується стан дівчинки, яка через постійне почуття голоду змушена була вкрасти у своєї подруги хліб» (Люлька, Тарасова, 2016: 66); «Глибиною проникнення у внутрішній світ дитини позначене оповідання "Украла" (1891), у якому йдеться про завжди голодну школярку, що взяла без дозволу шматок хліба в товаришки» (Матвієнко, 2024: 12). Частина критиків акцентує на конкретних художніх засобах, указуючи на відповідні мовні й композиційні прийоми. Так, одним з проявів тонкого психологізму в оповіданні «Украла» є антитеза, що виразно простежується в портреті, соціальному стані та поведінці під час конфлікту в класі («сміх Пріськи – душевні муки Олександри») (Євтушенко, 2012: 88). Ю. Ковбасенко, вивчаючи малу прозу письменника в педагогічному та художньо-естетичному вимірах, подає порівняльний аналіз образів головних героїнь зазначеного твору – Олександри та Пріськи. Насамперед йдеться про авторське зображення портрета й поведінки: «її біляве, все у веснянках обличчя було біле, як крейда» (двічі підкреслена білість); «її нерозумні очі з сміху аж сходилися за ситими щоками» (двічі підкреслена ситість)» (Ковбасенко, 2019: 7). На думку Л. Мельниченко, в оповіданні «домінує монологічний тип художнього мислення, завдяки якому автор має можливість безпосередньо розкрити душу героя зсередини, показати його найпотаємніші думки, прагнення, збуджену фантазію (або дитячу уяву)» (Мельниченко, 2013: 5).

Неодноразово під час аналізу оповідання «Олеся» підкреслюється роль пейзажного зображення в розкритті психоемоційних станів персонажів. О. Вертій дійшов висновку, що «внутрішні стани, почуття, переживання у Б. Грінченка розгортаються в боротьбу мотивів, обґрунтування дій і вчинків героїв, оцінку цих дій і вчинків оповідачем» (Вертій, 2005: 388). С. Євтушенко вважає, що автор вдало послуговується портретною характеристикою й мовленням: «Скупі, але промовисті деталі портрета дозволили Б. Грінченку передати емоційний стан головної героїні оповідання “Олеся” у найтрагічніший момент її життя» (Євтушенко, 2012: 96); використовуючи невластне пряму мову, автор, «підкресливши не випадковість прийнятого рішення та нібито об'єктивізуючи його» (Євтушенко, 2012: 98), виступає «стороннім спостерігачем складних душевних переживань дівчини» (Євтушенко, 2012: 98).

Оповідання «Дзвоник» і «Каторжна» є чи не найбільш досліджуваними творами в контексті психологічного аналізу малої прози митця: «Майстерність психолога, заявлену в оповіданні “Каторжна”, Борис Грінченко на повну силу проявив у соціально-психологічній студії “Дзвоник”» (Вашків, 2009: 8). Професорка О. Гальчук аналізує цей твір з погляду психологічної трансформації сироти Наталі, указуючи на поступове витіснення її особистості й формування нової ідентичності, що призводить до психоемоційної кризи та думок про самогубство (Гальчук, 2023: 4). С. Хронюк слушно підкреслює, що письменник моделює внутрішній світ героїні «Дзвоника» завдяки ретроспекції та художньому прийому сну, крім того, «Б. Грінченко наближає зображення до реалістичної новелістики й відтворює його крізь призму сприйняття дитини» (Хронюк, 2019: 103). У дисертації С. Євтушенко висловлює думку, що «Б. Грінченка справедливо вважають майстром розкриття дитячої психології» (Євтушенко, 2012: 88). Варто зауважити, що праця науковиці містить положення класичної психодинамічної теорії: «автор використав застарілу техніку психоаналізу (“конспектує” переживання головного персонажа, а не показує безпосередності їх плину), але вона не стала на заваді у відтворенні мікрокосмосу душі героїні» (Євтушенко, 2012: 88). У дослідженнях також відзначено введення в текст психологічно маркованої деталі – дзвоника, який виступає тригером, символом придушеної волі й нав'язливих станів: «Високий рівень проникнення у внутрішній світ персонажа досягається завдяки зображенню наскрізного елемента – дзвоника» (Євтушенко, 2012: 88); «Письменник описує катастрофічний

стан малої дитини, котра, маючи все потрібне для безжурного життя, готова втопитися, аби тільки не чути того дзвоника» (Євтушенко, 2012: 58). На думку А. Хоптяр, прозаїк звертався до натур-філософських концепцій А. Шопенгауера: «Протест героїні твору, маленької дівчинки Наталі, полягає у двобойі зі світом-тюрмою, із “життям без своєї волі, без надії”, який виражений у неодноразовій спробі самогубства» (Хоптяр, 2012: 54), і саме «шкільний дзвоник стає для дитини символом неволі та постійного пригнічення» (Хоптяр, 2012: 54).

У цілому дослідники відзначають, що в оповіданні «Дзвоник» митець влучно ілюструє внутрішній світ юних героїв: «відтворена психологія сироти, яка у сім'ї, замість любові, тепла та опіки, знала тяжких знущань» (Андрікевич, Пойда, 2006: 2); «Борис Грінченко особливо тонко вловлює і відтворює психологічний стан дитини, малює дитячу розпуку у найвідчайдушніших вчинках» (Вашків, 2009: 8). Тож у цьому творі поєднано комплекс «соціологічного, психологічного і етичного аспектів людського життя» (Вашків, 2009: 7).

Н. Коломієць дійшла висновку, що «у художньому світі оповідання “Каторжна” домінує відчуття психологічної замкненості, відчуженості, озлобленості на родину й оточення, з одного боку, і антигуманність, немилосердя, байдужість, з іншого» (Коломієць, Яременко, 2012: 4). О. Бурко здійснила узагальнений аналіз причин психологічної та емоційної кризи головної героїні цього твору – Докії, спираючись на ідеї психологів і філософів-екзистенціалістів. Дослідниця приділила особливу увагу таким поняттям, як смерть, самотність і тривога, розглянувши загальні філософські концепції К. Г. Юнга, К. Ясперса, Ж.–П. Сартра та С. К'єркегора (Бурко, 2012). За С. Хронюк, «прозаїк тонко спостеріг нестерпний

душевний біль головної героїні та акцентував на глибині психологічного напруження її стану» (Хронюк, 2019: 5), а отже, «читач починає сприймати твір не з побутової точки зору, а з психологічної» (Хронюк, 2019: 5).

Серед засобів психологізації, на думку науковців, у малій прозі переважають портретна характеристика й невласне пряма мова (подібні спостереження перегукуються з висновками в контексті аналізу оповідання «Олеся»): письменник «використовував іманентні властивості невласне прямої мови» (Євтушенко, 2012: 98), що дозволило «майстерно передати різноманітні психологічні стани персонажів (міркування героїні у “Каторжній”» (Євтушенко, 2012: 98).

На жаль, низка творів Б. Грінченка («Зустріч», «Утікачка», «Палії», «Чудова дівчина», «З задрощів» та ін.) і досі залишається поза увагою критиків, проте є перспективною для літературознавчого аналізу, зокрема й щодо вивчення психологізму в них.

Висновки. Таким чином, аналіз науково-теоретичної літератури, присвяченої малій прозі Бориса Грінченка, засвідчив, що дослідники зосереджені переважно на соціально-педагогічних, культурно-просвітницьких і етнографічних аспектах його доробку. Водночас психологічний вимір прози автора висвітлено вибірково та фрагментарно. Найчастіше увагу привертають портретна характеристика, мовлення персонажів, психоемоційна напруга й травматичний досвід дітей. Попри численні згадки про наявність психологізму, ґрунтовного осмислення художніх прийомів психологізації здебільшого бракує. Досі актуальним залишається комплексне вивчення внутрішнього світу Грінченкового персонажа. Особливо помітною є недостатня увага до маловідомих або недостатніх оповідань, які містять значний потенціал для психологічного аналізу, однак не потрапляють у фокус сучасного літературознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрікевич І., Пойда О. Особливості психологізму проблеми взаємин батьків і дітей у малій прозі Бориса Грінченка. *Філологічні студії : збірник наукових статей*. Вінниця. 2006. С. 239–242. URL : <https://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/15480?show=full> (дата звернення: 18.09.2025).
2. Бикова Л. Образ учителя у творчості Бориса Грінченка. *Проблеми сучасного підручника середньої і вищої школи*. Донецьк. 2007. Випуск 4. С. 59–66. URL: <http://www.experts.in.ua/baza/doc/download/pidruchnyk.pdf#page=59> (дата звернення: 28.11.2025).
3. Бодик О. Проблематика оповідання «Екзамен» Б. Д. Грінченка як відбиття педагогічних поглядів письменника. *Бібліотека методичних матеріалів*. Всеосвіта. 2019. 4 с. URL : <https://vseosvita.ua/library/problematika-opovidanna-ekzamen-bd-grinchenka-ak-vidbitta-pedagogicnih-pogladiv-pismennika-128965.html> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Бурко О. Заповіт Бориса Грінченка (технологія вивчення оповідання «Каторжна» в старшій школі). *Борис Грінченко – відомий і невідомий: матеріали щорічних Грінченківських читань*. Київ. 2012. С.160–168. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2442/1/O_Burko_konf_NDL%20gr.pdf (дата звернення: 22.11.2025).
5. Вашків А., Вашків Л. Творчий портрет Бориса Грінченка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Література : збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філолог. наук, професора Миколи Ткачука / за ред. Поплавської Н. М.* Тернопіль : ТНПУ, 2009. С. 78–87. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Vashkiv_Anastasiia/Tvorchyi_portret_Borysa_Hrinchenka.pdf (дата звернення: 18.09.2025).

6. Вергій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття. Суми : Собор. 2005. 447 с.
7. Вірченко Т., Козлов Р. Непокірний. Грані долі : монографія. Київ : Київський університет імені Б. Грінченка. 2023. 372 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/47925/2/Virchenko_Kozlov_Grani_doli_Monograf.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
8. Вовк О. Концепція української дитячої літератури в естетичній системі Бориса Грінченка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2022. Вип. 56. С. 179–182. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmgu_filol_2022_56_41.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
9. Гаєвська Л. Б. Грінченко і художня еволюція української прози. *Інтернет-видання «Експеримент»*. 2018. URL : <https://md-eksperiment.org/ru/post/20180916-b-grinchenko-i-hudozhnya-evolyuciya-ukrayinskoji-prozi> (дата звернення: 18.11.2025).
10. Гальчук О. Художні моделі відчуження в дитячих оповіданнях Бориса Грінченка : текст і контекст. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 31. С. 200–206. URL : <http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/31/34.pdf> (дата звернення: 18.11.2025).
11. Євтушенко С. Тема інтелігенції в прозових та поетичних творах Б. Грінченка. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (VI Грінченківські читання)*. Київ. 2014. С. 89–96. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4810/1/S_Yevtushenko_1_14_konf_GI.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
12. Євтушенко С. Творчість Бориса Грінченка в контексті європейської літератури кінця XIX – початку XX століть: дисертація. Київ. 2012. 221 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Yevtushenko_Svitlana/Tvorchist_Borysa_Hrinchenka_v_konteksti_ievropejskoji_literatury_kintsia_KhIKh_-_rochatku_KhKh_st.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
13. Євтушенко С. Робітнича тематика у творчості Бориса Грінченка. *Дослідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки : матер. II щорічної Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ. 2013. С. 306–311. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2154/1/S_Yevtushenko_konf_GI.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
14. Єременко О. Громадянське самоусвідомлення митця як мотивація творчості : Борис Грінченко у літературному процесі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія : Філологічні науки. 2015. Вип. 8. С. 118–126. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/nzbdpufn_2015_8_17.pdf (дата звернення: 18.10.2025).
15. Ірха У., Коломієць Н. Художнє вираження соціально-психологічних аспектів особистості в романі Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». *II Міжнародна студентська наукова конференція «Концепт науки XXI : стратегії, методи та наукові інструменти»*. Черкаси. 2022. С. 250–252. URL : <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/145/144> (дата звернення: 18.09.2025).
16. Кобижча Н. Культурницька діяльність Бориса Грінченка : світоглядний аспект. Монографія. Київ. 2017. 204 с. URL: https://lib.knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2017/03/kobuzhcha_boris-grinchenko.pdf (дата звернення: 18.09.2025).
17. Ковбасенко Ю. Мала проза Бориса Грінченка у педагогічному та художньо-естетичному вимірах. *Грінченківські етюди*. Київ. 2019. С. 168–173. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27566/1/Y_Kovbasenko_GE_2019_IF.pdf (дата звернення: 18.09.2025).
18. Колоїз Ж. Задля створення довершених художніх образів. *Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2014. Вип. 10. С. 189–204. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/PhSt_2014_10_28.pdf (дата звернення: 19.09.2025).
19. Коломієць Н. Своєрідність художнього вираження соціально-психологічних аспектів особистості в поезії та малій прозі Б. Д. Грінченка. *Вісник запорізького державного університету*. 2000. № 1. С. 3–8.
20. Коломієць Н., Яременко Н. Проблема внутрішньої та соціальної ізольованості особистості у творчому доробку Б. Д. Грінченка. *Науковий вісник КНУ : збірний наукових праць*. 2012. Вип. 8. С. 188–194. URL: <https://orcid.org/0000-0001-5455-2538> (дата звернення: 18.09.2025).
21. Лаврусенко М. Проблема голоду в оповіданнях Бориса Грінченка «Без хліба» й Володимира Винниченка «Голод» : психоаналітичний контекст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 39. Том 2. С. 100–105. URL : https://www.aphn-journal.in.ua/archive/39_2021/part_2/39-2_2021.pdf#page=100 (дата звернення: 18.11.2025).
22. Левчик Н. Творчий шлях Бориса Грінченка. *Слово і час*. 2018. № 12. С. 54–65. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/sich_2018_12_7.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
23. Люлька В., Тарасова Н. Повість В. Г. Короленка «Діти підземелля» та оповідання Б. Д. Грінченка «Грицько» й «Украла» : порівняльний аспект. *Філологічні науки*. 2016. Вип. 22. С. 62–69. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Fil_Nauk_2016_22_9.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
24. Матвієнко О. Борис Грінченко : 99 фактів життя і творчості. Ілюстрована енциклопедія. Київ : Київський столичний університет імені Б. Грінченка. 2024. 104 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51814/1/Grinchenko_99.pdf (дата звернення: 15.09.2025).
25. Мельниченко Л. Художній психологізм малої прози Б. Грінченка. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37 (2). С. 56–62. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Lits_2013_37%282%29__11.pdf (дата звернення: 18.11.2025).

26. Михайленко А. Особливості оповідної манери оповідань Бориса Грінченка. *International Electronic Scientific Journal "Science Online"*. 2019. № 6. 7 с. URL: <https://nauka-online.com/en/publications/philology/2019/6/osoblivosti-opovidnoyi-maneri-opovidan-borisa-grinchenka/> (дата звернення: 18.11.2025).
27. Нечаюк Л. Художнє моделювання проблеми української інтелігенції другої половини XIX ст. в повістях Б. Грінченка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2016. Вип. 22. С. 21–24. URL : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmgu_filol_2016_22_8.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
28. Охріменко О. Утвердження милосердя, доброти в оповіданнях Бориса Грінченка «Украла». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. № 2. С. 32–34. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=Ulvzsh_2014_2_13 (дата звернення: 18.11.2025).
29. Панова Н. Внутрішній конфлікт героя як причина самогубства (Б. Грінченко «На розпутьті»). *Наукові записки національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2014. Випуск 47. С. 121–124. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nznuoaf_2014_47_32.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
30. Погрібний А. Поклик дужого чину : статті. Портрети. Силуети. Наближення. Публіцистика. Київ. 2009. 680 с. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000018986> (дата звернення: 18.11.2025).
31. Сиротенко В. Осереддя ангела чи диявола : дискурс міста у творах М. Старицького та Б. Грінченка. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Філологічні науки. 2013. № 2 (1). С. 68–76. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/vluf_2013_2%281%29_14.pdf (дата звернення: 15.09.2025).
32. Столяр Г. Образ вчителя в оповіданнях Бориса Грінченка «Украла» та «Дзвоник». *Збірник тез наукових доповідей студентів Бердянського державного педагогічного університету*. Бердянськ. 2019. Том 2. Філологічні науки. С. 163–165. URL : <https://old.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/05/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D0%B%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%87%D0%BD%D1%96-%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8-2019.pdf#page=163> (дата звернення: 18.10.2025).
33. Хоптяр А. Перекладацька діяльність Бориса Грінченка та її роль в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.: дисертація. Івано-Франківськ. 2012. 240 с. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Khoptiar_Alla/Perekkladatska_diiialnist_Borysa_Hrinchenka_ta_ii_rol_v_ukrainskomu_literaturnomu_protsezi_kintsia_KhI/ (дата звернення: 18.10.2025).
34. Хронюк С. Психологізація як один із засобів художньої реалізації у малій прозі Бориса Грінченка та Стефана Коваліва. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2019. Вип. 11. С. 99–106. URL : <https://enpuirb.edu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/0f22fb61-e6f3-4db6-9f81-9fde30120ba1/content> (дата звернення: 18.09.2025).
35. Художня деталь в оповіданнях Бориса Грінченка : курсова робота. 2012. URL : <http://7000.kiev.ua/?s=card/16758> (дата звернення: 10.09.2024).
36. Шинальська І. Українська інтелігенція в повістях Бориса Грінченка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2012. Вип. 31. С. 377–378. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkpnu_fil_2012_31_108.pdf (дата звернення: 18.09.2025).
37. Яковлева І. Невідомі художні твори Бориса та Насті Грінченків : поколінна еволюція ідіостилів батька та дочки. *Синopsis : текст, контекст, медіа*. 2017. № 4 (20). С. 39–46. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/50106/1/L_Yakovleva_Synopsis_4_20_2017.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
38. Яковлева І. «Сестриця Галя» Б. Грінченка та «Семен» А. Платонова : спроба типологічного зіставлення гендерної психології персонажів. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2018. № 37. С. 148–155. URL : <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/30428/1/13011-33857-1-SM.pdf> (дата звернення: 16.11.2025).

REFERENCES

1. Andrikevych, I., & Poida, O. (2006). Osoblyvosti psykholo-hizmu problemy vzaiemyn bat'kiv i ditei u malyi prozi Borysa Hrinchenka. [Features of the psychologism of parent-child relations in the short prose of Borys Hrinchenko]. *Filolohichni studii: zbirnyk naukovykh statei*. Vinnytsia. pp. 239–242. [in Ukrainian]. URL: <https://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/15480?show=full>.
2. Vykova, L. (2007). Obraz uchytelia u tvorchosti Borysa Hrinchenka. [The image of the teacher in the works of Borys Hrinchenko]. *Problemy suchasnoho pidruchnyka serednoi i vyshchoi shkoly*, Issue 4. Donetsk. pp. 59–66. [in Ukrainian]. URL: <http://www.experts.in.ua/baza/doc/download/pidruchnyk.pdf#page=59>.
3. Bodyk, O. (2019). Problematyka opovidannia "Ekzamen" B. D. Hrinchenka yak vidbytta pedagogichnykh pohliadiv pysmennyka. [Issues of B. Hrinchenko's short story "The Exam" as a reflection of the writer's pedagogical views]. *Biblioteka metodychnykh materialiv*. Vseosvita. 4 pp. [in Ukrainian]. URL: <https://vseosvita.ua/library/problematyka-opovidanna-ekzamen-bd-grinchenka-ak-vidbitta-pedagogicnih-pogladiv-pismennika-128965.html>.
4. Burko, O. (2012). Zapovit Borysa Hrinchenka (tekhnolohiia vvychnennia opovidannia "Katorzhna" v starshii shkoli). [Borys Hrinchenko's "Will": A method of teaching the short story "The Convict Girl" in high school]. In *Borys Hrinchenko – vidomyi i nevidomyi: Proceedings of the annual Hrinchenko Readings*. Kyiv. pp. 160–168. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2442/1/O_Burko_konf_NDL%20gr.pdf.
5. Vashkiv, A., & Vashkiv, L. (2009). Tvorchyi portret Borysa Hrinchenka. [A creative portrait of Borys Hrinchenko]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka*. Serii: Literatura. Ternopil:

- TNPU. pp. 78–87. [in Ukrainian]. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Vashkiv_Anastasiia/Tvorchy_i_portret_Borysa_Hrinchenka.pdf.
6. Vertii, O. (2005). Narodni dzherela natsionalnoi samobutnosti ukrainskoi literatury 70–90-kh rokiv XIX stolittia. [Folk sources of national identity in Ukrainian literature of the 1870s–1890s]. Sumy: Sobor. 447 pp. [in Ukrainian].
7. Virchenko, T., & Kozlov, R. (2023). Nepokirnyi. Hrani doli: monohrafiia. [The Rebellious One. Facets of Fate: A monograph]. Kyiv: Borys Hrinchenko University. 372 pp. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/47925/2/Virchenko_Kozlov_Grani_doli_Monograf.pdf.
8. Vovk, O. (2022). Kontsepsiia ukrainskoi dytiachoi literatury v estetychnii systemi Borysa Hrinchenka. [The concept of Ukrainian children's literature in Borys Hrinchenko's aesthetic system]. Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia, Issue 56. Odesa. pp. 179–182. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...PDF/Nvmgu_filol_2022_56_41.pdf.
9. Haievska, L. B. (2018). Hrinchenko i khudozhnia evoliutsiia ukrainskoi prozy. [Hrinchenko and the artistic evolution of Ukrainian prose]. Internet journal “Eksperiment”. [in Ukrainian]. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20180916-b-grinchenko-i-hudozhnya-evolyuciya-ukrayinskoyi-prozi>.
10. Halchuk, O. (2023). Khudozhni modeli vidchuzhennia v dytiachykh opovidanniakh Borysa Hrinchenka: tekst i kontekst. [Artistic models of alienation in Borys Hrinchenko's children's stories: text and context]. Zakarpatski filolohichni studii, Issue 31. Uzhhorod. pp. 200–206. [in Ukrainian]. URL: <http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/31/34.pdf>.
11. Yevtushenko, S. (2014). Tema intelihentsii v prozovykh ta poetychnykh tvorakh B. Hrinchenka. [The theme of the intelligentsia in B. Hrinchenko's prose and poetry]. In Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference (VI Hrinchenko Readings). Kyiv. pp. 89–96. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4810/1/S_Yevtushenko_1_14_konf_GL.pdf.
12. Yevtushenko, S. (2012). Tvorchist Borysa Hrinchenka v konteksti yevropeiskoi literatury kintsia XIX — pochatku XX st. [The works of Borys Hrinchenko in the context of European literature of the late 19th – early 20th centuries]. Dissertation. Kyiv. 221 pp. [in Ukrainian]. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Yevtushenko_Svitlana/...
13. Yevtushenko, S. (2013). Robitnycha tematyka u tvorchosti Borysa Hrinchenka. [Working-class themes in the works of Borys Hrinchenko]. Doslidzhennia molodykh uchenykh... Kyiv. pp. 306–311. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2154/1/S_Yevtushenko_konf_GL.pdf.
14. Yeremenko, O. (2015). Hromadianske samousvidomlennia myttsia yak motyvatsiia tvorchosti: Borys Hrinchenko u literaturnomu protsesi. [Civic self-awareness of the artist as creative motivation: Borys Hrinchenko in the literary process]. Naukovi zapysky Berdianskoho..., Issue 8. Berdyansk. pp. 118–126. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/...nzbdpufn_2015_8_17.pdf.
15. Irkha, U., & Kolomiets, N. (2022). Khudozhnie vyrazhennia sotsialno-psykholohichnykh aspektiv osobystosti... [Artistic expression of socio-psychological aspects of personality...]. In II International Student Scientific Conference “Concept of Science XXI...”. Cherkasy. pp. 250–252. [in Ukrainian]. URL: <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/145/144>.
16. Kobyzhcha, N. (2017). Kulturnytska diialnist Borysa Hrinchenka: svitohliadnyi aspekt. [Borys Hrinchenko's cultural activity: a worldview aspect]. Monograph. Kyiv. 204 pp. [in Ukrainian]. URL: https://lib.knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2017/03/kobuzhcha_boris-grinchenko.pdf.
17. Kovbasenko, Yu. (2019). Mala proza Borysa Hrinchenka u pedahohichnomu ta khudozhno-estetychnomu vymirakh. [Borys Hrinchenko's short prose in pedagogical and aesthetic dimensions]. Hrinchenkivski etudy. Kyiv. pp. 168–173. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27566/1/Y_Kovbasenko_GE_2019_IF.pdf.
18. Koloiz, Zh. (2014). Zadlia stvorennia dovershenykh khudozhnykh obraziv. [Toward creating perfect artistic images]. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho..., Issue 10. Kryvyi Rih. pp. 189–204. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/...PhSt_2014_10_28.pdf.
19. Kolomiets, N. (2000). Svoieridnist khudozhnogo vyrazhennia... [Specificity of artistic expression in B. Hrinchenko's poetry and short prose]. Visnyk Zaporizkoho derzhavnogo universytetu, No. 1. Zaporizhzhia. pp. 3–8. [in Ukrainian].
20. Kolomiets, N., & Yaremenko, N. (2012). Problema vnurishnoi ta sotsialnoi izolovanosti... [The problem of inner and social isolation in B. Hrinchenko's works]. Naukovyi visnyk KNU, Issue 8. Kryvyi Rih. pp. 188–194. [in Ukrainian]. URL: <https://orcid.org/0000-0001-5455-2538>.
21. Lavrusenko, M. (2021). Problema holodu... [The problem of hunger in the stories by Hrinchenko and Vynnychenko: a psychoanalytic context]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Issue 39(2). Drohobych. pp. 100–105. [in Ukrainian]. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/...39-2_2021.pdf#page=100.
22. Levchuk, N. (2018). Tvorchyi shliakh Borysa Hrinchenka. [The creative path of Borys Hrinchenko]. Slovo i chas, No. 12. Kyiv. pp. 54–65. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/...sich_2018_12_7.pdf.
23. Liulka, V., & Tarasova, N. (2016). Povist V. H. Korolenka... ta opovidannia B. Hrinchenka... [Korolenko's “Children of the Underground” and Hrinchenko's stories: a comparative aspect]. Filolohichni nauky. Poltava. pp. 62–69. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/...Fil_Nauk_2016_22_9.pdf.
24. Matviienko, O. (2024). Borys Hrinchenko: 99 faktiv zhyttia i tvorchosti. [Borys Hrinchenko: 99 facts of life and work]. Illustrated encyclopedia. Kyiv: B. Hrinchenko University. 104 pp. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51814/1/Grinchenko_99.pdf.
25. Melnychenko, L. (2013). Khudozhnii psykholohizm maloi prozy B. Hrinchenka. [Artistic psychologism in B. Hrinchenko's short prose]. Literaturoznavchi studii, Issue 37(2). Kyiv. pp. 56–62. [in Ukrainian]. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/...Lits_2013_37\(2\)_11.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/...Lits_2013_37(2)_11.pdf).

26. Mykhailenko, A. (2019). Osoblyvosti opovidnoi manery... [Features of narrative style in Borys Hrinchenko's short stories]. Science Online, No. 6. 7 pp. [in Ukrainian]. URL: <https://nauka-online.com/...osoblyvosti-opovidnoyi-maneri-opovidan-borisa-grinchenka/>.
27. Nechaiuk, L. (2016). Khudozhnie modeliuвання problemy ukrainskoi intelihtentsii... [Artistic modeling of the Ukrainian intelligentsia in Hrinchenko's novellas]. Naukovyi visnyk MHU. Seria: Filolohiia, Issue 22. Odesa. pp. 21–24. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/...Nvmgu_filol_2016_22_8.pdf.
28. Okhrimenko, O. (2014). Utverdzhennia myloserdia... v opovidanni "Ukrala". [Affirmation of mercy and kindness in Hrinchenko's story "She Stole"]. Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli, No. 2. Kyiv. pp. 32–34. [in Ukrainian]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...Ulvzsh_2014_2_13.
29. Panova, N. (2014). Vnutrishnii konflikt heroia yak prychna samohubstva... [The inner conflict of the hero as a cause of suicide in Hrinchenko's "At the Crossroads"]. Naukovi zapysky NU Ostrozka akademiia, Issue 47. Ostroh. pp. 121–124. [in Ukrainian]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/...Nznuoaf_2014_47_32.pdf.
30. Pohribnyi, A. (2009). Poklyk duzhoho chynu: statti, portrety, syluety... [The Call of Strong Action: Articles, portraits, silhouettes, essays]. Kyiv. 680 pp. [in Ukrainian]. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000018986>.
31. Syrotenko, V. (2013). Osereddia anghela chy diavola... [Centers of the angel or devil: the discourse of the city in Starytskyi's and Hrinchenko's works]. Visnyk LNU im. T. Shevchenka, No. 2(1). Luhansk. pp. 68–76. [in Ukrainian]. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/...vluf_2013_2\(1\)_14.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/...vluf_2013_2(1)_14.pdf).
32. Stoliar, H. (2019). Obraz vchytielia v opovidanniakh "Ukrala" ta "Dzvonyk". [The image of the teacher in Hrinchenko's stories "She Stole" and "The Bell"]. Zbirnyk tez naukovykh dopovidei BDPU, Vol. 2. Berdyansk. pp. 163–165. [in Ukrainian]. URL: <https://old.bdpu.org.ua/...#page=163>.
33. Khoptiar, A. (2012). Perekladatska diialnist Borysa Hrinchenka ta yii rol... [Borys Hrinchenko's translation activity and its role in the Ukrainian literary process]. Dissertation. Ivano-Frankivsk. 240 pp. [in Ukrainian]. URL: https://chtyvo.org.ua/...Perekladatska_diialnist_Borysa_Hrinchenka.
34. Khroniuk, S. (2019). Psykholohizatsiia yak zasib khudozhnoi realizatsii... [Psychologization as an artistic device in the short prose of Hrinchenko and Kovaliv]. Naukovyi chasopys NPU, Issue 11. Kyiv. pp. 99–106. [in Ukrainian]. URL: <https://enpuirb.edu.ua/.../content>.
35. Khudozhnia detal v opovidanniakh Borysa Hrinchenka. (2012). [Artistic detail in Hrinchenko's short stories]. Coursework. [in Ukrainian]. URL: <http://7000.kiev.ua/?s=card/16758>.
36. Shynalska, I. (2012). Ukrainska intelihtentsiia v povistiakh Borysa Hrinchenka. [The Ukrainian intelligentsia in Hrinchenko's novellas]. Naukovi pratsi K-PNU, Issue 31. Kamianets-Podilskyi. pp. 377–378. [in Ukrainian]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/...Npkpnu_fil_2012_31_108.pdf.
37. Yakovleva, I. (2017). Nevidomi khudozhni tvory Borysa ta Nastii Hrinchenkiv... [Unknown artistic works by Borys and Nastia Hrinchenko: generational evolution of their idiolects]. Synopsis, No. 4(20). Kyiv. pp. 39–46. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/50106/1/I_Yakovleva_Synopsis_4_20_2017.pdf.
38. Yakovleva, I. (2018). "Sistrytsia Halia" B. Hrinchenka ta "Semen" A. Platonova... [Hrinchenko's "Sister Halia" and Platonov's "Semen": a typological comparison of gender psychology]. Humanitarna osvita v tekhnichnykh VNZ, No. 37. Kyiv. pp. 148–155. [in Ukrainian]. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/30428/1/13011-33857-1-SM.pdf>.

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 82.09:004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-47>

Дарина ІГНАТЕНКО,
orcid.org/0000-0003-4580-1058
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри романо-германської філології та зарубіжної літератури
Донецького національного університету імені Василя Стуса
(Вінниця, Україна) daryna.ignatenko@ukr.net

ДИДЖИТАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті аналізуються сучасні підходи до літературознавчих досліджень, які зумовлені глобальними процесами діджиталізації творчої і наукової сфер діяльності людини. Діджиталізація літературознавчих досліджень безпосередньо пов'язана із застосуванням у середині ХХ ст. комп'ютерних технологій щодо гуманітарних наук, що зумовило становлення цифрової гуманітаристики. Цифровізація гуманітарних наук стала невід'ємною складовою розвитку науки, яка впливає на формування методологічних засад та на способи продукування й інтерпретації знань. Цифровізація у галузі літературознавства спричинила розвиток двох ключових напрямів літературознавчих досліджень. Перший пов'язаний із вивченням сучасної електронної літератури, тобто такої, яка створюється і існує в інтернет-мережі, часто може доповнюватися іншими авторами, є складним мультимедійним і інтерактивним гіпертекстом. Другий спрямований на застосування обчислювальних цифрових методик та інструментів для аналізу вже відомих текстів. Цифрові технології змінюють підходи до написання, способів зберігання і функціонування тексту, а також впливають на сам акт читання. У галузі цифрових літературознавчих студій спостерігається термінологічне звуження і конкретизація, з Digital Literary Studies (DLS) – традиційних цифрових видів діяльності – літературознавство перейшло до Computational Literary Studies (CLS), які охоплюють роботу з алгоритмічними методами (нейролінгвістичне програмування, статистичні методи, машинне навчання). Цифрові технології не заперечують, а доповнюють традиційні способи літературознавчого аналізу, забезпечують доступ до великих корпусів літературних текстів, які відкривають для сучасного літературознавця нові дослідницькі можливості. Електронна література і цифрові методики сприяють формуванню міждисциплінарного підходу літературознавчих досліджень та переосмисленню самої природи літератури в умовах цифрової культури.

Ключові слова: літературознавство, діджиталізація, цифрові літературознавчі дослідження, міждисциплінарність, текстовий аналіз, обчислювальні методи.

Daryna IHNATENKO,
orcid.org/0000-0003-4580-1058
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Romance and German Philology and World Literature
Vasyl' Stus Donetsk National University
(Vinnytsia, Ukraine) daryna.ignatenko@ukr.net

DIGITALIZATION OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

The article examines contemporary approaches to literary studies. They are shaped by global processes of digitalization in the creative and scientific spheres of human activity. The digitalisation of literary studies is dependent on the use of computer technologies in the humanities in the mid-20th century, which led to the emergence of Digital Humanities. The digital turn in the humanities has become an integral component of scientific development, influencing the formation of methods as well as the ways knowledge is produced and interpreted.

In literary studies, digitalisation has prompted the formation of two key research directions. The first is associated with the study of contemporary electronic literature – texts created and existing within the online environment, often open to collaborative authorship and characterised by complex multimedia, interactive, and hypertextual structures. The second direction focuses on the use of computational digital methods and tools in analyzing established literary texts. Digital technologies transform approaches to writing, modes of storing and functioning of texts, and also affect the very act of reading.

Within digital literary studies, a narrowing and specification of terminology can be observed. Digital Literary Studies (DLS) (traditional digital practices in literary studies) have evolved into Computational Literary Studies (CLS), which encompass work with algorithmic methods (NLP, statistical approaches, machine learning). Digital technologies do not negate, but rather complement, traditional methods of literary analysis, providing access to large corpora of literary texts that open up new research opportunities for modern literary studies. Electronic literature and computational methods foster the development of interdisciplinary approaches to literary studies and encourage a rethinking of the very nature of literature in the context of digital culture.

Key words: Literary Studies, Digitalization, Digital Literary Studies, Interdisciplinarity, Text Analysis, Computational Methods.

Постановка проблеми. Цифровізація, яка почалася наприкінці ХХ-го ст. і набула стрімких обертів у ХХІ-му, охопивши усі сфери життя й діяльності людини, значно змінила і спрямування наукових досліджень, зокрема і в галузі гуманітарного знання. Безумовно це було пов'язано з появою всесвітньої інтернет-мережі, поширенням і доступністю персональних комп'ютерів і ноутбуків. В американістиці і західноєвропейській практиці використання комп'ютерних технологій у гуманітарних науках набувало стрімкого розвитку, що й зумовило зростання кількості фахівців у цій галузі, заснування асоціацій і товариств (European Association for Digital Humanities (EADH), 1973, Association for Computers and the Humanities (ACH)'s, 1978). В Україні цей процес відбувався дещо повільніше, що зумовлювалося низкою суспільно-економічних і політичних чинників.

У ХХ ст. застосування цифрових технологій у сфері гуманітарних наук видавалося цілком законним, оскільки інформаційно-комунікаційні технології кардинально змінили всі сфери сучасного життя. Однак у середині 1990-х років у межах дискурсу «смерті книги» постало протиставлення «електронної літератури» і друкованих видань, що спричинило серед багатьох гуманітаріїв відчутний супротив цифровому тріумфізму (Murray, 2025). Під «цифровізацією» або «цифровою трансформацією» розуміють весь процес суспільних змін, спричинених використанням цифрової інформації в мережевому світі (Fotis, 2022: 2), тому передусім йдеться про прискорення багатьох процесів, які є масштабними за обсягом даних. Насправді радикальне неприйняття діджиталізації або абсолютизація цього процесу мають однаково негативні наслідки для розвитку науки. Зрозуміло, що опиратися таким тенденціям не є доцільним для сучасного науковця, так само як і відкидати усі надбання літературознавців попередніх епох. Цифрова трансформація досить яскраво демонструє, що наше сучасне розуміння «літератури» було сформоване культурою друку. Поява нових об'єктів, способів і практик доступу до літератури спричиняє і зміну нашого уявлення про літературу як засіб масової інформації. Як зауважує В. Schirrmacher, у сучасній медіаекології книги з текстом у формі романів ще відіграють важливу роль, але з ними почали конкурувати історії в аудіальних, аудіовізуальних або інтерактивних формах, а також гібридні жанри, що поєднують текст і зображення, вигадку і факти. Цифрові тексти, які можна миттєво редагувати та легко поєднувати з іншими ресурсами, змінюють і практики читання та письма. Це також впливає і на розуміння традиційних літературних понять,

таких як автор, текст, інтелектуальна власність та ін. (Schirrmacher, 2025).

У цьому контексті актуальність пропонованого дослідження зумовлена потребою ґрунтовного наукового аналізу впливу цифрової трансформації на сучасне літературознавство, що передбачає врахування як можливостей нових методів, так і їх обмежень для гуманітарного знання.

Аналіз досліджень. Використання обчислювальної техніки у гуманітарних науках часто датується 1946 роком і програмою індексції Index Thomisticus, створеної отцем Роберто Буза (Earhart, 2015: 2), який спрямував свою увагу на укладання корпусу повного зібрання творів Фоми Аквінського. Ранні цифрові роботи виконувалися на мейнфреймах з використанням перфокарт або перфострічки, а увага в них зосереджувалася на розробці індексів, дослідженнях авторства та лінгвістичному аналізі текстів (Earhart, 2015: 3).

З початку 2000-х тисячних років стрімко зростають дослідження у галузі цифрових гуманітарних наук (Digital Humanities) загалом та цифрового літературознавства (Digital Literary Studies) зокрема. Варто зауважити, що у зарубіжній науковій традиції (зокрема, англомовних і німецькомовних працях) наявне розмежування двох термінологічних позначень цифрових літературознавчих досліджень, які пройшли певну еволюцію: Digital Literary Studies (DLS) та Computational Literary Studies (CLS). На початку ХХІ ст. поширеним був термін Digital Literary Studies (цифрові літературознавчі дослідження), у межах яких увага зосереджувалася на традиційних цифрових видах діяльності (цифрове редагування, створення цифрових архівів, розробка обчислювальних підходів до літературного аналізу, а також критичних/літературних підходів до електронної літератури, цифрових медіа та текстових ресурсів). Однак після 2020 року почали стрімко розвиватися саме обчислювальні операції із текстами, застосування методів нейролінгвістичного програмування, алгоритмічних методів, машинного навчання, тому на сьогодні вживанішим і актуальнішим для позначення цифрових літературознавчих досліджень є Computational Literary Studies (обчислювальні літературознавчі дослідження).

Так, у роботі С. Roth здійснюється спроба розмежувати такі поняття як: *digitized humanities* «оцифровані гуманітарні науки», які займаються переважно створенням, управлінням та обробкою оцифрованих архівів, *numerical humanities* «обчислювальні гуманітарні науки» – зосереджують увагу на математичній абстракції та розробці числових і формальних моделей, та *humanities of*

the digital «гуманітарні науки цифрової епохи», що займаються вивченням онлайн-комунікації та інтернет-спільноти, а також загалом тих матеріалів, які створюються у цифровому середовищі (Roth, 2019).

В. Атаманчук приділяє увагу дослідженню особливостей і перспектив наукового сприйняття проблем розвитку цифрової гуманітаристики, розглядає поняття цифрової гуманітаристики в діахронічній і синхронічній науковій рецепції, визначає основні функціональні переваги цифрової гуманітаристики в контексті переосмислення наявних наукових здобутків, а також у контексті формування нових трансдисциплінарних наукових парадигм (Атаманчук, 2022: 3).

У колективній праці (Hatzel et al., 2023) автори розглядають машинне навчання для використання у Computational Literary Studies. Автори доходять висновку, що сьогодні дослідники досить часто використовують більш традиційні підходи до машинного навчання в літературознавстві, оскільки традиційні підходи є зрозумілішими, а сучасні цифрові методи досить складно застосувати у літературній сфері. Однак науковці припускають, що якщо будуть знайдені адекватні підходи до аналізу літературних текстів, застосування великих мовних моделей у галузі обчислювальних літературознавчих досліджень може спростити застосування методології машинного навчання в майбутньому.

Грунтовний підхід до аналізу цифрових літературознавчих досліджень наявний в роботі S. Murray, яка зауважує, що галузь цифрових літературознавчих досліджень демонструє тенденцію до поділу на два напрями: перший ставить собі за мету ретельне прочитання окремих літературних творів, створених у цифровому форматі, часто надзвичайно авангардних за своєю концепцією, а другий кількісні дослідження історичних друкованих текстів на макрорівні, однак на практиці ці два напрями майже не взаємодіють. Тому авторка пропонує створити «мезо» або середній рівень. У роботі пропонується новий «інституціональний» підхід до вивчення того, як цифрові технології змінили сучасну популярну літературу: відбулося розмиття ролей автора/читача/рецензента, з'явилися потужні нові цифрові посередники, а в онлайн-середовищі відбувається постійний рух друкованих текстів (Murray, 2025).

Як бачимо, значна кількість наукових розвідок порушує питання доцільності застосування цифрового підходу до аналізу текстів, взаємодію цифрових засобів з традиційними методами, що зумовлюється бурхливим розвитком і станов-

ленням цифрового підходу до літературознавчих досліджень.

Мета статті – проаналізувати вплив процесів цифровізації на розвиток сучасних літературознавчих досліджень, а також описати цифрові інструменти, які використовують для аналізу літературних творів і визначити можливості, які вони відкривають перед науковцем.

Виклад основного матеріалу. Зміни в літературознавстві, спричинені цифровізацією та мережевою взаємодією, насамперед стосуються чотирьох сфер: предмета, створення і використання видань та інших коментованих збірок текстів, кількісного аналізу цифрових даних, а також комунікації в рамках літературознавчої дисципліни та з бібліотеками й архівами (Fotis, 2022: 2). Діджиталізація спричиняє міждисциплінарний характер літературознавчих досліджень, оскільки формування великих масивів даних у філологічних та літературознавчих дослідженнях відкриває якісно нові можливості для аналізу текстів, їх інтерпретації та систематизації. Традиційні методологічні підходи стають недостатніми для роботи з величезними корпусами творів та мультимедійними джерелами. У цих умовах зростає важливість використання гібридних технологій машинного навчання, які поєднують потенціал статистичних методів, моделей нейронних мереж, аналізу та аналітики на основі знань, даних та алгоритмів штучного інтелекту. Така взаємодія методик дає змогу вирішувати дослідницькі завдання, які неможливо вирішити в рамках одного методу. У галузі літературознавства використання гібридних моделей сприяє більш точній автоматизованій класифікації жанрів, виявленню прихованих інтертекстуальних взаємодій, побудові семантичних карт творів, а також відтворенню ідеологічних і культурних контекстів, прихованих у текстах (Krasniuk, 2025: 81).

У межах цифрового літературознавства розроблено низку методик і підходів, які змінюють принципи аналізу текстів (деякі з них буде проаналізовано нижче). Однак варто одразу зауважити, що нові методи часто не в змозі дати відповіді на питання традиційного літературознавства, вони не замінюють традиційну інтерпретацію, а швидше висвітлюють нові закономірності, які не виявляються під час лінійного читання. На сьогодні цифрові літературознавчі дослідження скоріше можна вважати допоміжною, але не домінуючою складовою літературознавства.

1. Цифрове редагування текстів (Digital Edition) передбачає не лише передачу друкованих видань у цифровому форматі, а й передусім використання сучасних систем кодування, інтеграцію в інші сис-

теми, що зумовлює переосмислення поняття тексту як множинної структури, а літературний процес перетворюється на поліфонічну комунікацію, яка функціонує як мережа. Проекти з цифрового редагування демонструють зсув від тексту як стабільної одиниці до тексту як мережевого, динамічного утворення (Horstmann, Fischer, 2022).

2. Корпусний аналіз (Corpus-based approaches) передбачає створення великих текстових корпусів, їх токенізацію, лематизацію і подальше статистичне опрацювання. Корпуси дозволяють аналізувати частотність слів і тем, порівнювати авторські стилі, виокремлювати особливості літературних процесів.

3. Дистанційне читання (Distant Reading) – методика, розроблена італійським літературознавцем Ф. Моретті, ґрунтується на аналізі великих масивів текстів, які неможливо прочитати традиційним шляхом з метою виявлення певних глобальних культурних ознак. Розроблена низка програм, за допомогою яких можна здійснювати статистичні підрахунки (Texttexture, Voyant Tools, YouTube Data Tools та ін.).

4. Аналіз персонажів та мереж (Character Network Analysis) метод автоматичного аналізу складних мереж персонажів за допомогою комп'ютерних програм, які використовують текст роману і можуть генерувати комплексний візуалізований графік мережі, тобто персонажі літературного твору аналізуються як своєрідні мережеві вузли, між якими існують зв'язки (спільні сцени, діалоги, згадки).

5. Використання цифрових інструментів для вивчення понять літератури, жанру, автора і под. у межах традиційного літературознавства. На базі Орхуського університету (Данія) створено сайт Digital Literary Studies. A Companion Guide (DLS), що містить 33 тематичні розділи літературної теорії (література, інтерпретація, жанр, оповідач, автор, читач, інтертекст та ін.), які, як зазначають укладачі, не є вичерпними, але створюють базу для демонстрації масштабу можливих літературознавчих досліджень та є відправною точкою для розгляду того, як обчислювальні методи можуть (або не можуть) бути корисними (DLS). Автори підкреслюють, що обчислювальні підходи до літературного аналізу не можуть бути самостійними, а повинні використовуватися на основі ґрунтового вивчення традиційного аналізу.

Так, на сайті DLS за допомогою цифрових корпусів пропонується за допомогою метаданих сортувати корпуси за жанрами і, наприклад, дослідити представлення у них певних тем. Також обчислювальні методи можуть використовуватися для розробки нової концепції жанру. Навчити класи-

фікувати текст за різними жанрами можна і різні моделі машинного навчання. Це може виявитись доцільним для великих корпусів, у яких ручне маркування жанру кожного окремого тексту займає багато часу. За допомогою інструментів AntConc і Voyant Tools користувачі можуть виконувати різні аналізи та порівняння, наприклад, обчислювати середню довжину речення, найчастіше вживані слова, середню довжину слів і под. Надзвичайно корисною функцією AntConc є можливість включення довідкового корпусу, тобто збірки текстів, вилучених з інтернет-мережі або створених дослідником, які потім можна порівняти з іншим текстом або цілим масивом текстів (DLS).

У тісному зв'язку з вивченням жанру перебуває і дослідження гендерних особливостей літературних творів. Гендер можна аналізувати як з позиції персонажів, так і з позиції автора або читача. За допомогою інструмента Voyant Tools можна зіставити певні топоси в текстах, написаних жінками, з тими, що написані чоловіками. Простежити певні зміни або ж і сталі характеристики можна на певному часовому зрізі. Також можна порівняти ставлення до жіночих і чоловічих персонажів, наприклад, описи, які їм приписані, дії, які вони виконують, або обсяг відведеного для них текстового простору. Використовуючи метадані (стать автора, рік публікації, жанр), можна також дослідити розподіл авторів чоловіків і жінок загалом у часі або в конкретному жанрі. Варто зауважити, що не завжди інструменти для визначення гендерних особливостей літературних творів є корисними, оскільки зазвичай вони навчаються на іменах, пов'язаних з певними регіонами та культурами, і пропускають імена, які не розпізнаються.

Висновки. Цифрові методи стали частиною звичайної літературознавчої практики навіть у тих науковців, які не визначають себе як представників цифрової науки. Цифрові літературознавчі дослідження доповнюють або розширюють традиційний літературний аналіз текстів діджитал-методиками та інструментами для обчислення даних. Проблемним на сучасному етапі видається те, що літературознавча наука передбачає і водночас відкриває можливості для множинних текстових інтерпретацій, а цифрові (передусім статистичні) методи орієнтовані на точні і однозначні результати, які, проте, також потребують інтерпретації. Крім того, наявний певний розрив між літературознавцями, яким бракує цифрових навичок (data literacy, visual literacy, media literacy) та спеціалістами у сфері комп'ютерних технологій, які часто не мають достатнього розуміння принципів літературознавчого аналізу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Атаманчук В. П. Цифрова гуманітаристика в наукових вимірах. *Наукові записки Малої академії наук*. Київ. 2022. № 2 (24). С. 3–9.
2. DLS – Digital Literary Studies – A Companion Guide. URL: <https://litdh.au.dk> (дата звернення: 19.11.2025).
3. Earhart A. E. Digital Literary Studies in the United States. *Traces of the Old, Uses of the New: The Emergence of Digital Literary Studies*. University of Michigan Press, 2015. P. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swvf.4>
4. Fotis J. Digitale Literaturwissenschaft. Zur Einführung. *Digitale Literaturwissenschaft. Germanistische Symposien*. J.B. Metzler, Stuttgart. 2022. P. 1–16. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05886-7_9
5. Hatzel H. O., Stiemer H., Biemann Ch., Gius E. Machine learning in computational literary studies. *Information Technology*. 2023. Vol. 65, no. 4-5. P. 200–217. DOI: <https://doi.org/10.1515/itit-2023-0041>
6. Horstmann J., Fischer F. »Einleitung«. In: Jan Horstmann a. Frank Fischer (eds.): *Digital Methods in Literary Studies*. Special Issue # 6 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology*. 2022. (1.2022). P. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.17879/64059433528>.
7. Krasniuk S. Leveraging hybrid machine learning for big data challenges in contemporary literary studies. *Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference «Science and Education in Progress»* (October 16-18, 2025). Dublin, Ireland. 2025. № 267. P. 80–83.
8. Murray S. Introduction: Varieties of Digital Literary Studies – Micro, Macro, Meso. The Digital Future of English: Literary Media Studies. 2025, Oxford Academic (online edn). P. 1–31. DOI: <https://doi.org/10.1093/9780198952626.003.0001>
9. Roth C. Digital, digitized, and numerical humanities. *Digital Scholarship in the Humanities*. 2019, Volume 34, Issue 3. P. 616–632. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqy057>
10. Schirmacher B. The Digital Transformation of Literature: Intermediality and Poetic Experience in the Digital Artwork *Evolution* (2014). *Literature as an Art Form – Evolving Intermedial Literary Landscape*. *IntechOpen*. 2025. DOI: 10.5772/intechopen.1009213

REFERENCES

1. Atamanchuk V. P. (2022) Tsyfrova humanitarystyka v naukovykh vymirakh. [Digital Humanities in Scientific Dimensions]. *Naukovi zapysky Maloi akademii nauk*. Kyiv. 2 (24). S. 3–9. [in Ukrainian].
2. DLS – Digital Literary Studies – A Companion Guide. URL: <https://litdh.au.dk> (Last accessed: 19.11.2025).
3. Earhart A. E. (2015) Digital Literary Studies in the United States. *Traces of the Old, Uses of the New: The Emergence of Digital Literary Studies*. University of Michigan Press. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swvf.4>
4. Fotis J. (2022) Digitale Literaturwissenschaft. Zur Einführung. *Digitale Literaturwissenschaft. Germanistische Symposien*. J.B. Metzler, Stuttgart. 1–16. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05886-7_9
5. Hatzel H. O., Stiemer H., Biemann Ch., Gius E. (2023) Machine learning in computational literary studies. *Information Technology*. Vol. 65, no. 4-5. 200–217. DOI: <https://doi.org/10.1515/itit-2023-0041>
6. Horstmann J., Fischer F. (2022) »Einleitung«. In: Jan Horstmann a. Frank Fischer (eds.): *Digital Methods in Literary Studies*. Special Issue # 6 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology*. (1.2022). 1–8. DOI: <https://doi.org/10.17879/64059433528>.
7. Krasniuk S. (2025) Leveraging hybrid machine learning for big data challenges in contemporary literary studies. *Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference «Science and Education in Progress»* (October 16-18, 2025). Dublin, Ireland. № 267. 80–83.
8. Murray S. (2025) Introduction: Varieties of Digital Literary Studies – Micro, Macro, Meso. The Digital Future of English: Literary Media Studies. Oxford Academic (online edn). 1–31. DOI: <https://doi.org/10.1093/9780198952626.003.0001>
9. Roth C. (2019) Digital, digitized, and numerical humanities. *Digital Scholarship in the Humanities*. Volume 34, Issue 3. 616–632. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqy057>
10. Schirmacher B. (2025) The Digital Transformation of Literature: Intermediality and Poetic Experience in the Digital Artwork *Evolution* (2014). *Literature as an Art Form – Evolving Intermedial Literary Landscape*. *IntechOpen*. DOI: 10.5772/intechopen.1009213

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 81'25:81'373.7-2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-48>

Ольга КОВАЛЕНКО,

orcid.org/0009-0002-5027-0757

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри теорії та практики перекладу

Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

(Одеса, Україна) *kafedra.perevoda@gmail.com*

Юлія ЧЕРНОВА,

orcid.org/0009-0009-7018-9623

викладач кафедри теорії і практики перекладу

Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

(Одеса, Україна) *ouensnikt@gmail.com*

ВІДТВОРЕННЯ ГУМОРИСТИЧНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У РОМАНІ ДЖ. СІЛЗ «A VERY AGREEABLE MURDER»

Стаття присвячена комплексному аналізу особливостей відтворення гумористичних стилістичних засобів у романі Дж. Сілз «*A Very Agreeable Murder*» в українському перекладі. Актуальність дослідження зумовлена тим, що гумор є складним багаторівневим феноменом, тісно пов'язаним із культурними кодами, мовними нормами, контекстом і прагматикою висловлювання, а отже його передача іншою мовою вимагає від перекладача не лише володіння техніками трансформації, але й глибокого розуміння механізмів комічного. У центрі дослідження – визначення ключових стилістичних засобів, що формують гумористичну тональність твору, серед яких антиклімакс, гіпербола, перифраз, іронія, гра слів, паралельні конструкції, а також аналіз способів їхнього перекладу українською мовою.

У роботі уточнюється визначення поняття “гумор” відповідно до когнітивної концепції А. Болдирєвої, згідно з якою гумор виникає внаслідок суперечності між очікуваною нормою та фактичним перебігом подій. Проведено класифікацію стилістичних прийомів за В. Кухаренко, яка охоплює лексичні, синтаксичні та лексико-синтаксичні механізми створення комічного ефекту. Особлива увага приділяється труднощам перекладу гумору, що зумовлені культурною маркованістю комічного, відсутністю точних відповідників та обмеженнями синтаксичних і словотвірних моделей української мови. Розглянуто основні перекладацькі стратегії, описані К. Норд і К. Райс, які передбачають використання граматичних, лексико-граматичних та лексичних трансформацій для забезпечення збереження прагматичної функції оригіналу.

У результаті встановлено, що найефективнішими виявилися такі прийоми, як модуляція, конкретизація, експлікація, членування або об'єднання синтаксичних конструкцій, а також різновиди компенсації, що стають необхідними у разі неможливості прямої передачі лінгвістичної гри чи культурно маркованих елементів. Отримані результати формують теоретичну базу для подальших досліджень у сфері когнітивної стилістики та теорії перекладу.

Ключові слова: гумор, стилістичні засоби, антиклімакс, гра слів, модуляція, компенсація.

Olga KOVALENKO,

orcid.org/0009-0002-5027-0757

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Translation Theory and Practice

Odessa I.I. Mechnikov National University

(Odesa, Ukraine) *kafedra.perevoda@gmail.com*

Yuliia CHERNOVA,

orcid.org/0009-0009-7018-9623

Lecturer at the Department of Translation Theory and Practice

Odessa I.I. Mechnikov National University

(Odesa, Ukraine) *ouensnikt@gmail.com*

RENDERING HUMOROUS STYLISTIC DEVICES IN J. SEALES'S NOVEL A VERY AGREEABLE MURDER

The article examines the specific features involved in rendering humorous stylistic devices in the Ukrainian translation of J. Seales's novel “*A Very Agreeable Murder*”. The relevance of this study stems from the fact that humor

is a complex, multilayered phenomenon closely connected to cultural codes, linguistic norms, context, and pragmatic intent. Consequently, its transmission into another language requires not only mastery of translational transformations but also a deep understanding of the mechanisms underlying the comic effect. The research focuses on identifying the key stylistic devices that shape the humorous tone of the novel—such as anticlimax, hyperbole, periphrasis, irony, wordplay, and parallel constructions—and on analyzing the strategies used to translate them into Ukrainian.

The article clarifies the definition of “humor” according to A. Boldyrieva’s cognitive framework, which views humor as arising from the conflict between expected norms and the actual development of events. The study applies V. Kukhareno’s classification of stylistic devices, which encompasses lexical, syntactic, and lexico-syntactic mechanisms of creating comic effect. Particular attention is paid to the challenges of translating humor that stem from its cultural markedness, the absence of precise equivalents, and structural constraints of Ukrainian word-formation and syntax. The analysis also draws on translation strategies described by C. Nord and K. Reiß, which involve grammatical, lexico-grammatical, and lexical transformations aimed at preserving the pragmatic function of the original text.

The findings demonstrate that the most effective strategies include modulation, concretization, explicitation, syntactic segmentation or integration, and various forms of compensation used when direct reproduction of linguistic play or culturally marked elements is not possible. These results contribute to the theoretical foundation for further research in cognitive stylistics and translation studies.

Key words: humor, stylistic devices, anticlimax, wordplay, modulation, compensation.

Постановка проблеми. Гумор як складний когнітивно-комунікативний феномен є важливим елементом художнього дискурсу. Його ефект ґрунтується на порушенні норми, культурних очікуваннях та індивідуальних асоціативних моделях, що створює суттєві труднощі при перекладі. У художньому перекладі гумор відіграє ключову роль у формуванні авторської манери та тональності твору, а тому питання його коректного відтворення є актуальним як для перекладацької практики, так і для теоретичної лінгвістики.

Аналіз досліджень. У науковій літературі гумор розглядається як результат когнітивної суперечності (А. Болдирєва), що забезпечує раптове зіткнення очікуваного й несподіваного. Значний внесок у систематизацію стилістичних механізмів створення гумористичного ефекту зробила В. Кухаренко, яка поділила їх на лексичні, синтаксичні та лексико-синтаксичні. Т. Стоянова підкреслює, що під час перекладу важливо зберігати прагматичну інтенцію, а не лише формально-семантичні компоненти. У працях К. Норд і К. Райс детально описано перекладацькі трансформації, необхідні для передачі функціонального призначення тексту. Попри значну увагу дослідників до гумору, бракує праць, присвячених аналізу його перекладу у сучасній англомовній художній прозі, зокрема в контексті взаємодії кількох стилістичних прийомів у межах одного твору.

Мета статті – Метою статті є аналіз природи гумору, класифікація основних стилістичних прийомів комічного, ідентифікація ключових труднощів перекладу гумористичних елементів та опис ефективних стратегій їх відтворення українською мовою на матеріалі роману Дж. Сілз “A Very Agreeable Murder”.

Виклад основного матеріалу. Гумор постає як форма відображення комічного у свідомості

людини, що реалізується у мовленні завдяки здатності індивіда помічати та інтерпретувати невідповідність між очікуваним і дійсним. У науковій традиції, зокрема в працях А. Болдирєвої (Болдирєва, 2007), гумор визначається як результат когнітивної суперечності, коли норма вступає в конфлікт із реальним перебігом подій, формуючи ефект несподіванки. На відміну від сатири або сарказму, спрямованих на викриття чи осуд, гумор не передбачає агресії й ґрунтується на витонченості інтелектуальних операцій, асоціативній гнучкості та почутті міри.

Стилістичні прийоми, що утворюють основу комічного ефекту, класифікуються згідно з підходом В. Кухаренко (Кухаренко, 2000: 14–57), яка виокремлює лексичні (метафора, метонімія, синекдоха, гра слів, іронія, епітет, гіпербола, повторення), синтаксичні (риторичне питання, повтор) та лексико-синтаксичні засоби (антитеза, клімакс, антиклімакс, порівняння, перифраз). Усі вони ґрунтуються на певних формах семантичного й структурного відхилення від норми, що дозволяє мовцеві створити порушення очікуваної логіки та активізувати інтелектуальну реакцію реципієнта. Гумористичний потенціал здатні виявляти як загальноповивані одиниці, так і терміни, що виходять за межі нейтрального мовлення в умовах художнього контексту.

Переклад гумору є одним із найскладніших напрямів перекладознавства, оскільки комічне значною мірою залежить від культурного середовища, фонових знань, типових сценаріїв поведінки та дискурсивних норм конкретної спільноти. Як підкреслює А. Болдирєва (Болдирєва, 2007), суперечність між нормою та фактом є когнітивною основою гумору, тому перекладач має забезпечити перенесення цього механізму у мову перекладу.

Ефективне відтворення стилістичних засобів гумору вимагає використання широкого спектра перекладацьких стратегій. У межах типології К. Норд (Норд, 1997) і К. Райс (Райс, 1978: 202–228) виділяються граматичні трансформації (членування та об'єднання речень, зміни синтаксичних ролей та частин мови), лексико-граматичні трансформації (генералізація, конкретизація, модуляція, антонімічний переклад), а також лексичні прийоми (додавання, опущення, експлікація та калькування). Вибір конкретної стратегії обумовлений необхідністю зберегти комічний ефект, що може потребувати компенсації – створення нового прийому у тексті перекладу подібної прагматичної сили.

Таким чином, гумор як когнітивно й культурно зумовлений феномен потребує комплексного підходу в перекладі, що враховує природу комічного, класифікацію стилістичних засобів і можливі культурні бар'єри. Застосування трансформацій дозволяє адаптувати гумористичні механізми до умов цільової мови, зберігаючи зміст, прагматичну силу та авторську інтенцію.

Гумористичний дискурс роману Дж. Сілз вирізняється високим ступенем стилістичної насиченості та цілеспрямованим використанням різноманітних мовних прийомів, серед яких провідними виступають антиклімакс, антитеза, гіпербола, іронія, паралельні конструкції, перифраз, гра слів та різні форми граматичних трансформацій. Аналіз наведених прикладів демонструє системність та закономірність застосування цих засобів автором і дозволяє простежити специфіку їх відтворення в українському перекладі.

Антиклімакс є домінантним засобом створення комічного ефекту в творі.

Mrs. Susan Steele was a formidable (albeit short) woman. What she lacked in height she made up for in loudness of voice, confidence of demeanor, and a seven-inch updo (Seales, 2023: 10).

Місіс Сьюзен Стіл була грізною (нехай і мініатюрною) жіночкою, яка компенсувала нестачу зросту гучним голосом, рішучою поведінкою та зачіскою у сім дюймів заввишки (Сілз, 2023: 15).

У наведеному уривку комічний ефект досягається за рахунок антиклімаксу, який полягає у поступовому переході від двох важливих характеристик – гучного голосу та впевненої поведінки – до третьої, формально несуттєвої, але гіперболізованої деталі: «зачіска у сім дюймів». Така побудова руйнує очікувану логічність переліку та вводить елемент алогічної надмірності. Перекладач зберігає структуру й ієрархію характеристик, посилюючи комічність за допомогою

граматичних трансформацій (об'єднання речень, зміна частин мови), що забезпечує точність і природність викладу українською.

They all turned to Mr. Steele, who shrank slightly behind his mustache. He loved all his children—Louisa was strong and good-natured, and Mary was also his daughter—but Beatrice made him laugh (Seales, 2023: 21).

Усі обернулися до містера Стіла, який ледь помітно прищулювся за пишними вусами. Глава родини був чадолюбний: Луїза брала силою і лагідною вдачею – та й Мері доводилася рідною донькою, – але Беатріс його смішила, і відмовити їй він не міг (Сілз, 2023: 23).

Комічність цього фрагмента також створюється за допомогою антиклімаксу: дві позитивні й традиційно схвальні характеристики старшої доньки контрастують із описом молодшої – «and Mary was also his daughter. У перекладі застосовано заміну дієслова («shrank» – «прищулювся»), що виправдано контекстуально, а також модуляцію («Mary was also his daughter» «та й Мері доводилася рідною донькою»), що дозволяє точніше відтворити приховану іронічність оригінального вислову. Завершує цей уривок використання антитези, що підкреслює ставлення батька до середньої доньки «but Beatrice made him laugh». Додавання логічного зв'язку «і відмовити їй він не міг» забезпечує синтаксичну завершеність і пояснює причинно-наслідковий зв'язок між дією та ставленням персонажа.

“Wait,” Mrs. Steele said, grabbing Beatrice’s arm to stop her. “He could be a murderer, or worse, a Frenchman!” (Seales, 2023: 43).

– Стривай, – спинила її місіс Стіл, застерезливо схопивши за лікоть. – А що, коли він убивця? Або й гірше – француз? (Сілз, 2023: 46).

Гумористичний ефект ґрунтується на порушенні логічної шкали цінностей: бути французом подається як «гірше», ніж бути вбивцею. Це класичний антиклімакс, що спирається на культурні стереотипи. Перекладач відтворює його шляхом граматичної трансформації (членування речення) та використання риторичних питань, що підсилюють комічне протиставлення і водночас зберігають його стилістичну функцію.

She hardly knew where to begin in her response. An inspector she had just tied up was waiting in another room, her cousin had just tried to murder her, there was still a killer on the loose, she was bleeding and wrapped in the aforementioned inspector’s jacket, and in the midst of all of it, her oldest friend had just asked for her hand in marriage. It was how she had always imagined the perfect proposal (Seales, 2023: 331).

Бо навіть не знала, що б тут спочатку сказати у відповідь: в іншій кімнаті чекав зв'язаний інспектор, кузен недавно намагався її вбити, убивця так само розгулював на свободі, її скривавлене тіло куталося в сюртук зазначеного вище інспектора, а серед усього цього шарварку її покликав заміж найдавніший друг. Саме такою вона завжди й уявляла найромантичнішу пропозицію (Сілз, 2023: 336).

Перелік подій, кожна з яких потенційно має вирішальний характер для життя героїні, поступово нарощує драматичну напругу, але фінальна деталь («пропозиція руки й серця») руйнує трагічний контекст і створює яскравий антиклімакс. Комічність полягає у протиставленні екстремальних обставин і буденної романтичної події. У перекладі застосовано об'єднання речень, модуляцію («perfect proposal» – «найромантичнішу пропозицію») та перестановку синтаксису, що забезпечує природність українського викладу без втрати комічного ефекту.

Ще одним продуктивним механізмом творення комічного ефекту в художньому тексті виступає застосування антитези, яка дозволяє автору підкреслити контрастні характеристики явищ чи персонажів і таким чином посилити гумористичне враження:

In the English countryside there was a small township called Swampshire, comprised of several lovely mansions and one disgusting swamp. This was the home—one of the mansions, not the swamp—of Beatrice Steele. (Seales, 2023: 5)

У сільській місцевості Англії розкинулося містечко під назвою Свомпшир, яке складало кілька чудових маєтків та одне огидне болото. Воно й було домівкою Беатріс Стіл – себто містечко та один із маєтків, а не болото (Сілз, 2023: 9).

Тут поєднано антитезу («lovely mansions» – «disgusting swamp») та вербальну іронію у вигляді уточнення («one of the mansions, not the swamp»). Комічність будується на навмисному підкресленні очевидного, що порушує логіку мовленнєвих очікувань. Переклад зберігає структуру й семантику, відтворюючи прагматичний ефект без зміни стилістичної настанови.

У структурі твору регулярно простежується взаємодія та нашарування кількох стилістичних засобів, що взаємно підсилюють один одного. Одним із найбільш характерних прикладів такого поєднання є комбінування паралельних конструкцій з антитезою, яке забезпечує підвищену виразність тексту та сприяє створенню багаторівневого комічного ефекту.

She always brought a sharp wit to the table, and he always brought a rooting pillow (Seales, 2023: 10).

Беатріс завжди вносила в застілля дотепність, а містер Стіл – «подушечку-пукавку» (Сілз, 2023: 15).

Паралельні конструкції “she always brought... / he always brought...” створюють структурну симетрію, яка підсилює контраст між високою інтелектуальною якістю («sharp wit») та абсурдною, побутово-комічною деталлю («rooting pillow»). Перекладач зберігає антитезу, але використовує компресію (опущення присудка в другій частині), а також калькування неологічної одиниці. Прийом забезпечує відтворення комічного ефекту й водночас адаптує його до норм української мови.

What most knew about Mary was that she had mousy hair and appreciated walks in nature. What most did not know could fill several tomes (Seales, Random House: 15).

Здебільшого про неї знали тільки те, що вона має волосся мишачого кольору та полює прогулянки на природі. Ну а того, чого здебільшого не знали, стало б на кілька томів (Сілз, 2023: 18).

Структурна паралельність двох речень створює антитезу між «незначною» відомою інформацією та «значною», але прихованою. Гіпербола «could fill several tomes» підсилює комічний ефект, протиставляючи банальність характеристик та їх гіперболізовану невідомість. Переклад відтворює синтаксичну структуру й обсяг перебільшення.

Гумористичний ефект у творі формується також шляхом залучення низки менш частотних, але функційно значущих стилістичних прийомів, серед яких перифраз, гра слів та гіпербола. Застосування цих засобів дозволяє автору варіювати інтенсивність комічного впливу та забезпечує додаткову багатовимірність інтерпретації тексту.

Louisa told Mrs. Steele, who had recovered from her faint and was now fully energized, as one could only be at the prospect of a fine hunk of flesh attending the evening's ball (Seales, 2023: 22).

... сказала Луїза до матері, яка вже опритомніла й фонтанувала енергією, як тільки й можливо на тлі перспективи вечірнього балу, де буде присутнім завидний кусень грішної плоті (Сілз, 2023: 24).

Перифраз «a fine hunk of flesh» знижує статус потенційного нареченого, редукуючи його до тілесного об'єкта, що викликає гумористичний ефект. Модуляція в перекладі («грішної плоті») посилює іронічність, увиразнюючи культурний аспект знецінення.

How awful,” Beatrice said, leaning forward. “Do the inspectors suspect foul play?” “No birds were involved. The Croaksworhs were simply terrible with directions,” Louisa replied (Seales, 2023: 20).

– *Який жах, – зронила Беатріс, нахилившись ближче. – А слідчі не запідозрили, що справа нечиста? – Ні, там скрізь було чисто – хоч справа, хоч зліва. Вони просто страх як погано орієнтувалися на місцевості, – відказала Луїза* (Сілз, 2023: 22).

В оригіналі комічність ґрунтується на омонімії «foul» (нечистий / пташиний). Український переклад відтворює гру слів шляхом компенсації: створюється новий каламбур «чиста – нечиста», що забезпечує гумористичний ефект, хоча семантична основа відмінна від англійської.

Варто відмітити випадок перекладу речення:

Mr. Steele insisted on the window seat; he preferred to keep an eye on the horses “in case they try any funny business (Seales, 2023: 42).

Містер Стіл наполіг, що сяде коло вікна, бо волів би наглядати за кіньми, щоб ті, бува, «не спробували викидати коники» (Сілз, 2023: 45).

Перекладач застосовує фразеологічний аналог, який водночас створює новий каламбур (коні –

«коники»). Завдяки цьому гумористичний ефект не лише зберігається, а й посилюється за рахунок фразеологічної прив'язки до семантики вихідного образу.

Висновки. Проведений аналіз показав, що гумор є складним семіотичним феноменом, який реалізується через антиклімакс, антитезу, гіперболу, іронію, гру слів, перифраз та інші стилістичні засоби. Для їх адекватного відтворення перекладач має застосовувати різноманітні трансформації – модуляцію, адаптацію, компенсацію, експлікацію, граматичні перебудови. Стаття визначає, що основною передумовою успішного перекладу гумору є збереження прагматичного ефекту, притаманного оригіналу. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні корпусу аналізованих текстів, удосконаленні моделей перекладу комічного та поглибленні когнітивно-стилістичних підходів до вивчення гумору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Болдирєва А.Є. Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект. Одеса, 2007. 156 с.
2. Кухаренко В.А. Практикум зі стилістики англійської мови. Вінниця: Нова книга, 2000. 160 с.
3. Стоянова Т.В. Філософські основи перекладу англійського тексту китайською мовою. Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019, № 28, с. 177–187.
4. Сілз Дж. Убивство за етикетом / пер. з англ. А. Зорницького. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2023. 384 с.
5. Nord C. Text Analysis in Translation. Amsterdam: Rodopi, 1997. 160 p.
6. Reiß K. Texttyp und Übersetzungsmethode. Lebende Sprachen, 1978, № 1, S. 202–228.
7. Seales J. A Most Agreeable Murder. New York: Random House, 2023. 352 p.

REFERENCES

1. Boldyrieva A.Ie. (2007) Movni zasoby stvorennia humorystychnoho efektu: lnhvokohnityvnyi aspekt. [Linguistic means of creating a humorous effect: a linguo-cognitive aspect]. Odesa, 156. [in Ukrainian].
2. Kukharenko V.A. (2000) Praktykum zi stylistyky anhliiskoi movy. [Practicum in English stylistics]. Vinnytsia: Nova Knyha, 160. [in Ukrainian]
3. Stoianova T.V. (2019) Filosofski osnovy perekladu anhlmovnoho tekstu kytayskoiu movoiu. [Philosophical foundations of translating English-language texts into Chinese]. Naukovyi visnyk PNPU im. K. D. Ushynskoho, 28, 177–187. [in Ukrainian].
4. Silz Dzh. (2023) Ubyvstvo za etyketom [A Most Agreeable Murder]. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia, 384. [in Ukrainian].
5. Nord C. (1997) Text Analysis in Translation. Amsterdam: Rodopi, 160.
6. Reiß K. (1978) Texttyp und Übersetzungsmethode [Text type and translation method]. Lebende Sprachen, 1, 202–228. [in German].
7. Seales J. (2023) A Most Agreeable Murder. New York: Random House, 352.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 811.161.2'271

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-49>

Наталія ЛАДИНЯК,

orcid.org/0000-0002-3091-0772

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української мови

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна) *ladynyak.nataliya@kpmi.edu.ua*

Тетяна СУКАЛЕНКО,

orcid.org/0000-0002-5107-9914

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри соціальних комунікацій, словесності та культури

Державного податкового університету

(Ірпінь, Київська область, Україна) *sukalenko78@gmail.com*

Інна БЕРКЕЩУК,

orcid.org/0000-0002-4772-7480

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української мови

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна) *bercesinna@gmail.com*

КОНЦЕПТ СПОРТ У МОВНІЙ СВІДОМОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СТУДЕНТСТВА

У статті визначено когнітивну структуру концепту СПОРТ у мовній свідомості українських студентів і студенток. Теоретико-методологічні засади дослідження базуються на понятті про концепт як складне багатоконпонентне утворення, одиницю колективного знання, що має вербальні засоби вираження. Проаналізовано поняттєвий апарат концепту СПОРТ, який зафіксовано в тлумачних, термінологічних та етимологічних словниках. Матеріалом дослідження послуговували дані, отримані під час асоціативного експерименту, у якому взяли участь 268 здобувачів / здобувачок вищої освіти з України. Отримані реакції класифіковано в тематичні групи: «Змагальна діяльність (види змагань, спортивні нагороди, відзнаки)», «Види спорту», «Тренувальний процес і пов'язані з ним фізичні вправи», «Учасники (спортсмени, тренери тощо)», «Спортивні споруди (місце проведення змагань, тренувань)», «Спортивні снаряди», «Спортивне спорядження, одяг, взуття», «Фізичні та психічні якості, які розвивають заняття спортом», «Фізичні та психічні стани, які викликані заняттям спортом», «Здоров'я, здоровий спосіб життя, здоровий вигляд».

Змодельовано структуру концепту СПОРТ у формі асоціативного поля, що містить ядро, приядерну зону, ближню й віддалену периферію. Ядро концепту формують асоціації здоров'я, медалі, змагання, біг, сила, футбол. Центром ядра є лексема здоров'я, що підтверджує традиційне уявлення українців про позитивний вплив заняття спортом на здоров'я. У роботі враховано гендерні особливості у сприйнятті концепту СПОРТ особами чоловічої та жіночої статі. Встановлено, що чоловічі асоціації зазвичай пов'язані з тренувальним процесом, змагальною діяльністю, жінки звертають більше уваги на різні види спорту, місце тренувань та фізичні якості спортсмена / спортсменки.

Ключові слова: концепт СПОРТ, асоціативний експеримент, слово-стимул, асоціативне поле концепту, ядро, периферія.

Natalia LADYNIAK,

orcid.org/0000-0002-3091-0772

*Candidate of Sciences in Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Language
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University*

(Kamianets-Podilskyi, Khmelnytskyi region, Ukraine) ladynyak.nataliya@kpnu.edu.ua

Tetiana SUKALENKO,

orcid.org/0000-0002-5107-9914

*Doctor of Sciences in Philology, Professor,
Professor at the Department of Social Communications, Literature and Culture
State Tax University
(Irpin, Kyiv region, Ukraine) sukalenko78@gmail.com*

Inna BERKESHCHUK,

orcid.org/0000-0002-4772-7480

*Candidate of Sciences in Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Language
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University
(Kamianets-Podilskyi, Khmelnytskyi region, Ukraine) bercesinna@gmail.com*

THE SPORT CONCEPT IN THE LINGUISTIC CONSCIOUSNESS OF UKRAINIAN STUDENTS

The article defines the cognitive structure of the SPORT concept in the consciousness of Ukrainian students. Theoretical and methodological principles of the study are based on the idea of the concept as a complex multicomponent formation, a unit of collective knowledge that has verbal means of expression. The author analyses the conceptual apparatus of the SPORT concept, which is recorded in explanatory, terminological and etymological dictionaries. The research material is based on data obtained during an associative experiment involving 268 applicants for higher education from Ukraine. The obtained reactions are classified according to the following thematic groups: «Competitive activity (types of competitions, sports awards, honors)», «Sports», «Training process and related physical exercises», «Participants (athletes, coaches, etc.)», «Sports buildings (place of competitions, training)», «Gymnastic apparatuses», «Sports equipment, clothing, footwear», «Physical and mental qualities developed by sports», «Physical and mental conditions caused by sports», «Health, healthy lifestyle, healthy appearance».

The structure of the SPORT concept has been modeled as an associative field, containing a core, a near-core zone, and near and distant peripheries. Its core is formed by associations: health, medals, competition, running, strength, football. The centre of the core is the lexeme health, which confirms the traditional perception of Ukrainians about the positive impact of sports on health. The gender peculiarities in the perception of the SPORT concept by males and females are taken into account in the paper. It has been found out that men's associations are usually related to the training process, competitive activities. Women pay more attention to different sports, place of training and physical qualities of the sportsperson.

Key words: *SPORT concept, associative experiment, stimulus, associative field of the concept, core, periphery.*

Постановка проблеми. У сучасних мовознавчих дослідженнях, які мають міждисциплінарний характер, мову розглядають в антропоцентричному вимірі. Увагу науковців привертають особливості індивідуальної когнітивної і мовної картин світу, які відображені в концептах як одиницях ментального рівня.

Для когнітивної лінгвістики концепт є базовим поняттям. Його визначають як мінімальну структурну одиницю знань, мисленнєву конструкцію, інформаційну структуру свідомості (Мартінюк, 2011: 38). Згідно з поглядами А. Коллінза та М. Квілліана, концепти – це когнітивні одиниці, які можна кваліфікувати як вузол, пов'язаний

з асоційованими елементами (Collins, Quillian, 1969). Ментальний лексикон становить складну когнітивну систему цих зв'язків (Aitchison, 2012).

У психолінгвістиці концепт розглядають як ментальний прототип, ідеальний об'єкт, який існує в психіці людини; він відповідає певним психічним утворенням (Штерн, 1998: 191). На думку І. Хоменської, концепт є психоментальним утворенням, динамічною одиницею, що притаманна окремому індивіду й загалом колективу представників певної культури (Хоменська, 2016: 6). Він має багатовимірну структуру, яка, крім поняттєвої основи, містить образно-асоціативно-перцептивний складник: концепт існує в мовомисленні у

формі образів, асоціацій, які відображені в його асоціативному полі. Як зауважила Л. Ставицька, процес асоціювання належить до складної розумової діяльності, а мислительний образ відображає певну частину моделі світу: «З одного боку, відбувається процес перекладу вербальної інформації на образний, предметний код. З іншого – її можна розглядати як акт породження нового фрагмента інформації, пов'язаного зі стимулом. Реакції-асоціати на певний стимул є результатом вербалізації мислительного образу предмета, означеного словом-стимулом» (Ставицька, 2015: 167).

Мовна свідомість як сукупність перцептивних, концептуальних і процедурних знань носія культури про об'єкти реального світу формується за допомогою мовних засобів. Застосування асоціативного експерименту дає змогу «вивести назвні» мовну свідомість певної особистості (Ставицька, 2015: 168).

У статті концепт *СПОРТ* розглянемо як складне багатокомпонентне утворення, одиницю колективного знання, що допоможе охопити множинність понять, які об'єктивують уявлення носіїв української мови про цей соціокультурний феномен.

Аналіз досліджень. Концепт *СПОРТ* у різних аспектах його осмислення є предметом сучасних наукових студій. Зокрема, Ф. Дервент визначив методи концептуалізації спортивних метафор, які вживають тренери, спортсмени, викладачі, спортивні менеджери (Derwent, 2016). Дослідник встановив відмінності у концептуалізації спорту особами, які є різними за статтю, віком, рівнем освіти, а також живуть на різних континентах (Derwent, 2016). А. Коллі, Е. Берман і Л. Міллінген схарактеризували вікові й гендерні особливості сприйняття молоддю учасників спортивної діяльності. Вони запропонували респондентам виконати тест «Намалой спортсмена» й встановили, що існують гендерні відмінності щодо зацікавлення спортом у підлітковому віці (Colley et al., 2005). Ф. Рюшо, А. Чалабаєва, П. Фонтейн з'ясували, чи вважають спорт галуззю, у якій домінують чоловіки, і чи впливає це сприймання на категоризацію спортсменів за статтю (Ruchaud et al., 2017). Вчені провели експеримент, під час якого виявили когнітивну асиметрію: «...усі спортсмени були сприйняті високо за показником мужності, і лише оцінка показника жіночності варіювалася залежно від виду спорту (чоловічий чи жіночий)» (Ruchaud et al., 2017: 43). Т. Мандич проаналізувала концептосферу спорту як спосіб структурування інформації в спортивному медійному просторі на матеріалі українських інтернет-видань (Мандич, 2023). Наше дослідження доповнює низку праць,

які присвячені вивченню концепту СПОРТ, його лінгвокогнітивному аналізу.

Мета статті – визначити когнітивну структуру концепту *СПОРТ*, яка зафіксована в мовній свідомості українського студентства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проведення дослідження концепту *СПОРТ* здійснено в кілька етапів, на кожному з яких застосовано відповідні методи і прийоми: 1) за допомогою лексикографічного та етимологічного аналізу визначено поняттєві характеристики цього концепту, які зафіксовано у тлумачних, етимологічних і термінологічних словниках; 2) проведено асоціативний експеримент для отримання реакцій на слово-стимул *спорт*, які сформувалися у свідомості українського студентства; 3) інтерпретовано дані експерименту для встановлення «ядра» і «периферії» асоціативного поля концепту *СПОРТ*.

Аналіз словникових дефініцій лексеми *спорт*, які подано в академічному «Словнику української мови» і «Великому тлумачному словнику сучасної української мови», виявив такі значення: «Спорт, у, чол. 1. Фізичні вправи (гімнастика, атлетика, спортивні ігри, туризм і т. ін.), які мають на меті розвиток і зміцнення організму. 2. перен. Заняття, яким дуже захоплюються, яке здійснюють із завзяттям і пристрасно» (Словник української мови, 1978: 576; Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005: 1374).

За нашим спостереженням, у тлумачних словниках англійської мови репрезентовано більше значень лексеми англ. *sport*, аніж у словниках української мови. Це зумовлено, на нашу думку, походженням слова *спорт* і традиційним його вживанням в українській мові. З погляду походження лексема *спорт* є запозиченою в українській мові з англійської. В англійську мову вона потрапила як скорочений варіант французького слова *desport*, тобто в дослівному значенні '*розвага, забава*', яке було похідним від дієслова (*se*) *desporter* ('*шукати розваг, забав, буквально відволікати / від роботи!*') й утворене за допомогою префікса *dis-* (*роз-*) від дієслова *porter* '*нести*', що походить від латинського *portāre* (Етимологічний словник української мови, 2006: 381).

«Online Etymology Dictionary» містить обґрунтування появи лексеми англ. *sport* спочатку як дієслова: англ. «Sport (v.) c. 1400 'to take pleasure, to amuse oneself', from Old French *desporter*, *deporter* 'to divert, amuse, please, play; to seek amusement', literary 'carry way' (the mind from serious matters), from *des-* 'away' (see *dis-*) + *porter* 'to carry', from Latin *portare* 'to carry' (from PIE root *per – (2) to lead, pass over)» (Online Etymology Dictionary).

Англійський іменник *sport* є похідним від дієслова, яке спочатку означало англ. *'pleasant pastime'* (укр. *'приємне проведення часу'*), але як англ. *'game involving physical exercise'* (укр. *'гра, що містить фізичні вправи'*) воно «вперше зафіксовано у 1520-х роках» (Online Etymology Dictionary). Значення слова англ. *sport* в англійській мові значно більше ніж в українській, зокрема в «Dictionary. cambridge.org» їх подано 8, у «Oxford Learner's Dictionaries» – 23; вони охоплюють поняття: англ. *sport* (укр. *'спорт'*), англ. *sports* (укр. *'спортивні ігри'*), англ. застаріле *sport* (укр. *'розваги', 'жарт'*), англ. австрал. *sport* (укр. *'дружній спосіб звертання, особливо до чоловіка'*), англ. біолог. *sport* (укр. *'рослина або тварина, яка чітко та безперечно відрізняється від свого звичайного типу'*) та ін. (Oxford Learner's Dictionaries).

Важливим, на нашу думку, є також з'ясування значення поняття «спорт», що репрезентоване у словниках спортивних термінів. Термінологічні словники української та англійської мов подають визначення терміна «спорт» як виду діяльності, зокрема змагальної. Безумовно, ним послуговуються фахівці галузі фізичної культури і спорту, а також студенти / студентки (здобувачі / здобувачки), які навчаються за цією спеціальністю.

У «Термінологічному словнику з фізичної культури і спорту» подано термін «спорт» у двох значеннях. Перше значення пов'язане із змагальною діяльністю: «Спорт – це власне змагальна діяльність, специфічною формою якої є система змагань, що історично склалася в галузі фізичної культури як спеціальна сфера виявлення та уніфікованого порівняння людських можливостей (у вузькому розумінні); власне змагальна діяльність, спеціальна підготовка до неї, а також специфічні стосунки, норми і досягнення у сфері цієї діяльності (у широкому розумінні)...» (Грибан та ін., 2016: 78). Друге значення цього терміна стосується фізичної культури та суспільного життя загалом: «Спорт – це одна з найбільш активних форм прояву фізичної культури в житті суспільства, яка характеризується насамперед змагальною діяльністю, у якій певним чином оцінюються та порівнюються результати процесу фізичного виховання як окремих індивідуумів, так і цілих колективів» (Грибан та ін., 2016: 78).

Зауважимо, що в терміні «спорт» зафіксовані семи *'змагання'* і *'діяльність'*, оскільки в обох значеннях йдеться про змагальну діяльність та активну форму вияву фізичної культури, яка також відображена у змагальній діяльності.

У «Sport Lexis Terms Explanatory Dictionary in English» подані близькі до зазначених вище

дефініції, але першою є та, що містить сему англ. *'play'* (Švinks, 2011: 645). Зокрема, з покликанням на «Dictionary of the Sport and Exercise Sciences» (Anhsel, 1991) пояснено, що спорт – це англ. *organized play* (*'впорядкована гра'*): англ. «Sport is the *organized play* that is accompanied by physical exertion, guided by a formal structure, organized within the context of formal and explicit rules of behavior and procedures, and observed by spectators» (Anhsel, 1991: 143). Слушним є зауваження про те, що спорт пов'язаний із рухом, продуктивністю: англ. «Sport always contains *an externally observable performance or (artistic) movement* which can be attributed to personal ability being specifically improved (through training). Due to its simple testability, partly by means of objectified measurement (registering of the best performance as a record), sport functions as a means for personal confirmation and for social competition (sport competition)» (Haag, Haag, 2003: 472). Інші значення, які розкриваються в поясненні терміна «спорт», доволі широкі: англ. *'enjoyment of movement and play'* (укр. *'задоволення від руху і гри'*), *'striving for personal achievement and recognizing one's limits'* (укр. *'прагнення до особистих досягнень і визнання своїх меж'*), *'striving for prestige'* (укр. *'прагнення до престижу'*) й ін. (Haag, Haag, 2003: 472).

Порівнявши дефініції лексеми *спорт*, які подані в словниках української та англійської мов, ми встановили, що для них спільним є значення *'змагальна діяльність'* та *'заняття фізичними вправами'*. Інші значення (*'задоволення'*, *'відпочинок'*, *'досягнення'* та ін.) є індивідуальними для кожної з мов.

Для встановлення когнітивної структури концепту СПОРТ у свідомості українського студентства проведено асоціативний експеримент. У дослідженні за власною згодою взяли участь 268 осіб (76 чоловічої статі й 192 – жіночої) віком 18–19 років: 141 здобувач / здобувачка вищої освіти Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка та 127 здобувачів / здобувачок Навчально-наукового інституту права Державного податкового університету.

Респондентам і респонденткам було запропоновано дати відповідь на запитання: «Назвіть, не обмірковуючи, асоціації (слова, словосполучення) до поняття *спорт*». Отримано 1348 реакцій, які послуговували матеріалом дослідження. Обробляючи дані, ми враховували всі асоціації, зокрема й одиничні (індивідуальні). Також розмежовано реакції студентів / студенток факультету фізичної культури (Кам'янець-Подільський національний

університет імені Івана Огієнка), які займаються різними видами спорту, мають відповідні знання і навички; здобувачів / здобувачок неспеціальних факультетів / навчально-наукових інститутів (ННІ): історичного, природничого, спеціальної освіти, психології і соціальної роботи, іноземної філології; навчально-наукового інституту української філології та журналістики (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка), Навчально-наукового інституту права (Державний податковий університет).

Отримані дані асоціативного експерименту систематизовано і класифіковано в кілька тематичних груп, що дало змогу встановити найтипівіші реакції, які формують асоціативне поле концепту *СПОРТ*. Зокрема, виділено такі групи: «Змагальна діяльність (види змагань, спортивні нагороди, відзнаки)», «Види спорту», «Тренувальний процес і пов'язані з ним фізичні вправи», «Учасники / учасниці (спортсмени / спортсменки, тренери / тренерки й ін.)», «Спортивні споруди (місце проведення змагань, тренувань)», «Спортивні снаряди», «Спортивне спорядження, одяг, взуття», «Фізичні та психічні якості, які розвивають заняття спортом», «Фізичні та психічні стани, які викликані заняттям спортом», «Здоров'я, здоровий спосіб життя, здоровий вигляд». За межі груп винесено одиничні (індивідуальні) реакції на слово-стимул *спорт*, які не завжди піддаються інтерпретуванню.

Як засвідчили дані асоціативного експерименту, від 64 студентів / студенток (28 чол. і 36 жін.) факультету фізичної культури було отримано загалом 326 реакцій на слово-стимул *спорт*. Встановлено, що кількісно переважають такі тематичні групи: «Види спорту» (загалом 77 реакцій – 23,6%); «Фізичні та психічні якості, які розвивають заняття спортом» (61 реакція – 18,7%); «Тренувальний процес і пов'язані з ним фізичні вправи» (57 реакцій – 17,5%); «Здоров'я, здоровий спосіб життя, здоровий вигляд» (43 реакції – 13,2%); «Змагальна діяльність (види змагань, спортивні нагороди, відзнаки)» (40 реакцій – 12,3%). Припускаємо, що така велика кількість реакцій у трьох перших групах є не випадковою, оскільки у свідомості студентів / студенток факультету фізичної культури спорт асоціюється насамперед із різними видами спортивної діяльності, розвитком фізичних і психічних якостей, тренувальним процесом, що властиво майбутнім учителям фізичної культури й тренерам. Також актуальним для них є уявлення про спорт як змагальну діяльність і важливість його впливу на стан здоров'я людини. Щодо останнього твердження, то ми спостерегли, що кількість чоловічих і жіно-

чих реакцій була подібна (18 чол., 21 жін.), але коли йшлося про *змагання*, кількість чоловічих реакцій переважала (15 чол. і 9 жін.).

Інші тематичні групи охоплюють значно меншу кількість реакцій: «Спортивні снаряди» (15 реакцій – 4,6%); «Фізичні та психічні стани, які викликані заняттям спортом» (12 реакцій – 3,7%); «Учасники / учасниці (спортсмени / спортсменки, тренери / тренерки й ін.)» (12 реакцій – 3,7%); «Спортивні споруди (місце проведення змагань, тренувань)» (7 реакцій – 2,1%); «Спортивне спорядження, одяг, взуття» (2 реакції – 0,6%).

Ми не виявили загалом істотних гендерних відмінностей у сприйнятті концепту *СПОРТ* студентами й студентками, які навчаються на факультеті фізичної культури. Зокрема, і чоловіки, і жінки майже з однаковою кількістю називали реакції: *здоров'я* (18 чол., 21 жін.), *сила* (11 чол., 11 жін.), *біг* (9 чол., 9 жін.), *травми* (7 чол. і 5 жін.), *витривалість* (6 чол., 4 жін.), *швидкість* (3 чол., 3 жін.), *бокс* (3 чол., 3 жін.). Однак помітили кілька виразних характеристик: 1) домінувальними для чоловіків були реакції *тренування* (14 чол., 7 жін.), *змагання* (15 чол., 9 жін.); 2) жінки надали перевагу асоціаціям *фізичні вправи* (5 жін., чол. реакції відсутні), футбол (6 чол., 12 жін.); 3) чоловіки називали більше видів змагальної діяльності; 4) жінки акцентували на фізичних і психологічних якостях спортсмена / спортсменки.

Отримані під час експерименту асоціації ми порівняли з тлумаченням лексеми *спорт* у словниках. Вважаємо, що проаналізовані реакції на слово-стимул *спорт* здебільшого відповідають словниковим дефініціям, зокрема й термінологічним. Окрім того, студенти й студентки факультету фізичної культури мають відповідні набуті знання з галузі спорту та сформовані навички тренувального процесу, що, безумовно, позначилося на сприйнятті концепту *СПОРТ* та засобах його вербалізації. Одиничні асоціації-реакції студентів-спортсменів (*протеїни*, *планування*, *красиві моменти*, *лінь*, *бажання*, *дорога*, *гроші*) є різними й відображають індивідуальні особливості їхньої мовної свідомості.

Під час асоціативного експерименту також отримано 1022 реакції на слово-стимул *спорт* від 200 студентів / студенток (48 чол. і 152 жін.) неспеціальних факультетів / ННІ. Спорт для них не є видом професійної діяльності, хоча згідно з навчальним планом фізичне виховання викладається як освітній компонент на першому курсі університету.

Асоціації-реакції здобувачів / здобувачок неспеціальних факультетів / ННІ засвідчили, що

кількісно переважальною для них є тематична група: «Змагальна діяльність (види змагань, спортивні нагороди, відзнаки)» (295 реакцій – 28,8%), перевагу надано асоціації *медалі* (94 реакції). Ці дані істотно відрізняються від реакцій студентів факультету фізичної культури, для яких важливими є самі змагання та участь у них (вони подали лише 3 реакції щодо нагород переможцям). Інші асоціації репрезентовано в тематичних групах: «Види спорту» (218 реакцій – 21,3%); «Тренувальний процес і пов'язані з ним фізичні вправи» (115 реакцій – 11,3%); «Фізичні та психічні якості, які розвивають заняття спортом» (99 реакцій – 9,7%); «Здоров'я, здоровий спосіб життя, здоровий вигляд» (98 реакцій – 9,6%); «Спортивні споруди (місце проведення змагань, тренувань)» (71 реакція – 6,9%). Значно меншими за кількістю були реакції тематичних груп: «Спортивні снаряди» (47 реакцій – 4,6%); «Учасники / учасниці (спортсмени / спортсменки, тренери / тренерки й ін.)» (44 реакції – 4,3%); «Фізичні та психічні стани, які викликані заняттям спортом» (24 реакції – 2,4%); «Спортивне спорядження, одяг, взуття» (11 реакцій – 1,1%).

Як засвідчили дані проведеного експерименту, шість тематичних груп реакцій студентів / студенток неспеціальних факультетів / ННІ виявилися значними за кількістю, у здобувачів / здобувачок факультету фізичної культури таких груп було п'ять. На нашу думку, це зумовлено значною кількістю учасників експерименту, різними спеціальностями, які вони опановують, а також тим, що студенти / студентки неспеціальних факультетів не зосереджені на конкретній спортивній діяльності. Припускаємо, деякі реакції на слово-стимул *спорт* можуть виникати під впливом традиційного для суспільства уявлення про спорт як запоруку здоров'я: «Спорт – запорука здоров'я і краси», «Спорт – запорука здоров'я і життєвого успіху», «В здоровому тілі – здоровий дух». Тому значною була кількість асоціацій *здоров'я* (19 чол., 67 жін.), *здорового способу життя* (5 чол., 6 жін.), *здорового тіла* (1 чол., жін. реакція відсутня). Реакції, які стосуються тренувального процесу: *біг* (11 чол., 43 жін.), *тренування* (12 чол., 18 жін.), *стрибки* (4 чол., 15 жін.), можливо, зумовлені тим, що студенти / студентки обирають фізичні вправи, які покращують їхнє здоров'я, або вважають їх такими («Біг корисний для здоров'я»).

Крім того, здобувачі / здобувачки неспеціальних факультетів часто є не учасниками змагань, а глядачами, прихильниками якогось спортсмена або фанатами певного спортивного клубу. Підтверджує це й значна кількість реакцій – назв видів спорту:

футбол (14 чол., 28 жін.), *волейбол* (8 чол., 21 жін.), *баскетбол* (11 чол., 15 жін.). Однак жінки називали набагато більше різних видів спорту ніж чоловіки, додаючи не лише так звані традиційні «жіночі» спортивні заняття як *художня гімнастика*, *фітнес*, а й раніше нетипові для них, але популярні сьогодні, наприклад: *плавання*, *греко-римська боротьба*, *бокс* й ін. Також частотними виявилися асоціації-реакції, які пов'язані з учасниками спортивної діяльності, а саме *тренер*, *спортсмен*: представлено 40 жіночих реакцій проти лише 4 чоловічих. Жінки вважають важливими місце тренувань і проведення змагань: *спортивний зал* (41 реакція), *стадіон* (8 реакцій). Чоловіки щодо цього назвали лише 13 реакцій. Отож для студентів / студенток неспеціальних факультетів / ННІ важливими є зовнішні показники спортивної діяльності та її результати – *перемога*, *медалі*, а також *учасники* цієї діяльності. Причому чоловіки здебільшого називали асоціації щодо змагань загалом та медалей як виду нагороди (хоча їх було менше). Натомість жінкам важливо було конкретизувати види змагань і нагород, підкреслити їх: *Олімпійські ігри*, *чемпіонат*, *перемога*, *кубок*. Індивідуальні реакції одиничні й різні за значенням: *команда*, *Міжнародний олімпійський комітет*, *Ліга чемпіонів*, *схуднення*, *моржування*, *балет*.

На основі даних асоціативного експерименту змодельовано структуру концепту *СПОРТ* у формі асоціативного поля. Ядром асоціативного поля є реакції *медалі*, *змагання*, *біг*, *сила*, *футбол*. Центром ядра – асоціат *здоров'я*. На нашу думку, це зумовлено тим, що традиційно спорт сприймають як можливість впливати позитивно на здоров'я. Асоціації, які утворюють ядро, майже повністю збігаються із словниковими дефініціями: спорт – це змагальна діяльність, результатом якої є перемоги, нагороди, медалі тощо. Очікуваними в ядрі концепту є реакції *сила*, *сила волі*, *сила духу*, які зафіксовані у свідомості українських студентів / студенток усіх факультетів та ННІ. Припускаємо, це зумовлено тим, що заняття спортом не лише зміцнює здоров'я людини, а й робить її фізично і духовно сильнішою. Приядерну зону формують асоціації-реакції *тренування*, *спортзал*, *перемога*, *травми*, *баскетбол*, *м'яч*, *тренер*, *волейбол*. Вони, на нашу думку, підтверджують традиційне розуміння спорту як діяльності, що передбачає тренувальний процес, присутність особи, яка тренує, різні види спорту та спортивні снаряди. Ближню периферію утворюють асоціації-реакції *спортсмен*, *кубок*, *нагороди*, *Олімпійські ігри*, *бокс*, *теніс* й ін. Одиничні реакції формують віддалену периферію асоціативного поля концепту *СПОРТ*, відо-

бражуючи його індивідуальне сприймання. Серед них є асоціати, у яких можна обґрунтувати зв'язок зі спортивною діяльністю, зокрема *лижі, ковзани, ключка, гантелі, шайба, кімоно, команда, суддя, суперництво, хобі, гроші, прибуток, успіх* та ін. Однак зафіксовано й такі реакції, які складно класифікувати й інтерпретувати, оскільки вони виявляють нетипові, особисті уявлення українських студентів / студенток про спорт: *війна, гори, сум, тиск, екологія, філософія, книга, клімат, їжа*.

Висновки. Отже, у мовній свідомості українського студентства концепт *СПОРТ* насамперед реалізується в значеннях: «здоров'я», «участь у змаганнях, перемоги, нагороди», «види спорту». Гендерний аспект є актуальним для студентів / студенток неспеціальних факультетів / ННІ: він відображає специфіку сприймання спорту чоловіками і жінками. Чоловіки переважно асоціюють спорт із тренувальним процесом і змагаль-

ною діяльністю, жінки – із видами спорту і місцем проведення тренувань. Для здобувачів / здобувачок факультету фізичної культури, які займаються спортом і вивчають спеціальні фахові дисципліни, гендерні показники мало продуктивні: для них загалом спорт пов'язаний із різними його видами, фізичними і психічними якостями, які розвивають заняття спортом, тренувальним процесом і фізичними вправами. Нетипові уявлення про спорт пов'язані з індивідуальними, не завжди усвідомленими, його характеристиками.

Подальше вивчення концепту *СПОРТ* не лише дасть більше інформації про особливості вербалізації концептів у сучасній українській мові, а й може мати практичне застосування у професійно орієнтованій підготовці майбутніх фахівців у галузі фізичної культури і спорту, а також у формуванні позитивного сприйняття спорту серед неспеціалістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укл. та голов. ред. Бусел В. Т. Київ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
2. Грибан Г. П., Бойко Д. В., Дзендзелюк Д. О. Термінологічний словник з фізичної культури і спорту. Житомир : Рута, 2016. 100 с.
3. Етимологічний словник української мови : у 7 т. Київ : Наукова думка, 2006. Т. 5. 702 с.
4. Мандич Т. М. Концептосфера спорт як спосіб структурування інформації у спортивному медійному просторі. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Т. 22 (1). С. 52–58.
5. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.
6. Словник української мови : в 11 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 9. 916 с.
7. Ставицька Л. О. Гендер: мова, свідомість, комунікація. Київ : КММ, 2015. 438 с.
8. Хоменська І. В. Вербалізація концепту Україна в українському художньому дискурсі : дис. канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2016. 280 с.
9. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: енциклопедичний словник. Київ : АртЕк, 1998. 336 с.
10. Aitchison J. *Words in the Mind : An Introduction to the Mental lexicon*. Malden : A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2012. 352 p.
11. Anhsel M. H. (Ed.) *Dictionary of the Sport and Exercise Sciences*. Illinois : Human Kinetics Books, 1991. 174 p.
12. Colley A., Berman E., Millingen L. Age and Gender Differences in Young People's perceptions of sport participants. *Journal of Applied Social Psychology*. 2005, 35 (7), pp. 1440–1454. URL : <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2005.tb02178.x> (дата звернення : 20.10.2025).
13. Collins A., Quillian M. Retrieval time from semantic memory. *Journal of verbal learning and verbal behaviour*, 1969. 8 (2), pp. 240–247. URL : [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(69\)80069-1](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(69)80069-1) (дата звернення : 21.10.2025).
14. Dervent F. An Examination of Conceptualization of Sport Metaphors. *Journal of Education and Training Studies*. 2016. 4 (4), pp. 259–268. URL : <http://dx.doi.org/10.11114//jets.v4i4.1400> (дата звернення : 20.10.2025).
15. Dictionary.cambridge.org. [Website]. URL : <https://salo.li/7D2abf2> (дата звернення : 08.11.2025).
16. Haag H., Haag G. (Eds.). *Dictionary. Sport, Physical Education, Sport Science*. Kiel : Institut für Sport und Sportwissenschaften, 2003. 768 p.
17. Online Etymology Dictionary. [Website]. URL : <https://salo.li/60Cc8Af> (дата звернення : 20.10.2025).
18. Oxford Learner's Dictionaries. [Website]. URL : <https://salo.li/4FF5226> (дата звернення : 06.11.2025).
19. Ruchaud F., Chalabaeva A., Fontayne P. Social Judgment, Sport and Gender: A Cognitive Asymmetry? *In Movement & Sport Science (Science & Motricité)*. 2017. N. 96, pp. 43–50. URL : <https://doi.org/10.1051/sm/2017009> (дата звернення : 19.10.2025).
20. Švinks U. *Sport Lexis Terms Explanatory Dictionary in English*. Riga : LSPA, 2011. 788 p. URL : <https://salo.li/d7308c4> (дата звернення : 21.10.2025).

REFERENCES

1. Busel V. T. (Ed.) (2005) *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Kyiv; Irpin : Perun. 1728 s. [in Ukrainian].
2. Hryban H. P., Boiko, D. V., Dzendzeliuk D. O. (2016) *Terminolohichnyi slovnyk z fizychnoi kultury i sportu* [Physical Culture and Sports Dictionary]. Zhytomyr : Ruta. 100 s. [in Ukrainian].

3. Etymolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy [Etymological dictionary of the Ukrainian language] : u 7 t. (2006) T. 5. Kyiv : Naukova dumka. 702 s. [in Ukrainian].
4. Mandych T. M. (2022) Kontseptosfera sport yak sposib strukturuvannya informatsii u sportyvnomu mediinomu prostori [The conceptual sphere of sport as a way of structuring information in sports media space]. Zakarpatski filolohichni studii. 22 (1). 52–58. [in Ukrainian].
5. Martyniuk A. P. (2011) Slovnyk osnovnykh terminiv kohnityvno-dyskursyvnoi linhvistyky [Dictionary of basic terms of cognitive-discursive linguistics]. Kharkiv : KhNU imeni V. N. Karazina, 196 s. [in Ukrainian].
6. Slovnyk ukrainskoi movy [Ukrainian language dictionary] : v 11 t. (1978) T. 9. Kyiv : Naukova dumka. 916 s. [in Ukrainian].
7. Stavytska L. O. (2015) Hender : mova, svidomist, komunikatsiia [Gender: language, consciousness, communication]. Kyiv : KMM. 438 s. [in Ukrainian].
8. Khomenska I. V. (2016) Verbalizatsiia kontseptu Ukraina v ukrainskomu khudozhnomu dyskursi [Verbalization of the concept UKRAINE in the Ukrainian art discourse] : dys. kand. filol. nauk : 10.02.01. Kyiv. 280 s. [in Ukrainian].
9. Shtern I. B. (1998) Vybrani topiky ta leksykon suchasnoi linhvistyky : entsyklopedychnyi slovnyk [Selected topics and lexicon of modern linguistics]. Kyiv : ArtEk. 336 s. [in Ukrainian].
10. Aitchison J. (2012) Words in the Mind: An Introduction to the Mental lexicon. Malden A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. 352 p.
11. Anhsel M. H. (Eds.) (1991) Dictionary of the Sport and Exercise Sciences. Illinois : Human Kinetics Books. 174 p.
12. Colley A., Berman E., Millingen L. (2005) Age and Gender Differences in Young People's perceptions of sport participants. Journal of Applied Social Psychology, 35 (7). 1440–1454. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2005.tb02178.x>
13. Collins A., Quillian M. (1969) Retrieval time from semantic memory. Journal of verbal learning and verbal behaviour, 8 (2). 240–247. URL: [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(69\)80069-1](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(69)80069-1)
14. Dervent F. (2016) An Examination of Conceptualization of Sport Metaphors. Journal of Education and Training Studies, 4. 259–268. URL: <http://dx.doi.org/10.11114//jets.v4i4.1400>
15. Dictionary.cambridge.org. [Website]. URL: <https://salo.li/7D2abf2>
16. Haag H., Haag G. (Eds.). (2003) Dictionary. Sport, Physical Education, Sport Science. Kiel : Institut für Sport und Sportwissenschaften.
17. Online Etymology Dictionary. [Website]. URL: <https://salo.li/60Cc8Af>
18. Oxford Learner's Dictionaries. [Website]. URL: <https://salo.li/4FF5226>
19. Pavliuk, A., Rohach, O., Sheludchenko, S., Yefremova, N., Boichuk, V. (2022) Structural and derivational parameters of the sports terminology. Research trends in Modern Linguistics and Literature, 5 (22). 43–50. URL: <https://salo.li/91FA304>
21. Švinks U. (2011) Sport Lexis Terms Explanatory Dictionary in English. Riga : LSPA. 788 p. URL: <https://salo.li/d7308c4>

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Olena ANISENKO,

orcid.org/0000-0003-3266-4584

*Senior Lecturer at the Department of Foreign Philology and Translation
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
(Kharkiv, Ukraine) anisenko.e@gmail.com*

Valentina PRYANITSKA,

orcid.org/0000-0001-6710-5227

*Senior Lecturer at the Department of Foreign Philology and Translation
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
(Kharkiv, Ukraine) pryanickaya.valentina@gmail.com*

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL METHODS OF FORMING FOREIGN LANGUAGE LEARNING POSITIVE MOTIVATION

The article examines psychological and pedagogical methods for fostering positive motivation for foreign language learning among students in non-linguistic specialties, in the context of modern educational challenges and globalization. It highlights the growing importance of foreign language proficiency as a key component of professional competence and competitiveness, emphasizing that learners' academic success is primarily determined by the quality of the instructor's motivational support. The review of scholarly literature demonstrates that both international and Ukrainian researchers – such as D. McGregor, Z. Dörnyei, R. Gardner, W. Lambert, N. O. Aristova, L. I. Dovganny, and O. O. Malinka – have significantly contributed to understanding the nature, structure, and mechanisms of learning motivation. Their work underscores the teacher's role as a central motivational agent and the necessity of systematic, well-designed instructional strategies to foster intrinsic motivation and support autonomous learning.

The article analyzes key theoretical models, including Maslow's hierarchy of needs, Alderfer's ERG theory, Vroom's expectancy theory, Adams's equity theory, Locke's goal-setting theory, as well as McGregor's and Ouchi's management theories, demonstrating their applicability to foreign language instruction. Special attention is given to Gardner and Lambert's distinction between integrative and instrumental motivation and Dörnyei's three-level motivational framework, which integrates language-related, learner-related, and situational factors. Ukrainian scholars' contributions are presented through models that emphasize the development of cognitive interest, the neutralization of negative attitudes toward language learning, and the implementation of organizational-didactic approaches tailored to students' linguistic needs.

The findings indicate that effective motivation formation requires a supportive learning environment, transparent assessment practices, thoughtful curriculum design, age-appropriate content selection, and the integration of modern educational technologies. The article concludes that positive motivation arises from a deliberate, multifaceted pedagogical process that combines professional instructor competence, systematic feedback, conditions conducive to self-realization, and continuous learner engagement.

Key words: *foreign language learning motivation, psychological and pedagogical methods, intrinsic and extrinsic motivation, cognitive development, educational technologies.*

Олена АНІСЕНКО,

orcid.org/0000-0003-3266-4584

старший викладач кафедри іноземної філології та перекладу
Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова
(Харків, Україна) anisenko.e@gmail.com

Валентина ПРЯНИЦЬКА,

orcid.org/0000-0001-6710-5227

старший викладач кафедри іноземної філології та перекладу
Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова
(Харків, Україна) pryanytska.valentina@gmail.com

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ПОЗИТИВНОЇ МОТИВАЦІЇ У ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Стаття присвячена аналізу психологічних і педагогічних методів формування позитивної мотивації до вивчення іноземної мови у студентів немовних спеціальностей в умовах сучасних освітніх викликів та глобалізації. Акцентовано, що володіння іноземною мовою стає важливою складовою професійної компетентності та конкурентоздатності, а навчальні досягнення здобувачів значною мірою залежать від ефективної мотиваційної підтримки викладача. У літературі висвітлено підходи зарубіжних і українських учених, зокрема Д. МакГрегора, З. Дернї, Р. Гарднера, В. Ламберта, Н. Арістової, Л. Довганя та О. Малінки, які досліджують природу та механізми навчальної мотивації. Їхні роботи підкреслюють ключову роль викладача як джерела мотиваційного впливу та необхідність системних дидактичних стратегій, спрямованих на розвиток внутрішньої мотивації й автономності студента.

Проаналізовано основні теоретичні моделі мотивації: ієрархію потреб Маслоу, теорію ERG Альдерфера, теорію очікувань Врума, теорію справедливості Адамса, теорію постановки цілей Локка, а також управлінські концепції МакГрегора й Оучі, показано їх релевантність процесу викладання іноземної мови. Окреслено значення дихотомії інтегративної й інструментальної мотивації (Гарднер, Ламбер) та трирівневої мотиваційної моделі Дернї. Українські дослідники роблять внесок у розробку організаційно-дидактичних моделей, спрямованих на розвиток пізнавального інтересу та подолання негативного ставлення до вивчення мови.

Зроблено висновок, що формування позитивної мотивації потребує підтримувального освітнього середовища, прозорих критеріїв оцінювання, продуманого змістового наповнення, використання сучасних цифрових технологій і систематичного зворотного зв'язку.

Ключові слова: мотивація до вивчення іноземної мови, психологічні та педагогічні методи, внутрішня й зовнішня мотивація, когнітивний розвиток, освітні технології.

Problem statement. The importance of learning English in the modern world cannot be overstated. English has become the lingua franca of international communication, science, technology, and business. Mastery of English allows students to access global knowledge, participate in international academic and professional collaborations, and enhance their competitiveness in the labor market. For students in non-linguistic specialties, proficiency in English is not only a tool for effective communication but also a key factor in professional development, enabling them to engage with contemporary research, technological innovations, and global best practices. Consequently, fostering positive motivation for English learning is a critical task for educators, as it directly influences students' academic success, professional readiness, and lifelong learning skills.

The globalization of all spheres of human activity necessitates the establishment and reinforcement of international contacts, as well as the development of effective verbal communication within the global

scientific and professional community. Proficiency in and readiness to use a foreign language in professional contexts have become hallmarks of a highly qualified and competitive specialist. The growing prestige of foreign language mastery, coupled with its increasing importance in the global arena and the expansion of international connections, alongside socio-cultural and political transformations, imposes specific requirements on the level of linguistic competence expected from undergraduate and graduate students in technical disciplines.

It is widely acknowledged that learners' success or failure is largely contingent upon the motivational component of the instructional process orchestrated by the teacher. A review of the literature indicates that scholars do not share a unanimous perspective on the essence and role of motivation in foreign language teaching. Nevertheless, the prevailing consensus is that motivation constitutes a system of incentive-based actions aimed at generating interest in the in-depth study of specific content, promoting

result-oriented behavior, self-realization, and autonomous learning.

Remarkably sustained motivation for learning, particularly for language acquisition, rarely arises spontaneously. Consequently, it is imperative to employ a diverse array of methods to foster positive cognitive motivation, ensuring both the initiation and maintenance of effective learning. Foreign language instructors face the challenge of selecting an appropriate repertoire of strategies that cultivate students' intrinsic motivation, both during classroom instruction and in preparation for independent academic and professional tasks.

Review of recent research and publications. Both international and Ukrainian scholars have extensively examined the theoretical foundations of motivation. Among the foreign researchers, D. McGregor, Z. Dörnyei, R. Gardner, and W. Lambert have made significant contributions. Their work has shaped the understanding of human motivation, goal setting, expectancy, equity, and integrative versus instrumental motivation in language-learning contexts.

Ukrainian researchers, including Aristova N. O., Dovganny L. I., Malinka O. O., and others, have examined the adaptation of international motivational theories to the Ukrainian educational context. They emphasize the pivotal role of the teacher in fostering positive motivation and in implementing systematic instructional strategies that promote autonomous language learning. Specifically, Dovganny L. I. identifies the key conditions for developing students' cognitive interest in foreign language study as the foundation of learning motivation (Dovganny, 2009: 96). Malinka O. O. highlights the importance of neutralizing negative attitudes toward foreign language learning in non-linguistic educational institutions and focuses efforts on cultivating positive motivation for study. (Malinka, 2009: 115).

The main body. The foundational theories of motivation, subsequently expanded by numerous domestic and international scholars in pedagogy and educational psychology, provide a conceptual framework for these strategies.

1. Hierarchy of Needs and ERG Theory – Abraham Maslow and Clayton Alderfer

Maslow's hierarchy of needs and Alderfer's ERG theory posit that human motivation is structured around three primary dimensions:

- Existence needs (E) – corresponding to physiological and safety needs;
- Relatedness needs (R) – corresponding to social belonging and interpersonal relationships;
- Growth needs (G) – corresponding to cognitive development and self-actualization.

Within the European Language Competence Framework, foreign language proficiency at the A1 level satisfies lower-level personal needs (Maslow) or existence needs (Alderfer); proficiency at A2–B1 levels addresses mid-level needs (Maslow) or relatedness needs (Alderfer); and proficiency at B2 level fulfills higher-order needs (Maslow) or growth needs (Alderfer).

2. Expectancy Theory – Victor Vroom. According to Vroom, individuals evaluate the likelihood that their current behavior will lead to specific future outcomes. Motivation arises from this expectancy, guiding behavior at a given moment:

$$\text{Effort} + \text{Performance} + \text{Reward} = \text{Motivation}$$

3. Equity Theory – John Adams. Equity theory emphasizes the comparison between an individual's input (effort) and output (reward) with that of others ("referent others"). Positive cognitive motivation is sustained when participants perceive rewards as fair. In pedagogical practice, clear assessment criteria and transparent grading systems during both individual and group activities (e.g., dialogues, discussions, and project-based work) are critical to maintaining equitable motivation.

4. Goal-Setting Theory – Edwin Locke. Locke's theory posits that the formulation of clear, challenging, yet achievable goals, complemented by timely feedback, enhances positive motivation. In preparing students for assessments, tasks slightly above their current proficiency level stimulate engagement and promote progressive skill development.

5. Theory X, Theory Y – Douglas McGregor; Theory Z – William Ouchi. Effective leadership in educational settings requires accounting for individual potential and choosing appropriate organizational approaches: authoritarian (controlled), democratic (incentive-based), or social (peer-mediated). In foreign language instruction, a methodical integration of X, Y, and Z approaches – monitoring competence levels (X), accommodating individual abilities (Y), and applying lexical-grammatical exercises through collaborative and project-based activities (Z) – optimizes learner motivation.

Gardner R. and Lambert W. offer a structured classification based on the interplay between language learning and target-culture orientation, distinguishing integrative motivation (driven by the desire to immerse in the culture and communicate fluently with native speakers) and instrumental motivation (driven by pragmatic goals, such as career advancement). (Gardner & Lambert, 2012: 234). Aristova N. presents an organizational-didactic model for forming motivation to learn a foreign language, aimed at ensuring the effective acquisition of foreign-language knowledge and skills by students. (Aristova, 2015: 125).

Dörnyei Z. proposes a comprehensive model encompassing three interrelated levels:

1. Language level – language, community, and cultural values;
2. Learner level – personal attributes and cognitive processes;
3. Learning situation level – curricula, teaching methodologies, materials, instructors, and group dynamics. (Dörnyei, 2002: 421).

Research consistently underscores the teacher's pivotal role in fostering positive motivation. Instructors lacking the requisite professional competencies increase the risk that learners will develop negative motivational patterns.

Conclusions. Motivation can be conceptualized as a structured set of systematic, incentive-driven actions designed to stimulate interest in the in-depth study of specific material or aspects, while promoting goal orientation, self-realization, and autonomous learning. In this context, the instructor functions as a critical motivational agent, fostering an environment of mutual respect between teacher and students.

Continuous encouragement is essential, as it rewards learners for their sustained effort throughout the educational process.

A supportive and collegial classroom climate, underpinned by trusting relationships and an instructor who serves as a facilitator, significantly enhances students' motivation to acquire a foreign language. The teacher must possess the requisite professional competencies and strategically organize the discipline to foster active, positive motivational attitudes toward language learning.

This objective can be achieved through rigorous curriculum analysis, the deliberate design of educational content tailored to students' age-specific characteristics and language proficiency levels, and the structured organization of cognitive activities both in-class and during independent study, employing a balanced combination of individual and collaborative learning methods. The integration of modern digital technologies within the instructional process, complemented by a methodically designed system of feedback and reflection, further ensures the cultivation and sustainability of positive learner motivation.

BIBLIOGRAPHY:

1. Арістова Н. Формування мотивації вивчення іноземної мови у студентів вищих навчальних закладів: монографія. К. : ТОВ «ГЛІФМЕДІЯ», 2015. 240 с.
2. Довгань Л. Формування мотивації вивчення іноземної мови студентів немовного вищого навчального закладу. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. Вип. 26. Вінниця, 2009. С. 95-98.
3. Малінка О. Особливості формування мотивації до вивчення іноземних мов студентами нелінгвістичних освітніх закладів. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія. Вип. 26. Вінниця, 2009. С. 115-118.
4. Dörnyei Z., Csizer K. Motivational Dynamics in Second Language Acquisition: Results of a Longitudinal Nationwide Survey. *Applied Linguistics*, 23, 2002. Pp. 421-462.
5. Gardner R. C., Lambert W. E. *Attitudes and Motivation in Second Language Learning*. Rowley: Newbury House, 2012. 451 p.

REFERENCES:

1. Aristova N. (2015). *Formuvannia motyvatsii vyvchennia inozemnoi movy u studentiv vyshchlykh navchalnykh zakladiv* [Formation of Foreign Language Learning Motivation among University Students] Monohrafiia. K. : TOV «HLIFMEDIJA». 240 [In Ukrainian].
2. Dovhan L. (2009). *Formuvannia motyvatsii vyvchennia inozemnoi movy studentiv nemovnoho vyshchoho navchalnoho zakladu* [Formation of Foreign Language Learning Motivation among Students of Non-Linguistic Higher Education Institutions] *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*. Serii: Pedahohika i psykholohiia. Vyp. 26. Vinnytsia. p. 95-98 [In Ukrainian].
3. Malinka O. (2009). *Osoblyvosti formuvannia motyvatsii do vyvchennia inozemnykh mov studentamy nelinhvistychnykh osvitynykh zakladiv* [Peculiarities of Forming Motivation for Foreign Language Learning among Students of Non-Linguistic Educational Institutions] *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*. Serii: Pedahohika i psykholohiia. Vyp. 26. Vinnytsia. p. 115-118 [In Ukrainian].
4. Dörnyei Z., Csizer K. (2002) *Motivational Dynamics in Second Language Acquisition: Results of a Longitudinal Nationwide Survey*. *Applied Linguistics*, 23, Pp. 421-462.
5. Gardner R. C., Lambert W. E. (2012) *Attitudes and Motivation in Second Language Learning*. Rowley: Newbury House, 451 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 372.881.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-51>

Тетяна БУХІНСЬКА,

orcid.org/0000-0001-6190-5901

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) t.buhinska@chnu.edu.ua

Леся ГЛАДКОСКОК,

orcid.org/0000-0002-6447-4729

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) l.hladkoskok@chnu.edu.ua

Ірина МУРАДХАНЯН,

orcid.org/0000-0003-4677-0986

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) i.muradhanyan@chnu.edu.ua

СТРАТЕГІЇ ІНТЕГРАЦІЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ОБІЗНАНОСТІ ПРИ ВИКЛАДАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

У сучасному глобалізованому просторі, де інтенсивні міжкультурні контакти стали звичним елементом професійної та повсякденної взаємодії, ефективна міжкультурна комунікація набуває статусу ключової компетентності, особливо в умовах зростання ролі англійської мови як універсального засобу міжнародного спілкування. Змінювані соціокультурні реалії зумовлюють необхідність формування в здобувачів освіти не лише лінгвістичних умінь, а й здатності інтерпретувати й адекватно реагувати на культурно обумовлені моделі поведінки, цінності та комунікативні норми. У цьому контексті дослідження спрямоване на всебічний аналіз сучасних підходів до інтеграції міжкультурної комунікативної компетентності у навчальні програми з англійської мови, систематизацію ефективних методів і визначення педагогічних умов, що сприяють розвитку культурної чутливості.

У статті розкрито теоретичні засади міжкультурної комунікації, простежено еволюцію наукових підходів до визначення її структури та змісту, а також обґрунтовано значення цього феномена для формування гармонійної мовної особистості, здатної до продуктивного діалогу в полікультурних спільнотах. Значну увагу приділено аналізу інноваційних методичних прийомів, спрямованих на активізацію навичок культурної спостережливості, емпатії та рефлексії. Серед них розглянуто проєктні технології, міжкультурні кейси, симуляційні вправи, роботу з автентичними мультимодальними ресурсами та цифровими платформами, що моделюють реальні комунікативні ситуації. Окремо підкреслено роль критичного осмислення стереотипів і культурних асиметрій, що часто стають джерелом комунікативних бар'єрів.

Практичні результати дослідження демонструють потребу у системній інтеграції міжкультурного компонента в навчальні плани, підготовці викладачів до роботи з культурним різноманіттям та створенні освітнього середовища, яке стимулює відкрите міжкультурне співробітництво. Зроблено висновок про необхідність переорієнтації викладання англійської мови з лінгвоцентричної моделі на комунікативно-культурологічну, що забезпечує формування готовності студентів до ефективної взаємодії в глобальному суспільстві, де культурна компетентність стає не менш важливою, ніж мовна.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, англійська мова, крос-культурна компетентність, література, методика викладання.

Tetiana BUKHINSKA,*orcid.org/0000-0001-6190-5901**Candidate of Philological Sciences,**Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Humanities**Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University**(Chernivtsi, Ukraine) t.buhinska@chnu.edu.ua***Lesia HLADKOSKOK,***orcid.org/0000-0002-6447-4729**Candidate of Philological Sciences,**Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Humanities Yuriy**Fedkovych Chernivtsi National University**(Chernivtsi, Ukraine) l.hladkoskok@chnu.edu.ua***Iryna MURADKHANIAN,***orcid.org/0000-0003-4677-0986**Candidate of Philological Sciences,**Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Humanities**Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University**(Chernivtsi, Ukraine) i.muradhanyan@chnu.edu.ua*

STRATEGIES FOR INTEGRATION OF INTERCULTURAL AWARENESS IN ENGLISH TEACHING

In the contemporary globalized environment, where intensive intercultural contacts have become a habitual element of both professional and everyday interaction, effective intercultural communication is gaining the status of a key competence, particularly in the context of the growing role of the English language as a universal means of international communication. The changing sociocultural realities necessitate the development of not only linguistic skills among learners, but also the ability to interpret and adequately respond to culturally conditioned patterns of behavior, values, and communicative norms. In this regard, the study aims to provide a comprehensive analysis of current approaches to integrating intercultural communicative competence into English language teaching programs, to systematize effective methods, and to identify pedagogical conditions that promote the development of cultural sensitivity.

The article explores the theoretical foundations of intercultural communication, traces the evolution of scholarly approaches to defining its structure and content, and substantiates the significance of this phenomenon for shaping a well-rounded linguistic personality capable of productive dialogue in multicultural communities. Considerable attention is devoted to the analysis of innovative methodological techniques aimed at enhancing cultural observation skills, empathy, and reflection. Among these are project-based technologies, intercultural case studies, simulation activities, and the use of authentic multimodal materials and digital platforms that model real communicative situations. The article also highlights the importance of critically examining stereotypes and cultural asymmetries, which often become sources of communicative barriers.

The practical findings of the study demonstrate the need for the systematic integration of the intercultural component into curricula, for preparing teachers to work with cultural diversity, and for creating an educational environment that encourages open intercultural collaboration. The study concludes that English language teaching must shift from a linguocentric model to a communicative and cultural one, ensuring that students develop the readiness for effective interaction in a global society where cultural competence becomes no less important than linguistic proficiency.

Key words: *intercultural communication, English language, cross-cultural competence, literature, teaching methodology.*

Постановка проблеми. Міжкультурна комунікація – це відносно нова галузь досліджень у сфері комунікації, але за останні роки вона стрімко розвивається. Глобалізація в сучасному світі стирає традиційні культурно-географічні кордони, і в ході цього процесу англійська мова, яка почала виразно домінувати в планетарному масштабі, поступово перетворюється з простого засобу міжнародного спілкування на інструмент культурної інтеграції. «У сучасному комунікативному про-

сторі англійська мова має статус мови міжнародного спілкування. Це зумовлено передусім її вживаністю: англійську мову визнано офіційною в понад 60 країнах світу. Економічний успіх англійської мови посприяв узвичаєнню її в різних сферах людського життя: у науці, політиці, економіці, спорті, культурі, інформаційних технологіях, моді, сфері дозвілля та ін. Англійська мова впевнено утвердилася як мова науки й засобів масової інформації» (Баган, 2020: 38). Однак навіть ефек-

тивне володіння мовою не гарантує повноцінної комунікації, якщо в діалозі не враховуються культурні особливості співрозмовника. Так, важко не погодитися з Е. Холлом, що без розуміння та ідентифікації з певною культурою неможливі ані людські зв'язки, ані усвідомлення особистої ідентичності (Hall, 1976). Іншими словами, проблема полягає в тому, що при викладанні англійської мови усе ще недостатньо враховується культурний контекст її історичного функціонування, що призводить не лише до непорозуміння і переносу стандартів мислення реципієнта на англійський національний образ світу, а й до формування в дискурсі спілкування справжніх комунікативних бар'єрів.

Отже, викладання іноземної мови – це не лише передача граматичної інформації, а й перспектива розуміння широкого контексту функціонування цієї мови, засвоєння цінностей, нормативів та поведінкових моделей іншої культури. Викладання іноземної мови, по суті, мусить адаптувати мовлення до тієї чи іншої конкретної соціокультурної ситуації, розвивати здатність до інтерпретації певних невербальних сигналів англомовного матеріалу, вміння розпізнавати його культурні коди. І тому ключовим завданням у процесі викладання англійської мови має бути також формування крос-культурної компетентності.

Метою статті є аналіз ролі міжкультурної комунікації у процесі вивчення англійської мови та визначення ефективних методів формування крос-культурної компетентності.

Аналіз досліджень. Питання культурної комунікації у процесі вивчення іноземної мови активно досліджується зарубіжними і українськими науковцями, хоча слід визнати, що вітчизняна науково-методична думка тут в основному слідує за західними ініціативами й зазвичай обмежується проблемами вивчення самої лише англійської мови, що, звичайно ж, слід вітати як переконливу ознаку розриву зі сталими стереотипами попередніх поколінь, але не знімає низки відповідних проблем у перспективі.

В англомовній науково-методичній літературі поняття «міжкультурна компетентність» має різноманітну інтерпретацію й формулювання («intercultural competence», «intercultural communicative competence», «cultural sensitivity», «global competence» тощо).

У колективній монографії «Cross-Cultural Communication: Theory and Practice» («Крос-культурна комунікація: теорія і практика») подано розширений огляд міжкультурних варіацій у комунікації, які розглядаються як комунікації між

різними культурами та комунікація між людьми, що належать до різних культур. Книга містить розділи, що стосуються структури та розвитку міжкультурної та міжкультурної комунікації. Автори розглядають міжкультурну комунікацію як процес, що вимагає уважності, адаптації та емпатії; обґрунтована тут модель «mindfulness» (усвідомленість) стала основою для багатьох освітніх програм у США та Європі (Cross-Cultural Communication 2003).

У книзі І. Хофстеде (Hofstede) «Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations» («Наслідки культури: порівняння цінностей, поведінки, інституцій та організацій різних країн») описано шість ключових культурних вимірів національних культур (дистанція влади, індивідуалізм проти колективізму, маскуліність проти феміності, уникнення невизначеності, довгострокова орієнтація проти короткострокової та потурання своїм бажанням проти стриманості) як «ментальні програми», що розвивалися в ранньому дитинстві кожної особистості, але потужно впливають на суспільства та організації в усьому світі (Hofstede, 2001). Ця інформація, безумовно, впливає на формування та при вивченні аксіології іноземної, зокрема англійської, культури.

У праці М. Бирама (Byram) «Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence» («Викладання та оцінювання міжкультурної комунікативної компетентності») цей термін означає здатність до критичної культурної рефлексії, розуміння себе як представника певної культури, а також вміння вести діалог між ціннісно різними позиціями. Автор пропонує концепцію міжкультурної компетентності, яка включає знання, навички, ставлення та критичне осмислення культурних відмінностей (Byram, 1997).

У розвідці С. Ріяна (Ryan) «Developing Intercultural Competence: recognizing the minimization effect» («Розвиток міжкультурної компетентності: визнання ефекту мінімізації») показано, що міжкультурна комунікація зосереджується на вивченні відмінностей, і що саме з цього ракурсу, ми можемо найкраще розвинути чутливість до різних культурних норм та цінностей та до підвищення міжкультурної компетентності (Ryan, 2020).

У книзі К. Рісейджер (Risager) «Language and Culture Pedagogy: From a National to a Transnational Paradigm» («Педагогіка мови та культури: від національної до транснаціональної парадигми») пропонується нова педагогіка мови та культури, яка завершує традицію розглядати мову як частину замкнутого

національного всесвіту культури та починає розглядатися себе як галузь, що діє у складному та динамічному світі, що характеризується транснаціональними маркерами (Risager, 2007).

Д. Деадорф (Deardorff) у праці «Identification and assessment of intercultural competence as a student outcome of internationalization» («Визначення та оцінювання міжкультурної компетентності як результату інтернаціоналізації студента») включає до ситуації елементи особистісного розвитку, установки до розуміння «іншості» та готовність до поведінкової адаптації, а також ставить проблему застосування відповідних методів оцінювання міжкультурної компетентності (Deardorff, 2006).

К. Крамсч (Kramersch) цілком справедливо у процесі викладання мови приділяє величезну увагу в міжкультурному спілкуванні творам художньої літератури, найперше поезії; ця авторка підкреслює, що мова завжди вбудована в культуру, і без її розуміння комунікація залишається поверхневою; твердження дослідника «Language is always embedded in culture, and without cultural understanding, communication remains superficial» («Мова завжди вбудована в культуру, і без культурного розуміння спілкування залишається поверхневим») стало ключовим у міжкультурній педагогіці (Kramersch, 1998: 11).

Проте, у сучасній українській педагогіці спостерігається, при достатньо високому рівні теоретичності й загальнопрофесійної компетентності, зосередженість на більш вузьких та конкретних проблемах міжкультурної комунікації. Достатньо зазначити, що в англомовній сфері репрезентовано переважно монографії, а вітчизняні вчені виступають зазвичай як автори статей, інколи, втім, дуже ґрунтовних.

Так, загалом вітається запозичення англійських слів, які сприймаються як вихід за межі колоніальної свідомості та залучення до цивілізованого світу. Зокрема англійські кваліфікують як джерело збагачення українського молодіжного сленгу, що, втім, нерідко зумовлене елементарним бажанням молоді бути схожою на героїв західної масової культури (Чернікова, Смілик, 2009: 133). Однак це лише епізод культурної комунікації, причому остання здійснюється не на глибинному рівні, а достатньо поверхнево.

Ситуацію не виправляє й те, що, як відзначає О. Є. Мисечко у статті «Історико-логічний аспект проникнення англійських запозичень у сучасну українську мову», англомовні запозичення в основному залучають в українське мовлення численні дефініції, які несуть інформацію про спрямування

й характер сучасної цивілізації, а також – через посередництво англійської мови – багатьох інших, не-англомовних за походженням, європейських культурних сигніфікацій (Мисечко, 2000). Адже при цьому глибинні шари англійської (і європейської в цілому) духовної культури усе ще залишаються обділеними увагою – достатньо згадати, що у нашому викладанні англійської мови не особливо часто звучать імена класиків англійської чи американської літератури, але ж вони є одними з наріжних каменів культури в англомовному світі.

Водночас у розвідці М. П. Баган «Англізація сучасного українськомовного комунікативного простору: причини, основні вияви та наслідки» відзначено не стільки потребу в розширенні культурологічного моменту викладання, скільки негативну тенденцію до змішування засобів українського та англійського словотвору, номінації та комунікації, а також висвітлено особливості вживання в сучасному українському мовленні невідповідних та невмотивованих англійзмів; показано також, що невмотивована англізація комунікативного простору призводить до збіднення та викривлення лексики української мови (Баган, 2020).

Між тим у статті Чжан Цзін «Формування міжкультурної компетентності як складова професійної підготовки викладачів іноземних мов у ЗВО» правильно відмічено, що у контексті сучасних процесів глобалізації та активного міжкультурного обміну особлива увага приділяється ролі викладача як культурного посередника, здатного ефективно взаємодіяти у полікультурному освітньому середовищі (Чжан Цзін, 2025: 167).

Л. Морозовська, Н. Стрелок та Ю. Стахнич акцентують увагу на ролі художнього тексту як засобу формування крос-культурної компетентності й стверджують, що «літературний твір є сприятливим матеріалом для формування крос-культурної компетенції, оскільки художній текст національного літературного твору є осередком культурної пам'яті» (Морозовська, Стрелок, Стахнич, 2023: 165).

Отже, як можна зрозуміти навіть з такого поверхневого аналізу наукових розвідок, проблема вже привернула увагу багатьох дослідників і вона має різні аспекти.

Виклад основного матеріалу. Очевидно, що, попри наявність у сфері міжкультурної комунікації значної кількості теоретичних і методичних напрацювань, низка аспектів зазначеної проблеми залишається недостатньо дослідженою, особливо ж на вітчизняних теренах. Тут варто зазначити кілька напрямів дослідження: а) адаптація аксіології іноземних культур; б) активізація матеріалу

зарубіжної художньої літератури у вивченні іноземної мови; в) адаптація наших навчальних програм до культурного різноманіття слухачів відповідних курсів; г) інтенсифікація функції ігрових методик у розвитку крос-культурної компетентності. Усі ці аспекти загальної проблеми є предметом аналізу в нашій статті.

Очевидно, що інтеграція культурного компонента в освітній процес часто обмежується поверхневим ознайомленням із традиціями та святами англійських країн, без глибокого аналізу соціокультурних моделей поведінки, етикету, ціннісних орієнтацій.

З нашої точки зору, глибоке ознайомлення з культурою англійських країн можна ефективно ввести в курс викладання англійської мови, використовуючи проектну методику. Це можуть бути міні-проекти, підготовлені індивідуально. Тематика може бути пов'язана з поясненнями ключових культурних концептів Англії та США. Важливо, щоби студенти не лише пояснили значення фразеологізму (колокації), але і навели приклади з культури відповідної країни (це може бути кінострічка, книга, матеріал зі ЗМІ, певний кейс з бізнесу чи спортивного життя тощо). Наведемо приклади таких міні-проектів, які ми застосовували у власній практиці при вивченні курсу «Комунікативний практикум зі спеціальності». Розпочнемо з Великої Британії. Для аналізу культурних концептів Британії можна запропонувати наступні ідіоми (сталі словосполучення), які водночас виражають важливі культурні концепти: *Fair Play, The Stiff Upper Lip, Community Spirit, Tea Time Talks, British Politeness, Keep Calm and Carry On* тощо. Подібні міні-проекти можна використати і для розмови про Сполучені Штати Америки. Орієнтовна тематика: *The American Dream, The melting pot, National Symbols, Humor and Irony in American Life, Make it big* тощо. Формами звітності для подібних міні-проектів можуть бути: усний виступ, підготовка презентації, виготовлення постеру (створення колажу) тощо. Залежно від факультету, на якому викладається дана дисципліна, завдання може бути більш орієнтоване на конкретні спеціальності. Наприклад, на філологічному факультеті можна запропонувати пошук етимології виразу, а приклади добирати лише з літературних творів; на економічному факультеті можна запропонувати знайти приклади вживання виразу у рекламі або при бізнес-активностях тощо. Подібні міні-проекти стають гарним містком до дискусії щодо подібностей (відмінностей) між різними культурами або порівняння функціонування цих концептів у старі часи та у сьогоденні.

Окремо зупинимося на використанні літературних творів, що може бути ефективним не лише для філологів. Саме художні твори зокрема здатні не лише розширити словниковий запас, а й сформувати емоційне розуміння іншої культури, однак їх потенціал часто недооцінюється, а вплив художніх текстів на формування культурної чутливості не завжди враховується при складанні навчальних програм та форм роботи. Тим не менш, література як засіб активізації культурної чутливості не повинна залишатися поза увагою, оскільки вона має цілу низку переваг. Художній текст є дуже потужним інструментом формування культурної чутливості: література дозволяє студенту культурно самовизначитися, розширити соціокультурний простір, сформувати емоційне розуміння іншої культури. Адже класичні твори англійської літератури – від Шекспіра до Моррісона – відкривають студентам доступ до глибин англійської ментальності: до соціально-психологічних конфліктів історичних контекстів, культурних кодів.

Тут так само можна підібрати ключові фігури з англійської та американської літератури, які репрезентують важливі для кожної культури цінності. Оскільки ми говоримо про вивчення англійської мови, а не повноцінний курс літератури, то варто зосередитися на тих текстах, що вже відомі студентам (з шкільної програми, кінострічок тощо), аби не відволікатися на переказ фабули твору. У процесі заняття ми працюємо з окремими фрагментами текстів. Важливо пам'ятати: «у цьому контексті необхідно подолати ставлення до тексту як до об'єкта аналізу та сформувати цілісну картину світобудови іншої культури через аналіз та переклад художнього тексту» (Морозовська, Стрелок, Стахнич, 2023: 164). Для розмови про британську культурну традицію можна використати наступні ідеї. Наприклад, уривок з твору Діккенса «*A Christmas Carol*» дозволяє вести розмову про британські моральні та соціальні цінності (*kindness, family, generosity, charity, forgiveness* тощо), охарактеризувати поняття «*Christmas spirit*» та пов'язану з цим лексику (*Christmas pudding, mistletoe, Carol singers* тощо). Ці види роботи можуть завершитися дискусією на теми: «*How does Dickens' "A Christmas Carol" shape the British understanding of kindness and social responsibility?*», «*What does "Christmas spirit" mean for you today – and how does it connect with Dickens's vision?*», «*If Scrooge lived today, what would his lesson be?*», «*How did Dickens influence the way Christmas is celebrated in Britain today?*», «*Is money a measure of success?*» etc. Один з найкращих текстів, що репрезентують американські соціокультурні реалії, на нашу думку, – твір Фіцджеральда

«*The Great Gatsby*». Він дозволяє працювати з такими ключовими культурними концептами, як: *American Dream, freedom, self-made man, success* тощо. Обговорення значення цих слів (виразів) може призвести до пошуку відповідей на питання, які, з одного боку, дозволяють поглибити знання про американське суспільство, а з іншого – показати актуальність роману для сьогодення: «*What is the American Dream – hope or illusion?*», «*How does “The Great Gatsby” reflect 1920s American society?*», «*Is success measured by love, fame, or money?*», «*If Gatsby lived today, would he be a social media influencer?*», «*How does “The Great Gatsby” reflect the values and contradictions of modern America?*», «*What makes the American Dream both inspiring and dangerous?*» тощо. Очевидно, що робота над літературними творами органічно може поєднуватися з охарактеризованими нами вище міні-проектами.

Звісно, неможливо у рамках однієї статті охарактеризувати усі методичні прийоми, що дозволяють сформулювати навички міжкультурної комунікації. Зупинимось ще на одному важливому аспекті – формуванні *крос-культурної компетентності*, яка виступає зазвичай як освітня мета, причому ефективним інструментом культурної інтеграції є *ігрові методики*. Та, хоча різноманітні ігри безсумнівно сприяють активному засвоєнню матеріалу, їхній вплив на міжкультурне порозуміння ще не систематизовано, а роль ігрових методик у розвитку крос-культурної компетентності потребує подальшого обґрунтування та практичної розробки. Ігрові методики, зокрема рольові ігри, симуляції, мовні ігри, сприяють розвитку когнітивних і соціолінгвістичних навичок. Вони дозволяють моделювати реальні комунікативні ситуації, адаптовані до культурного контексту. Як вже наголошувалося, зокрема, що культурна обізнаність формується через активну участь, а не пасивне сприйняття (Tomalin & Stempleski, 1993: 27). Так само й М. Бірам пропонує модель міжкультурної компетентності, яка включає знання, навички, ставлення та критичне осмислення і є основою для створення навчальних програм, орієнтованих на культурну інтеграцію (Byram, 1997).

Прикладом ігрової методики тут може бути гра «*Соціокультурний детектив*», яка дозволяє ознайомитися (перевірити) з культурними феноменами різних країн, їх стереотипами, а також принагідно поповнити словниковий запас та потренувати усне мовлення. Для гри потрібно розділити студентів мінімум на дві групи, кожна з яких представляє певну країну й отримує набір карток з фактами/стереотипами (свята, традиції, субкультури, знамениті письменники тощо) та пов'язаними з цим

фактом/стереотипом виразами. Частина інформації на картках недостовірна або лише частково правдива. Відповідно, мета гри – відсортувати правдиву інформацію від неправдивої. Щоби отримати додаткову інформацію, можна ставити питання. Наведемо кілька прикладів тверджень щодо британської культури, які можуть бути використані у цій грі: «*In the UK, it's very common to engage in small talk about the weather, as it's a safe and neutral topic*» (True), «*The traditional British breakfast always includes a full English breakfast with bacon, eggs, sausages, beans, and toast, even on weekdays*» (False), «*British people always drive on the right side of the road*» (False) тощо. Подібна гра дозволяє перейти від пасивного алгоритму навчання до активного, навіть імерсивного. Ще одна перевага такої гри – вона легко адаптується під будь-яку тематику (стереотипи, британські (американські) свята або дивні звички тощо) і може бути різною по тривалості.

Висновки. Отже, в умовах глобалізованого світу викладач англійської мови повинен не лише розширювати лексикон здобувача освіти та навчати його граматичних норм, але й формувати здатність до культурного діалогу. Міжкультурна комунікація є не менш важливим елементом у процесі вивчення англійської мови, ніж суто лінгвістичні навички. Вона охоплює не лише лінгвістичну компетентність, а й здатність до інтерпретації культурних кодів та адаптації до соціокультурного контексту, розуміння невербальних сигналів та поведінкових норм. Формування крос-культурної компетентності потребує системного підходу, що включає:

- інтеграцію культурного компонента в навчальні програми;
- використання художніх текстів як джерела культурної інформації;
- застосування ігрових методик для моделювання реальних комунікативних ситуацій;
- адаптацію освітнього процесу до культурного різноманіття студентів.

Зазначимо також, що залишається проблемою для викладачів, особливо в умовах міжнародних освітніх середовищ, адаптація навчальних програм до культурного різноманіття студентів, оскільки необхідно враховувати культурні очікування, стилі навчання, комунікативні норми студентів різних спеціальностей.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці практичних моделей навчання, що враховують культурні особливості студентів, створенні міжкультурних освітніх платформ, а також у проведенні емпіричних досліджень ефективності різних методик формування крос-культурної компетентності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баган М. П. Англiзація сучасного українськомовного комунікативного простору: причини, основні вияви та наслідки. *Українська мова*. 2020. № 1 (73). С. 38-53.
2. Мисечко О. Є. Історико-логічний аспект проникнення англійських запозичень у сучасну українську мову. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2000. № 5. С. 58-62.
3. Морозовська Л., Стрелок Н. В., Стахнич Ю. С. Англомовна крос-культурна комунікація здобувачів вищої освіти. *Вісник науки та освіти*. 2023. № 6 (12). С. 162-176.
4. Чернікова Л. Ф., Смілик Т. І. Англiцизми в сучасній українській мові. *Культура народів Причорномор'я*. 2009. № 152. С. 129-133.
5. Чжан Цзін. Формування міжкультурної компетентності як складова професійної підготовки викладачів іноземних мов у ЗВО. *Теорія і методика професійної освіти*. 2025. Вип. 85. Том 2. С. 167-173.
6. Byram M. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon: Multilingual Matters, 1997. 124 p.
7. *Cross-Cultural Communication: Theory and Practice* / Ed. W. Gudykunst. London – New Delhi – Thousand Oak: Sage, 2003. 302 p.
8. Deardorff D. K. Identification and assessment of intercultural competence as a student outcome of internationalization. *Journal of studies in international education*. 2006. № 10 (3). P. 241-266. <https://doi.org/10.1177/1028315306287002>
9. Hall E. T. *Beyond Culture*. Denver: Anchor Press. Knopf Doubleday Publishing Group. 1976. 320 p.
10. Hofstede G. *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001. 596 p. [https://doi.org/10.1016/S0005-7967\(02\)00184-5](https://doi.org/10.1016/S0005-7967(02)00184-5)
11. Kramsch C. *Language and Culture* / Ed. H. G. Widdowson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 71 p.
12. Risager K. *Language and Culture Pedagogy: From a National to a Transnational Paradigm*. Clevedon – Buffalo – Toronto: Multilingual Matters, 2007. 270 p.
13. Ryan S. B. Developing Intercultural Competence: recognizing the minimization effect. *Journal of Yamagata University, School of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 17. P. 59-69.
14. Tomalin B., Stempleski S. *Cultural Awareness*. Oxford University Press, 1993. 308 p.

REFERENCES

1. Bahan M. P. Anhlizatsiia suchasnoho ukrainskomovnoho komunikatyvnoho prostoru: prychnyny, osnovni vyjavy ta naslidky. [The anglicization of the modern Ukrainian-language communicative space: causes, main manifestations, and consequences]. *Ukrainska mova*, 1(73), 38–53. [in Ukrainian].
2. Mysechko O. Ye. Istoryko-lohichniy aspekt pronyknennia anhliiskykh zapozychen u suchasnu ukrainsku movu. [The historical and logical aspect of the penetration of English borrowings into the modern Ukrainian language]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. 2000. № 5. S. 58-62. [in Ukrainian].
3. Morozovska L., Strelok N. V., Stakhnych Yu. S. Anhlomovna kros-kulturna komunikatsiia zdobuvachiv vyshchoi osvity. [English-language cross-cultural communication among higher education students]. *Visnyk nauky ta osvity*. 2023. № 6 (12). S. 162-176. [in Ukrainian].
4. Chernikova L. F., Smilyk T. I. Anhlitsyzmy v suchasni ukrainskii movi. [Anglicisms in modern Ukrainian]. *Kultura narodov Prychornomoria*. 2009. № 152. S. 129-133. [in Ukrainian].
5. Chzhan Tszin. Formuvannia mizhkulturnoi kompetentnosti yak skladova profesiinoi pidhotovky vykladachiv inozemnykh mov u ZVO. [The development of intercultural competence as a component of professional training for foreign language teachers in higher education institutions]. *Teoriia i metodyka profesiinoi osvity*. 2025. Vyp. 85. Tom 2. S. 167-173. [in Ukrainian].
6. Byram, M. (1997). *Teaching and assessing intercultural communicative competence*. Multilingual Matters.
7. Gudykunst, W. (Ed.). (2003). *Cross-cultural communication: Theory and practice*. Sage.
8. Deardorff, D. K. (2006). Identification and assessment of intercultural competence as a student outcome of internationalization. *Journal of Studies in International Education*, 10(3), 241–266. <https://doi.org/10.1177/1028315306287002>
9. Hall, E. T. (1976). *Beyond culture*. Anchor Press/Knopf Doubleday Publishing Group.
10. Hofstede, G. (2001). *Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions and organizations across nations*. Sage Publications. [https://doi.org/10.1016/S0005-7967\(02\)00184-5](https://doi.org/10.1016/S0005-7967(02)00184-5)
11. Kramsch, C. (1998). *Language and culture* (H. G. Widdowson, Ed.). Oxford University Press.
12. Risager, K. (2007). *Language and culture pedagogy: From a national to a transnational paradigm*. Multilingual Matters.
13. Ryan, S. B. (2020). Developing intercultural competence: Recognizing the minimization effect. *Journal of Yamagata University, School of Humanities and Social Sciences*, 17, 59–69.
14. Tomalin, B., & Stempleski, S. (1993). *Cultural awareness*. Oxford University Press.

Дата першого надходження рукопису до видання: 26.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 37.018.54:780.6.07(072)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-52>

Євген ДУДНИК,
orcid.org/0009-0004-3264-1125
заслужений артист естрадного мистецтва України,
заслужений працівник культури України,
директор
Полтавської дитячої музичної школи № 1 імені П.І. Майбороди,
аспірант
Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка,
доцент кафедри музики
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(Полтава, Україна) dudikduda@ukr.net

Марина ГРИНЬОВА,
orcid.org/0000-0003-3912-9023
доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент
Національної академії педагогічних наук України,
ректор
Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
(Полтава, Україна) grinovatmv@gmail.com

МОДЕЛЬ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У КОЛЕКТИВНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглянуто проблему формування навичок гри на ударних інструментах у колективній діяльності як важливого чинника розвитку музично-творчого потенціалу та професійного становлення учнів мистецьких ліцеїв. Визначено, що сучасна мистецька освіта потребує оновлення підходів до інструментального навчання, зокрема у частині поетапного формування виконавських навичок, що забезпечує ефективність педагогічного впливу, послідовність навчання та досягнення високого рівня виконавської майстерності. Проаналізовано наукові праці Шуай Лю, О. Тарківської-Нагиналюк і Д. Ониськіва, у яких запропоновано моделі розвитку виконавських умінь майбутніх музикантів. Зазначено, що попри значний внесок цих авторів, специфіка формування навичок гри на ударних інструментах у колективному середовищі мистецьких ліцеїв залишається недостатньо вивченою.

Метою дослідження є представлення авторської моделі методики формування навичок гри на ударних інструментах у колективній діяльності. На основі зіставлення теорії моторного навчання з українськими типовими програмами та методичними напрацюваннями обґрунтовано цілісний підхід до розвитку виконавських навичок як взаємодії моторної автоматизації, слухової уяви та рефлексивних стратегій. У статті окреслено структурну побудову моделі, що включає цільовий, змістово-компетентнісний, організаційно-діяльнісний, матеріально-технічний, інноваційний і оціночно-результативний блоки. Запропонована система зорієнтована на формування технічної стійкості, комунікативних навичок, сценічної впевненості й рефлексії у процесі ансамблевої гри. Особлива увага приділена використанню цифрових ресурсів і технологій дистанційної взаємодії, які створюють інклюзивне, безпечне та гнучке освітнє середовище в умовах воєнного часу.

Узагальнено, що запропонована модель забезпечує інтеграцію індивідуальної та колективної виконавської підготовки, сприяє підвищенню результативності навчання, розвитку творчої самореалізації й мотивації учнів до подальшого фахового зростання. Її гнучка структура допускає модернізацію через додавання нових компонентів без втрати системної цілісності, що підтверджує універсальний характер моделі. Результати дослідження можуть бути використані для вдосконалення навчальних програм і методик викладання ударних інструментів у мистецьких ліцеях, а також у ширшому контексті модернізації мистецької освіти в Україні.

Ключові слова: навички, ударні інструменти, формування навичок гри на ударних інструментах, мистецький ліцей, модель методики формування навичок гри на ударних інструментах у колективній діяльності.

Yevhen DUDNYK,

orcid.org/0009-0004-3264-1125

*Honored Artist of Variety Art of Ukraine, Honored Worker of Culture of Ukraine,
Director*

Poltava Children's Music School No. 1 named after P.I. Maiboroda,

Postgraduate Student

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University,

Associate Professor at the Department of Music

Taras Shevchenko Luhansk National University

(Poltava, Ukraine) dudikduda@ukr.net

Marina GRYNKOVA,

orcid.org/0000-0003-3912-9023

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine,

Rector

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

(Poltava, Ukraine) grinovamv@gmail.com

MODEL OF THE METHODOLOGY FOR DEVELOPING DRUM PLAYING SKILLS IN COLLECTIVE PERFORMANCE

The article examines the issue of developing drum playing skills in collective performance as a crucial factor in fostering the musical and creative potential and professional growth of students in art lyceums. It emphasizes that contemporary art education requires the renewal of approaches to instrumental training, particularly regarding the step-by-step development of performance skills, which ensures pedagogical effectiveness, consistency of learning, and a high level of performing mastery. The scientific works of Shuai Liu, O. Tarkivska-Nahynaliuk, and D. Onyskiv, who proposed models of developing musicians' performance abilities, are analyzed. Despite the contribution of these scholars, the specificity of forming drum playing skills in the collective environment of art lyceums remains insufficiently explored.

The purpose of the study is to present the author's model of the methodology for developing drum playing skills in collective performance. Based on the comparison of motor learning theory with Ukrainian standard curricula and methodological resources, a holistic approach to skill formation is substantiated, understood as the interaction of motor automation, auditory imagination, and reflective strategies. The structure of the model includes several interconnected components: target, content-competence, organizational-activity, material-technical, innovative, and evaluation-resultative blocks. The proposed system focuses on the development of technical stability, communication skills, stage confidence, and reflection during ensemble performance. Particular attention is paid to the use of digital tools and remote interaction technologies that create an inclusive, safe, and flexible educational environment under martial law conditions.

It is summarized that the proposed model ensures the integration of individual and collective performing training, enhances learning efficiency, promotes creative self-realization, and motivates students toward further professional development. Its flexible structure allows modernization through the addition of new components without compromising systemic integrity, confirming the model's universal character. The results of the study can be applied to improve curricula and teaching methods for percussion instruments in art lyceums, as well as in the broader context of modernizing art education in Ukraine.

Key words: *skills, percussion instruments, development of drum playing skills, art lyceum, model of the methodology for developing drum playing skills in collective performance.*

Постановка проблеми. Розвиток музично-творчого потенціалу школярів і становлення навичок інструментальної гри виступає провідною передумовою їхнього особистісного зростання та художньої самореалізації. Підвищення планки інструментальної підготовки безпосередньо пов'язане з чітким окресленням виконавських навичок і параметрів їх оцінювання; за умов зростання вимог у мистецькій освіті це набуває особливої актуальності. Автоматизація окремих виконавських операцій дає змогу ощадливо витратити фізичні сили й когнітивні ресурси

та зосереджувати увагу на досягненні художньої мети виступу.

У ситуації модернізації змісту мистецької освіти, зокрема інструментального навчання, проблема цілеспрямованого формування виконавських навичок учнів спеціалізованих мистецьких закладів загострюється. Особливої ваги набуває вивчення механізмів поетапного становлення навичок гри на музичних інструментах, адже саме поетапність забезпечує результативний педагогічний вплив і поступове піднесення якості виконання. У науковому дискурсі дедалі частіше опиняється структу-

рована послідовність етапів формування виконавських навичок, що дозволяє реалізувати принципи поступовості, доступності, варіативності та індивідуалізації освітнього процесу.

Аналіз досліджень. Дослідження Шуай Лю, О. Тарківської-Нагіналук, Д. Ониськіва засвідчують стійкий інтерес науковців до поетапної організації інструментальної підготовки. Запропоновані ними моделі описують послідовність переходу від початкового оволодіння технікою до інтеграції в колективне музикування, акцентуючи розвиток технічних, метро-ритмічних, інтерпретаційних і комунікативних навичок, а також роль міжкультурної комунікації й самостійної роботи в професійному зростанні музиканта. Водночас наведені підходи здебільшого стосуються підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей і не враховують специфіки ударних інструментів у контексті мистецьких ліцеїв.

Мета статті – розглянути розроблену автором модель методики формування навичок гри на ударних інструментах у колективній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Зіставлення теорії моторного навчання з чинними українськими типовими програмами й традиційним методичним доробком дає змогу розглядати формування навичок ударника як цілісний процес, у якому поєднуються моторна автоматизація, слухова уява та музично-образне мислення. Формування виконавських навичок можна описати як взаємодію трьох компонентів: моторної автоматизації, яка забезпечує технічну стійкість; внутрішнього слухового уявлення, що надає виконанню художньої осмисленості; і рефлексивних стратегій, відповідальних за контроль та корекцію. Такий підхід найповніше відповідає завданням початкової й середньої мистецької освіти, де навичка розглядається не як механічний рух, а як засіб музичного висловлювання.

Формування навичок гри на ударних інструментах у мистецькому ліцеї має свої особливості. З одного боку, ліцеї працюють у межах державних стандартів мистецької освіти; навчальні програми з ударних інструментів на базовому й профільному рівнях затверджені уповноваженими органами й єдині для системи початкової спеціалізованої освіти. З іншого боку, поєднання з загальноосвітнім циклом і концентрація обдарованих дітей створюють специфічне освітнє середовище. У ньому опанування ударних відбувається інтенсивніше та багатовекторніше, ніж у типовій дитячій музичній школі: учні мають більше навчального часу для занять, ширші можливості для участі в ансамблях і оркестрах, частіше вихо-

дять на сцену, а також стикаються з більш високими вимогами до результатів.

Щоб підвищити якість формування навичок гри на ударних у колективній діяльності, пропонується оновлена модель методики, орієнтована на учнів мистецьких ліцеїв та спрямована на посилення результативності колективного музикування (рис. 1).

Сконструйована модель методики формування навичок гри на ударних інструментах у складі колективу включає взаємопов'язані компоненти, зорієнтовані на досягнення інтегрального результату – сформованість системи навичок гри на ударних у колективному форматі.

Запропонована структура зосереджена на досягненні заздалегідь визначених цілей і характеризується рівнем сформованості навичок, яких учні досягають у процесі колективної гри в умовах мистецького ліцею.

Слід наголосити, що модель розрахована не на разовий «продукт», а на стійкий результат. Якщо отримані показники виявляються недостатніми, передбачається коригування всієї системи або її окремих елементів. Такий підхід засвідчує динамічний і відкритий характер моделі, здатної до постійного вдосконалення.

У структурі моделі виокремлюються кілька блоків, узгоджена дія яких забезпечує результативність інструментально-виконавської підготовки та зростання готовності учнів до публічних виступів. Цільовий компонент уточнює основну мету методики – формування навичок гри на ударних у спільному музикуванні, стимулювання творчої самореалізації, активної участі в концертах, посилення інтересу до подальшого професійного навчання.

Змістово-компетентнісний блок окреслює логіку опанування навчального матеріалу й способи організації музично-виконавської діяльності. Освітній контент вибудовується навколо двох провідних стилістичних векторів: класичного та джазово-естрадного. Така бінарна орієнтація дає змогу послідовно ускладнювати ритмічні, фактурні й динамічні завдання, розвиваючи та технічну сторону, і художньо-інтерпретаційний аспект. Навчання організовується через поєднання занять у складі ансамблю чи оркестру (секційні й зведені репетиції) з продуманою системою самостійної підготовки, що включає індивідуальне опрацювання партій, роботу з нотним текстом, аудіо- та відеоматеріалами, ведення особистого репетиційного щоденника.

У межах організаційно-діяльнісного блоку деталізуються методологічні засади, провідні

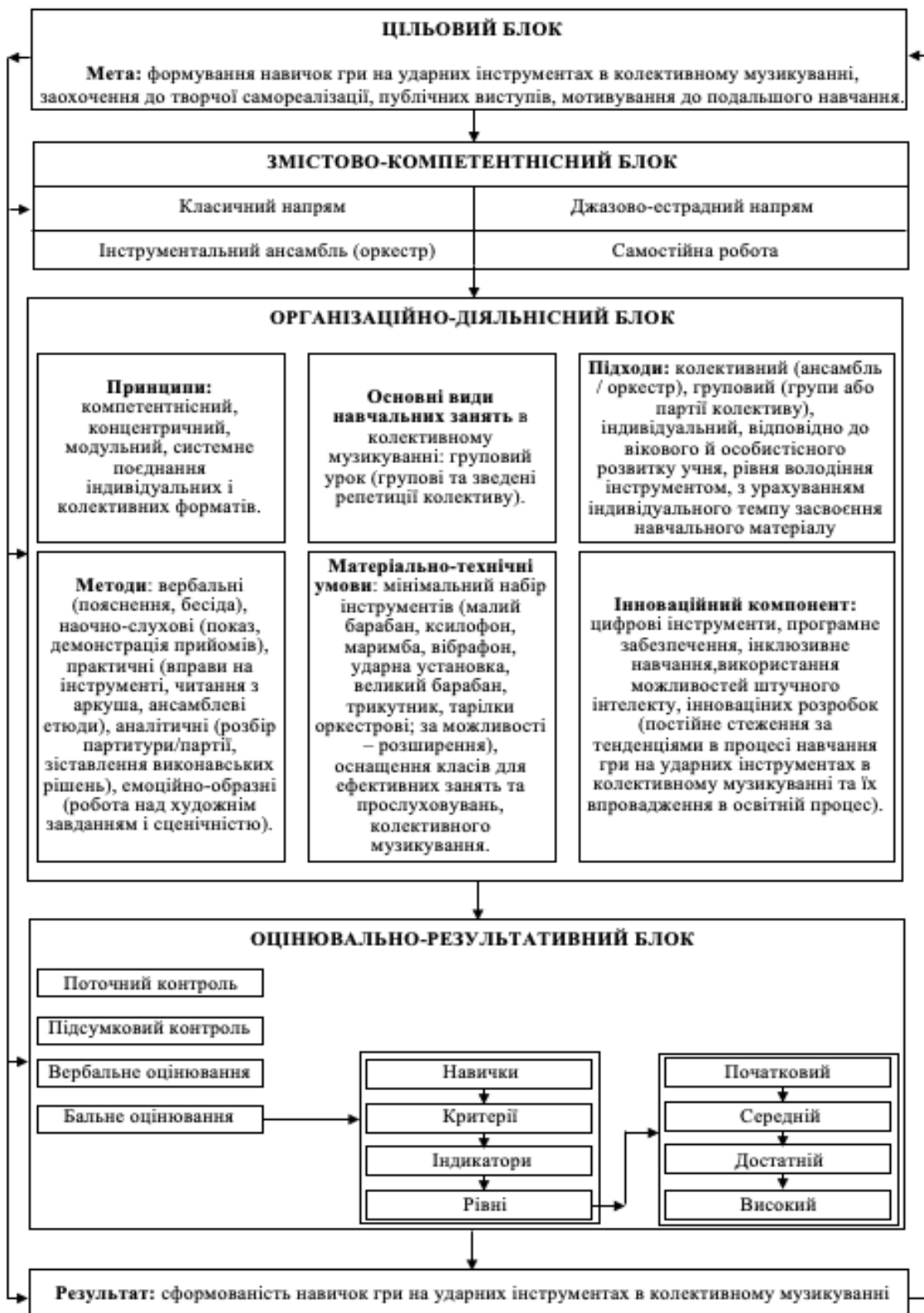


Рис. 1. Модель методики формування навичок гри на ударних інструментах у колективній діяльності

принципи функціонування моделі, педагогічні умови, форми і методи роботи. Методика спирається на компетентнісний, діяльнісний та системний підходи; це дозволяє поєднати орієнтацію на колективний результат з індивідуальною траєкторією кожного учня, враховуючи темп засвоєння матеріалу, рівень володіння інструментом і роль у партитурі. Реалізація моделі підпорядковується принципам наукової обґрунтованості та доступності, художньо-естетичної доцільності, модульної будови й поступового ускладнення змісту, органічного поєднання індивідуальних, групових і колективних занять, а також рефлексивності й орієнтації на сценічний результат.

Основними видами навчальної роботи виступають індивідуальні уроки, часткові (секційні) репетиції та спільні заняття колективу. Методичний інструментарій охоплює:

- словесні засоби (пояснення, евристичну бесіду, інструктаж, рефлексивне обговорення);
- наочно-слухові прийоми (демонстрацію технічних прийомів, використання аудіозаписів і відеофрагментів);
- практичні форми (ансамблеві етюди, ритмічні тренінги, читання нот «з аркуша», імпровізаційні вправи);
- аналітичну роботу з партитурою, спрямовану на вибудовування виконавської концепції, балансування фактури й динаміки.

Матеріально-технічний блок передбачає наявність основного комплексу ударних інструментів (перкусійні малих форм, барабанна установка, ксилофон або маримба чи їхні аналоги), нотних пюпітрів, партитур, метронома та тюнера, відповідного простору для занять і концертів, а також технічних засобів аудіо- та відеозапису для фіксації звучання й аналізу результатів.

Інноваційний складник реалізується через використання цифрових ресурсів і програмних продуктів, наприклад, електронних метрономів, драм-машин, тренажерів для розвитку ритмічного читання, платформ дистанційної комунікації для відеозанять, онлайн-консультацій, електронних репетиційних щоденників. Це формує технологічно підтримане, інклюзивне навчальне серед-

овище й забезпечує безперервність освітнього процесу. В умовах воєнного стану особливого значення набуває створення безпечного освітнього простору та гарантування доступу до якісної мистецької освіти дітям незалежно від місця проживання чи тимчасового перебування (Литовченко, 2023: 14).

Оціночно-результативний блок моделі описує систему моніторингу навчальних досягнень і логіку побудови оцінювальних процедур. Контроль здійснюється як у поточному режимі (під час репетицій, індивідуальних консультацій), так і в підсумковому форматі (прослуховування, залікові концерти, відкриті виступи). Використовується поєднання вербального оцінювання, що окреслює якісні характеристики виконання й намічає шляхи корекції, та бальної оцінки.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що побудована модель забезпечує внутрішню узгодженість цільового, змістово-компетентнісного, організаційно-діяльнісного та оціночно-результативного блоків і є придатною до впровадження в реальній освітній процес інструментально-виконавської підготовки.

Розроблена методична конструкція може модернізуватися шляхом введення нових структурних елементів. Додавання додаткових складників не порушує стійкості та надійності системи й не потребує її кардинальної перебудови, що свідчить про універсальний характер моделі.

Запропонована модель інтегрує нормативно визначений зміст дисципліни «Ударні інструменти» з курсами колективного музикування, вибудовуючи навчальний процес поетапно, модульно та в рамках компетентнісного підходу з чітко окресленими результатами й критеріями. Її перевага полягає в узгодженні індивідуального та колективного досвіду: матеріал, опрацьований на фаховому уроці, відразу перевіряється на практиці ансамблю чи оркестру, а здобує в колективі відпрацьовується й поглиблюється на індивідуальних заняттях. У такий спосіб модель забезпечує наступність, практичну спрямованість та об'єктивний контроль поступу, що повністю відповідає логіці й вимогам Типових навчальних програм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Литовченко О. В. Зміст позашкільної освіти в контексті воєнного часу та повоєнного відновлення України. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. 2023. № 27. С. 5-15.
2. Ониськів Д. О. Формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Тернопіль, 2015. 264 с.
3. Тарківська-Нагиналюк О. Д. Педагогічні умови розвитку метро-ритмічного чуття майбутніх учителів музики в процесі фахової підготовки : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Київ, 2021. 228 с.

4. Шуай Л. Інструментально-виконавська підготовка студентів педагогічних університетів на основі асоціативного поєднання мистецької інформації : дис. ... доктора філософії : спец. 014 – середня освіта (музичне мистецтво). Київ, 2023. 220 с.

REFERENCES

1. Lytovchenko O. V. (2023) Zmist pozashkilnoi osvity v konteksti voiennoho chasu ta povoiennoho vidnovlennia Ukrainy. [The content of out-of-school education in the context of wartime and post-war reconstruction of Ukraine] Teoretyko-metodychni problemy vykhovannia ditei ta uchnivskoi molodi, 27. 5-15. [in Ukrainian].
2. Onyskiv D. O. (2015). Formuvannia vykonavskykh umin maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva u protsesi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky. [Formation of performing skills of future teachers of musical art in the process of instrumental and performing training]. Ternopil, 264 [in Ukrainian].
3. Tarkivska-Nahynaliuk O. D. (2021). Pedagogichni umovy rozvytku metro-rytmichnoho chuttia maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi fakhovoi pidhotovky. [Pedagogical conditions for the development of metro-rhythmic sense of future teachers of music in the process of professional training]. Kyiv, 228 [in Ukrainian].
4. Shuai L. (2023). Instrumentalno-vykonavska pidhotovka studentiv pedahohichnykh universytetiv na osnovi asotsiatyvnoho poiednannia mystetskoï informatsii. [Instrumental and performing training of students of pedagogical universities based on associative combination of artistic information]. Kyiv, 220 [in Ukrainian].

УДК 81'25: 61
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-53>

Дар'я КАРАЧОВА,
orcid.org/0000-0001-9526-2406
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри ділової іноземної мови та перекладу
Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»
(Харків, Україна) dilugansk@ukr.net

Вікторія МИРОШНИЧЕНКО,
orcid.org/0000-0002-4381-3314
кандидат філологічних наук, доцент,
професор кафедри ділової іноземної мови та перекладу
Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»
(Харків, Україна) vikamiroshnichenko1974@ukr.net

Тетяна АГІБАЛОВА,
orcid.org/0000-0003-4612-4845
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
Харківського національного автомобільно-дорожнього університету
(Харків, Україна) tanika.fem@gmail.com

КРЕАТИВНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ПЕРЕКЛАДУ

Стаття присвячена загальному ознайомленню з найпопулярнішими креативними методами навчання, які використовуються викладачами на заняттях з перекладознавства у вищих навчальних закладах. Сучасні процеси глобалізації підштовхують всі галузі життя до кардинальних змін і галузь освіти не є виключенням. З початком пандемії Covid-19 освіта зазнала значних труднощів та повинна була за надзвичайно короткий проміжок часу перейти на нові методи навчання. Таким чином, на перший план вийшли різноманітні технологічні методи, які базувались на використанні інтернету. Все це дало потужний поштовх до глобальної зміни формату навчання. І ці методи показали себе настільки ефективно протягом останніх років, що навіть з поверненням до оффлайн навчання багатьма ВУЗами, викладачі продовжили використання різних технологічних методів на заняттях. Нові креативні методи можуть значним чином урізноманітнити та зробити значно цікавішими рутинні практичні заняття та заохотити здобувачів освіти до отримання нових знань. Також ці нові методи допомагають отриманню студентами практичних навичок, які їм значно допоможуть у майбутній професії. Передові технології наразі вимагають обізнаності у різних програмах, додатках, без яких вже неможливо уявити наше життя. Дослідження останніх років довели, що знання однієї лише теорії не можуть гарантувати практичних успіхів студента, тому дуже важливим фактором є навчити студентів застосовувати теоретичні знання на практиці. Особливо це стосується галузі перекладознавства та вивчення іноземних мов. Важливо зазначити, що галузь перекладознавства є надзвичайно актуальною протягом останніх років, тому дуже важливою є кваліфікована підготовка майбутніх перекладачів у різних галузях перекладу. Проте все це неможливо втілити в життя старими методами у навчанні, адже галузь освіти повинна реагувати на запити глобалізаційних змін, бути сучасною та актуальною. Відхід від застарілих моделей навчання змінюється та вимагає від викладачів великої відповідальності та активності в вивченні нових підходів до навчання. Саме тому є дуже важливим досліджувати тематику різноманітних креативних методів навчання та активно впроваджувати їх у сучасний навчальний процес.

Ключові слова: освіта, перекладознавство, креативні методи навчання, глобалізація, технології.

Daria KARACHOVA,

orcid.org/0000-0001-9526-2406

*Candidate of Science in Philology, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Business Foreign Language and Translation
National Technical University «Kharkiv Polytechnic Institute»
(Kharkiv, Ukraine) dilugansk@ukr.net*

Viktorii MYROSHNYCHENKO,

orcid.org/0000-0002-4381-3314

*Candidate of Science in Philology, Associate Professor;
Professor at the Department of Business Foreign Language and Translation
National Technical University «Kharkiv Polytechnic Institute»
(Kharkiv, Ukraine) vikamiroshnichenko1974@ukr.net*

Tetiana AHIBALOVA,

orcid.org/0000-0003-4612-4845

*Candidate of Science in Philology, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Foreign Languages
Kharkiv National Automobile and Highway University
(Kharkiv, Ukraine) tanika.fem@gmail.com*

CREATIVE TEACHING METHODS IN TRANSLATION CLASSES

The article is devoted to a general introduction to the most popular creative teaching methods used by lecturers in translation studies classes in higher education institutions. Modern processes of globalization are pushing all areas of life to radical changes, and the education sector is no exception. With the beginning of the Covid-19 pandemic, education experienced significant difficulties and had to switch to new teaching methods in an extremely short period of time. Thus, various technological methods based on the use of the Internet came to the fore. All this gave a powerful impetus to a global change in the format of teaching. And these methods have proven themselves so effectively in recent years that even with the return to offline learning, many universities continued to use various technological methods in classes. New creative methods can significantly diversify and make routine practical classes much more interesting and encourage students to gain new knowledge. Also, these new methods help students acquire practical skills that will greatly help them in their future profession. Advanced technologies now require familiarity with various programs and applications without which it is impossible to imagine our lives. Recent studies have proven that knowledge of theory alone cannot guarantee a student's practical success, so it is very important to teach students to apply theoretical knowledge in practice. This is especially true for the field of translation studies and the study of foreign languages. It is important to note that the field of translation studies has been extremely relevant in recent years, so qualified training of future translators in various fields of translation is very important. However, all this cannot be implemented using old teaching methods, because the education sector must respond to the demands of globalization changes, be modern and relevant. The departure from outdated teaching models is changing and requires teachers to be very responsible and active in studying new approaches to teaching. That is why it is very important to explore the topic of various creative teaching methods and implement them in the educational process.

Key words: *education, translation studies, creative teaching methods, globalization, technology.*

Постановка проблеми. Сучасні світові тенденції все більше акцентують увагу на креативних методах навчання. Ця тема не втрачає своєї **актуальності** останні роки, адже вплив глобалізації несе з собою різноманітні зміни у суспільстві і, тим самим, впливає на галузь освіти.

Методи, які використовувались ще десятиліття тому, вже не є актуальними та не можуть підготувати нові покоління до отримання тих навичок та знань, які допоможуть їм бути конкурентоспроможними на сучасному ринку праці. Сучасний світ вимагає багатофункціональності у будь-якій галузі, готовності навчатись за допомогою прак-

тики під час роботи та швидко адаптуватись до будь-яких змін. І вищі навчальні заклади повинні реагувати на зміни у суспільстві та мати змогу готувати та випускати професіоналів, які будуть спроможні відразу вливатись у робочий процес.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням нових підходів до навчання, а також тематики сучасних креативних методів навчання займається надзвичайно багато науковців, адже ця тема не втрачає своєї актуальності протягом останніх років.

Наприклад, Н. Канонік, К. Ковальова, О. Трубіцина зазначають, що «традиційні методи зде-

більшого орієнтовані на запам'ятовувально-відтворювальні техніки... а їх засилля автоматично створює ситуацію, у якій студенти є пасивними одержувачами знань...» (Канонік та ін., 2022: 303). Проте важливо зазначити, що під впливом глобалізації, ситуація починає змінюватись і «в останні роки відбувся помітний зсув у бік іншомовної освітньої діяльності, орієнтованої на студента і його активну лідерську позицію у здобутті знань і навичок з іноземної мови» (Канонік та ін., 2022: 303).

На думку Кашук М. та Липченко Т. важливими креативними методами у навчанні є «віртуальна реальність (переваги: дозволяє зануритися здобувачам освіти в змодельоване середовище, яке може бути адаптоване до їхніх потреб у вивченні мови), використання соціальних мереж (сучасна студентська молодь може з ефективністю використовувати їх для вивчення іноземної мови, слідкуючи за іншомовним контентом), адаптивне програмне забезпечення (основні його особливості: персоналізація, зворотний зв'язок, диференціація, моніторинг)...» (Кашук та ін., 2023: 339).

Отже тематика нових креативних методів навчання є надзвичайно актуальною серед дослідників протягом останніх років, що допомагає значним чином розвивати ці методи та активно запроваджувати їх у навчальний процес.

Метою нашої публікації є загальний огляд сучасних креативних методів навчання на заняттях з перекладу у вищих навчальних закладах.

Виклад основного матеріалу. Якщо ми зазірнемо у минуле, то побачимо, що ще декілька десятиліть тому основною метою вищої освіти було дати якомога більше теоретичних знань, які б стали у нагоді тогочасним студентам. Проте глобалізаційні зміни у світі внесли певні корективи у галузь освіти. І зараз ми можемо побачити, що сучасна освіта змінює фокус з величезної кількості теоретичної інформації до звуження її до більш дрібних тем, які можуть бути опрацьовані практично (а не теоретично) на заняттях. Практика стає головною метою будь-якого заняття. Якщо раніше лекційний матеріал викладався лише читанням певного теоретичного матеріалу лектором протягом заняття, то сучасні лекції стають вже інтерактивними та сприяють залученню студентів до участі та обговорення цієї лекції. Це дає можливість активізувати критичне мислення, спроможність глибинного дослідження певної теми та максимально занурити студентів у вивчення нового матеріалу. Дослідження останніх років довели, що знання лише теорії не можуть гарантувати практичних успіхів студента,

тому дуже важливим фактором є навчити студентів застосовувати теоретичні знання на практиці. Особливо це стосується галузі перекладознавства та вивчення іноземних мов. Саме тому багато сучасних дослідників намагаються винайти якомога більше креативних методів навчання задля заохочення студентів до отримання нових знань та можливості їх вжитку у різноманітних життєвих ситуаціях. Слід зазначити, що вся сучасна галузь освіти базується на студентоцентричності (висуненні студента на перший план). Це дає можливість активізувати його участь у занятті, отримати практичні навички у певній галузі та зацікавити його у навчанні, адже тепер студент є не тільки слухачем, але є активним учасником заняття. Цей фактор сприяв появі різноманітних сучасних креативних методів навчання.

Сучасними методами навчання можна назвати різноманітні підходи, які ставлять студента в центр процесу, використовуючи інтерактивні технології та активні методики для підвищення ефективності навчання.

Серед основних сучасних креативних методів навчання зазвичай виділяють:

- комунікативний метод (спрямований на комунікативний розвиток студентів завдяки спілкуванню між собою та з викладачами);
- технологічний метод (використання на заняттях різноманітних комп'ютерних програм, мобільних додатків та інших мультимедійних засобів для підвищення ефективності навчання);
- завдання-орієнтований метод навчання (Task-based Language Teaching) коли виконання конкретних завдань стають основою навчального процесу та імітують різноманітні ситуації максимально наближені до життєвих, що дає студентам можливість краще адаптувати новий матеріал у життєві обставини;
- проектний метод (надає можливість студентам працювати над спільними проектами, що розвиває критичне мислення, креативність та необхідні навички роботи у команді);
- метод гейміфікації (використання ігрового формату у проведенні заняття, що сприяє кращому запам'ятовуванню нового матеріалу студентами);
- штучний інтелект (використання програм та додатків для персоналізованого навчання та поглиблення знань студентів);
- використання коміксів.

Комунікативний метод є найбільш розповсюдженим у сучасній галузі освіти. Особливо це стосується перекладознавства та вивчення іноземних мов. Ця галузь є неможливою для вивчення базуючись лише на теоретичних знаннях. Прак-

тика є головним фактором успішного засвоєння матеріалу та спроможності розмовляти іноземною мовою. Знання теорії звісно важливо, але саме практика дає можливість студентів заговорити та мати змогу використовувати різні методи перекладу. Тому комунікативний метод є найрозповсюдженішим задля досягнення успіху в навичках перекладу. Він дозволяє відтворити максимально наближені до життєвих ситуації на заняттях і, тим самим, заохотити студентів до перекладу таких ситуацій. Розробка різноманітних діалогів, обговорення текстів також спонукає студентів до розмовної практики.

Технологічний метод також, як і комунікативний, наразі є одним із найпопулярніших методів навчання у сучасних реаліях світу. Він дає надзвичайну можливість до використання будь-яких навчальних додатків, програм, використання презентацій, виконання групових проєктів студентами та багато іншого. Викладачі можуть використовувати деякі ситуації максимально наближені до роботи різноманітних юридичних, економічних компаній, або медіа галузі, реклами... що дасть змогу студентам отримати практичні навички перекладу у різних професійних галузях. Також технологічний метод надає можливість викладачеві використовувати різноманітні аудіо та відео завдання. Розглянемо детальніше.

Аудіовправи.

Ці типи завдань зазвичай є найскладнішими для студентів. З розвитком новітніх технологій викладачі сьогодні можуть використовувати різні платформи для аудіовправ. На заняттях з перекладу такі завдання надзвичайно важливі, оскільки вони тренують увагу, концентрацію та пам'ять студентів, а також допомагають краще засвоїти матеріал та отримати навички послідовного перекладу, який вважається найскладнішим видом перекладу.

На відміну від письмового перекладу, аудіовправи допомагають студентам ознайомитися як з класичною вимовою носіїв мови, так і з різними типами діалектів. Такі завдання є важливою невід'ємною частиною занять з перекладу (Карачова та ін., 2024: 233).

Відеовправи.

Цей тип вправ з'явився кілька років тому і вже набрав популярності. На відміну від аудіовправ, використання відеовправ є трохи легшим для студентів, оскільки візуалізація допомагає швидше засвоювати нову інформацію та розуміти нову лексику.

Використання відео під час лекцій значно покращує якість знань студентів та прискорює вивчення матеріалу. Слід також зазначити, що

концентрація уваги студентів набагато краща на лекціях з використанням відео (Карачова та ін., 2024: 234).

Оскільки весь сучасний світ базується на використанні різних технічних можливостей, галузь освіти також не повинна втрачати таку можливість у своєму розвитку.

Далі розглянемо завдання-орієнтований метод навчання (Task-based Language Teaching), який є ще не досить розповсюдженим у нашій країні, але є дуже популярним у європейських країнах. Викладач виокремлює декілька конкретних завдань, які необхідно виконати студентам протягом семестру. Зазвичай ці завдання моделюють якісь конкретні ситуації максимально наближені до життєвих. І студенти мають змогу самостійно опрацювати цей практичний матеріал та набути певних навичок та знань у цій конкретній галузі. Такі завдання можуть мати творчий підтекст та бути виконані у формі есе або презентації. Інколи викладач може видавати такі завдання декільком студентам щоб вони мали змогу опановувати навички роботи у команді.

Проєктний метод також лише починає набирати популярність у сучасній галузі освіти нашої країни, проте є вже досить відомим серед європейських вишів. Викладачі розробляють тематику таких проєктів згідно навчального плану та надають студентам можливість виконувати такі завдання у команді. Зазвичай такого роду завдання видаються на групу 5–6 студентів та виконуються протягом певного проміжку часу, приблизно від двох тижнів до місяця. Все це досить індивідуально та залежить від конкретного предмету та кількості матеріалу, яку треба опрацювати. Студенти мають змогу ознайомитись із тематикою завдання, дослідити необхідний матеріал та зробити фінальну презентацію на задану викладачем тему. Зазвичай такі завдання майже завжди передбачають колективну роботу над презентацією, адже це надає змогу залучити до її підготовки всіх членів групи, яким викладач видав це завдання. Так само, як і завдання-орієнтований метод навчання, проєктний метод надає студентам можливість навчитись працювати у команді над певною темою, що допомагає розвинути колективні навички роботи у майбутньому.

Метод гейміфікації набирає значної популярності у нашій країні останнім часом. Цей метод базується на вивченні нового матеріалу завдяки залученню компонентів гри у навчальний процес. Такий різновид занять викликає значну зацікавленість серед студентів та підвищує попит на них. Звісно, що підготовка до таких занять вимагає від

викладача більшої кількості часу та обізнаності у таких нових креативних методах, адже не кожному можна інтегрувати у галузь освіти та використати її не тільки для вивчення нового матеріалу, але й для його закріплення.

Проте важливо зазначити, що «гейміфікація» становить значний інтерес серед студентів. Ця технологія може залучати різні види інших технологій, як, наприклад, відео ряд або аудіо завдання. Це призводить до кращого запам'ятовування інформації та кращому акцентуванню уваги студентів на новій темі заняття та новому матеріалі, а ігровий формат дозволить надати студентам великий обсяг нової інформації не втративши уваги студентів. Такі заняття можуть також залучати студентів до співучасті у цьому процесі, що викликає значний інтерес у здобувачів освіти» (Мирошниченко та ін., 2025: 220). Тому, на нашу думку, слід активно використовувати такий метод у навчанні, адже він дає змогу опрацювати великі обсяги нового матеріалу без перевантаження студентів і сприяє кращому запам'ятовуванню інформації, що може значним чином покращити якість навчання.

Використання штучного інтелекту у галузі освіти має досить контроверсійне ставлення. По-перше, він надає надзвичайно багато можливостей для навчання, але по-друге, він також активно експлуатується студентами замість самостійної роботи над завданнями. Саме тому всі ці фактори викликають досить контроверсійне ставлення до його використання у процесі навчання.

Проте якщо подивитись на метод його використання з позитивної сторони, то можна зробити висновки, що він може надати унікальні можливості для вивчення іноземних мов та практики перекладознавства. Аудіо додаток чату GPT, наприклад, надає унікальну можливість комунікативної практики з «носіями» мови. Викладач може обрати у налаштуваннях британську чи американську англійську і тренувати студентів фонетично, наприклад. Це є надзвичайною можливістю у наш час, адже не кожен виш може залучити до роботи носіїв мови. Також на заняттях з перекладознавства викладач може використовувати можливості чату GPT для тренувань послідовного перекладу. Все це може бути унікальним та корисним досвідом та спонукати до розвитку професійних навичок майбутніх перекладачів.

І останнім із зазначених нами методів є використання коміксів у освітньому процесі. Цей метод є найновішим наразі та ще не отримав належної уваги у нашому сучасному суспільстві. Проте західні виші використовують цей метод для заохочення студентів до навчання. Важливо зазначити,

що сам формат коміксів розповсюдився у нашому суспільстві не так давно. Він характеризується максимальною наближеністю діалогів до життєвих ситуацій, наявністю малюнків та невеликим обсягом текстів. Все це зробило формат коміксів досить популярним серед молоді у наш час.

Таким чином, викладачі західних вишів почали використовувати комікси для інтерактивності занять. Такі діалоги можна надавати студентам для послідовного перекладу, наприклад. Цей формат є досить новим, але вже став популярним серед західних здобувачів освіти.

Отже завдання сучасної галузі освіти – бути максимально актуальною та залучати всі найновіші світові досягнення для того, щоб адаптувати студентів до життя та роботи у сучасних реаліях, адже всі передові технології наразі вимагають обізнаності у роботі з різними програмами, додатками, без яких вже неможливо уявити сучасний світ.

Висновки. Огляд найпопулярніших креативних методів навчання дає змогу ознайомитись з різноманітними сучасними підходами до навчання та варіантами його урізноманітнення. Відхід від застарілих моделей навчання вимагає від викладачів великої відповідальності та активності в вивченні нових підходів до занять.

Сучасний світ вже неможливо уявити без використання електронних програм та додатків, які дуже спрощують наше життя. Так само і галузь освіти повинна вміти швидко адаптуватись до змін у суспільстві та його нових вимог та потреб.

Нові креативні методи навчання можуть значним чином урізноманітнити та зробити значно цікавішими рутинні практичні заняття та заохотити здобувачів освіти до отримання нових знань. Також такі методи допомагають отриманню студентами практичних навичок, які їм значно допоможуть у майбутній професії.

Увесь сучасний світ налаштований на креатив та нові відкриття, удосконалення старих систем та отримання нових знань через практичне засвоєння, а не тільки через теорію, як це було раніше. Тому дуже важливим є вміти швидко адаптуватись до потреб сучасного суспільства та підлаштовувати під це всі інші галузі нашого життя, адже нові норми вимагають нових підходів та навичок. І завдання сучасної освіти – це вміти виявляти такі потреби заздалегідь та швидко підлаштовуватись під них. Галузь освіти вже мала такий виклик з початком пандемії Covid-19 і продемонструвала, що може надзвичайно швидко підлаштовуватись під нові вимоги суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Канонік Н., Ковальова К., Трубіцина О. Сучасні методики навчання іноземної мови у ЗВО. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2022. Вип. 55. Т. 1. С. 303–310.
2. Кащук М., Липченко Т. Сучасні тенденції у навчанні і вивченні іноземних мов. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 67, Т. 1. С. 339–344.
3. Карачова Д. В., Мирошніченко В. М., Пільгуй Н. М. Use of multimedia technologies in translation classes in higher education institutions. «*Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*». 2024. Том 35 (74) № 5. С. 231–235.
4. Мирошніченко В. М., Агібалова Т. М., Карачова Д. В. Презентації як важливий фактор сучасних технологій навчання у галузі мовознавства та перекладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т. 2. С. 218–222.

REFERENCES

1. Kanonik N., Kovalova K., Trubitsyna O. (2022) Suchasni metodyky navchannia inozemnoi movy u ZVO [Modern methods of teaching a foreign language in higher education institutions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. I. Franka*, 55. T. 1. 303–310. [In Ukrainian]
2. Kashchuk M., Lypchenko T. (2023) Suchasni tendentsii u navchanni i vyvchenni inozemnykh mov [Current trends in teaching and learning foreign languages]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 67, T.1. 339–344. [In Ukrainian]
3. Karachova D. V., Myroshnychenko V. M., Pilhui N. M. (2024) Use of multimedia technologies in translation classes in higher education institutions. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filohiia. Zhurnalistyka*, 35 (74) № 5. 231–235.
4. Myroshnychenko V. M., Ahibalova T. M., Karachova D. V. (2025) Prezentatsii yak vazhlyvyi faktor suchasnykh tekhnolohii navchannia u haluzi movoznavstva ta perekladu [Presentations as an important factor in modern learning technologies in the field of linguistics and translation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85. T. 2. 218–222. [In Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 376.011.3-053.2:159.922.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-54>**Тереза КЛИМУС,***orcid.org/0000-0003-0954-7275**кандидат педагогічних наук,**старший викладач кафедри соціології та соціальної роботи**Національного університету «Львівська політехніка»**(Львів, Україна) terif9950@gmail.com***Марта КОЗАК,***orcid.org/0000-0002-8204-110X**кандидат біологічних наук,**доцент кафедри соціології та соціальної роботи**Національного університету «Львівська політехніка»**(Львів, Україна) m_fedyk@yahoo.com*

ПРАВИЛА НАПИСАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ З РОЗЛАДАМИ СПЕКТРУ АУТИЗМУ

Важливість соціальної компетентності та набуття соціальних навичок у різних сферах не підлягає сумніву у фахівців та батьків. У той час як діти, які зазвичай розвиваються, можуть інтуїтивно розпізнавати, яка поведінка є прийнятною в різних соціальних ситуаціях, для дітей з розладами спектру аутизму часто певні соціальні ситуації стають незрозумілими через, що вони потрапляють у ізоляцію та не звертають своєї уваги на зовнішній світ. Труднощі соціальної взаємодії осіб з розладми спектру аутизму можна розділити на три групи: (а) соціальне визнання, яке описується як відсутність інтересу до інших; (б) соціальна комунікація, яка включає проблеми з самовираженням і обмежене розуміння мови тіла; та (в) соціальне наслідування та розуміння, що включає нездатність розуміти думки чи почуття інших або брати участь у творчій грі.

Соціальна історія – це стисла розповідь про ситуацію, концепцію, поведінку чи соціальні навички, написана та реалізована відповідно до певних вказівок. Ці історії використовуються, щоб допомогти дітям з розладами спектру аутизму передбачати конкретні ситуації, а також навчити відповідній прийнятній поведінці в конкретних ситуаціях. Метою соціальних історій є поширення точної соціальної інформації та популяризація соціальних мереж розуміння. Ці короткі, індивідуальні історії надають підтримку в новому, іноді заплутаному соціальному досвіді дитини з розладами спектру аутизму.

Мета нашого дослідження полягала в тому, щоб надати чітку інформацію про те, як написати та застосувати соціальні історії як техніку втручання фахівцями чи батьками. У статті нами також буде розглянуто інформацію про правила та структуру соціальної історії. Визначено основні кроки, на яких буду будуватися соціальна історія. Дано характеристики типам речень, які складають соціальну історію.

Ключові слова: соціальна історія, розлади спектру аутизму, комунікація, соціальна взаємодія.

Tereza KLYMUS,*orcid.org/0000-0003-0954-7275**Candidate of Pedagogical Sciences,**Senior Lecturer at the Department of Sociology and Social Work**Lviv Polytechnic National University**(Lviv, Ukraine) terif9950@gmail.com***Marta KOZAK,***orcid.org/0000-0002-8204-110X**Candidate of Biological Sciences,**Associate Professor at the Department of Sociology and Social Work**Lviv Polytechnic National University**(Lviv, Ukraine) m_fedyk@yahoo.com*

RULES FOR WRITING A SOCIAL STORY FOR CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM DISORDERS

The importance of social competence and the acquisition of social skills in various areas cannot be doubted by experts and parents. While typically developing children can intuitively recognize what behavior is acceptable in various

social situations, children with autism spectrum disorders often find certain social situations confusing because they become isolated and inattentive to the outside world. The difficulties of social interaction of persons with autism spectrum disorders can be divided into three groups: (a) social recognition, which is described as a lack of interest in others; (b) social communication, which includes problems with self-expression and limited understanding of body language; and (c) social imitation and understanding, which includes the inability to understand the thoughts or feelings of others or engage in creative play.

A social story is a concise account of a situation, concept, behavior, or social skill, written and implemented according to specific guidelines. These stories are used to help children with autism spectrum disorders anticipate specific situations and also to teach appropriate and acceptable behavior in specific situations. The goal of social history is to disseminate accurate social information and popularize social networks of understanding. These short, individual stories provide support in the new, sometimes confusing social experience of a child with autism spectrum disorders.

The purpose of our study was to provide clear information on how to write and use social stories as an intervention technique by professionals or parents. In the article, we will also consider information about the rules and structure of social history. The main steps on which social history will be built have been defined. The types of sentences that make up social history are characterized.

Key words: *adaptation, autism spectrum disorders, modification, alternative methods of communication.*

Вступ. Щоб допомогти дітям з розладом спектру аутизму набути функціональних комунікативних навичок, соціально-побутових та прийнятної поведінки у тих чи інших ситуаціях використовували різноманітні стратегії. За останні 20 років розроблено та досліджено різноманітні методи втручання та корекції для усунення дефіцитів, пов'язаних з розладом спектру аутизму (РАС). З початку 1990-х років припускали, що створені соціальні історії позитивно впливають на соціальний розвиток дітей із розладом аутистичного спектру. *Соціальна історія* – це стисла розповідь про ситуацію, концепцію, поведінку чи соціальні навички, які написані та реалізовані відповідно до конкретних вказівок для кожної дитини індивідуально залежно від поставленої мети корекції чи формування нової навички. Важливим аспектом є правила подачі такої історії, як її писати та застосовувати як техніку втручання, вивчаючи теоретичні основи її втручання. На сьогодні існують наукові дослідження, які вказують на право існування ефективності застосування даного підходу у роботі з дітьми з РАС.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджували вплив соціальних історій на соціалізацію, соціальну адаптацію та розвиток дітей з інтелектуальними порушеннями, зокрема РАС науковці у царині психології А. Блеч, І. Криловецька визначає сфери та можливості застосування соціальних історій у процесі психокорекції дітей з РАС; науковець педагог М. Супрун, Л. Мамедова; ефективності методу соціальних історій у формуванні соціальної компетентності дітей зі складними порушеннями розвитку присвячує Т. Суменко.

Матеріали та методи. З метою представлення нами дослідницького питання яким чином укладаються соціальні історії: правила написання та читання, структура використано теоретичний метод, а саме: аналіз науково-методичної літе-

ратури, як сучасних наукових зарубіжних досліджень у царині психології, спеціальної педагогіки.

Результати. Розлад спектру аутизму – це порушення розвитку, яке визначається діагностичними критеріями, які включають дефіцит соціального спілкування та соціальної взаємодії, а також наявність обмежених і повторюваних моделей поведінки, інтересів або діяльності, які можуть зберігатися протягом усього життя відзначають у Американська психіатрична асоціація.

Соціальні історії спочатку були представлені педагогом К. Грей (Carol Gray) дитячим консультантом з питань РАС у 1991 році і Дж. Д. Гарандом (Joy D. Garand) як підхід для навчання соціальних навичок людей з РАС, оскільки вони виявляють порушення, які перешкоджають їхній здатності розуміти соціальні ситуації. Соціальна історія зазвичай містить короткі уривки інформації, написані в межах рівня розуміння дитини та доповнені візуальними зображеннями для надання інструкцій щодо конкретної соціальної ситуації. Історію розвитку соціальних історій К. Грей ділить на 4 періоди: це перший, а потім:

2. Історичний контекст РАС та соціальні історії (до 1987 р.);

3. Походження філософії соціальної історії (1986–1990); і

4. Відкриття соціальних історій (1990–1993) (Carol, Garand, 1993).

Соціальні історії – це короткі оповідання, призначені дітям з РАС для розуміння соціальних ситуацій. Ці історії використовуються, щоб допомогти дітям передбачати конкретні ситуації, а також навчати відповідній поведінці в тій чи іншій ситуації. Цілі соціальної історії – ділитися точною соціальною інформацією та сприяти соціальному взаєморозумінню. Ці короткі, індивідуалізовані історії забезпечують підтримку в нових, а іноді заплутаних соціальних переживаннях (Gray, 1995). Соціальна історія також допомагає забезпечити точне розуміння дитиною

соціальної інформації для даного середовища чи ситуації (Gray, 1998) і дає інструкції щодо того, хто, що, коли, де і чому у конкретній соціальній ситуації (Attwood, 1998). Соціальні історії зазвичай займають менше 10 сторінок і можуть складати навіть одну сторінку. Їх часто друкують на звичайному папері та скріплюють степлером, щоб створити «книгу», але їх також можна зберігати у форматі PDF і відкривати на iPad, комп'ютері чи іншому пристрої, тобто бути доступними у будь-який час. Існують також деякі програми, які можна використовувати для швидкого створення соціальних історій. Діти можуть прочитати соціальну історію як самі, або батьки чи фахівець під час надання корекційних занять. У багатьох випадках діти хочуть переглядати історію неодноразово. Оскільки соціальні історії проілюстровані, навіть діти, які ще не читають, можуть отримати користь від «читання» таких історій по декілька разів, використання малюнків, допомагає візуально сприймати соціальну історію та розповідати її з наочним прикладом.

Загалом соціальні історії можна прийняти як початкову стратегію визначення потенційно складних ситуацій для дитини з РАС до того, як дитина буде залучена до діяльності та підготувати дитину до розуміння ситуації аби впоратися з нею.

Фахівець К. Грей (Gray, 2003) стверджує, що соціальна історія повинна бути індивідуалізованою і складатися з чотирьох основних типів речень:

- Описовий;
- Директивний;
- Перспективний;
- Ствердний.

Описові речення визначають, хто бере участь, де відбувається ситуація, що відбувається, що очікується і чому, хто бере участь у цій ситуації (Gray, Garand, 1993).

Директивні речення описують ситуацію дитині, що від неї очікують і як реагувати на ситуацію, використовуючи твердження «Я спробую...». Такі речення несуть інструкції до тієї чи іншої ситуації. Дитина, коли орієнтується на таке речення, змінює свою поведінку. Такі речення повинні бути стверджувальними, без використання заперечної частки «не», оскільки заперечення формує у дитини, що не можна робити, але не дає альтернативи, як потрібно вчинити, діяти.

Перспективні речення описують, що інші можуть відчувати або думати під час цієї чи іншої ситуації. Такі речення допомагають дітям зрозуміти точку зору оточуючих. Нарешті, **стверджувальні речення** використовуються, щоб допомогти дитині краще визначити або запам'ятати історію. Ці чотири основні типи речень і співвідношення, яке визначає

їх частоту, є найважливішими компонентами соціальної історії. К. Грей (Gray, 2010) припускає, що соціальна історія повинна мати співвідношення 2 до 5 описових, перспективних та/або ствердних речень на кожне 0 до 1 директивного речення. Це означає, що на кожне директивне речення в історії буде від двох до п'яти інших речень в історії. Це співвідношення має зберігатися незалежно від тривалості соціальної історії та стосується історії в цілому. Таке співвідношення існує тому, що воно підкреслює одну очікувану поведінку від дитину за раз. Цей аспект є важливим, саме з метою визначення очікуваної поведінки та роботою саме над однією поведінкою. У той час як перші три речення встановлюють обстановку, погляди людей і конкретну команду, єдине директивне речення, що залишилося, висвітлює головну покрокову інструкцію, тобто відповідну поведінку для дитини під час визначеної ситуації у історії (Wongkitirungruang, 2019: 28).

Саме потреби дитини визначають тематику соціальної розповіді, тоді як перспектива дитини визначає фокус історії. Назва соціальної історії має містити загальну ідею історії, обов'язково має бути вступна частина та висновок. Розповідь завжди написана від першої особи, ніби сама дитина розповідає. При складанні соціальної історії про іншого персонажа важливо зробити так, щоб цей персонаж був схожий на саму дитину. Говорячи про неприйнятну поведінку, рекомендується використовувати позицію від третьої особи, щоб вона не звучала як критика поведінки. Крім того, історія повинна використовувати гнучку мову, наприклад слова «зазвичай» і «іноді», а не «завжди» або «ніколи». Також, корисно перевірити розуміння матеріалу соціальної історії, попросивши дитину відповісти на питання щодо розуміння даної соціальної історії (Carol, Garand, 1993).

Необхідні кроки під час навчання соціальних навичок дітей з РАС (Криловецька, 2022; Raver, Bobzien, 2013: 120–124):

Крок	Процедура
1	Ідентифікувати та встановити соціальні дефіцити, які необхідно змінити
2	Визначати та проаналізувати пов'язані середовища і ситуації
3	Визначте та проаналізувати випадки, пов'язані з цільовою поведінкою
4	Точно виміряти реакцію дефіциту та візуально відобразити її виникнення
5	Провести аналіз завдання на основі поведінкових спостережень
6	Вибрати і застосувати відповідне підкріплення та тренувальні процедури для розвитку бажаної реакції
7	Проводити підтримку програми та подальші заходи

Соціальні історії впроваджуються для різноманітних цілей, таких як а) зменшення агресивної поведінки; б) навчання адаптивним навичкам; в) навчання соціальним навичкам; г) підкріплення належної поведінки; д) збільшення використання уже сформованих відповідних соціальних навичок у тій чи іншій ситуації; е) покращення поведінки під час виконання завдань; є) покращення відповідної поведінки під час прийому їжі; ж) зменшення провісників

поведінки неприйнятної (Gray, 1998; Koegel, Matos-Freden, 2012).

Висновки. Отож, соціальні історії можуть бути використані як терапевтична методика та мати позитивну динаміку прогресу у соціальній та комунікативній сфері дітей з РАС за умови правильного написання з дотриманням необхідних умов, зокрема структури кількості речень, правильно виставленої цілі з урахуванням індивідуального підходу; з візуалізацією та використанням гаджетів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Криловецька І. В. Можливості та сфера застосування соціальних історій у психокорекційній роботі з дітьми з розладами аутистичного спектра Актуальні питання спеціальної, інклюзивної і здоров'я збережувальної освіти : зб. наук. пр. матеріалів круглого столу Харків : Харків, 2022. С. 100–104.
2. Attwood T. The links between social stories, comic strip conversations and the cognitive models of autism and Asperger's syndrome. 1998. URL: <http://www.tonyayywood.com/paper5.htm>. (access: 10.11. 2025).
3. Carol A., Gray Joy D. Garand Social Stories: Improving Responses of Students with Autism with Accurate Social Information Focus on Autistic Behaviour. Richard Simson editor. 1993. Volume 8. Issue 1. P. 1-10 DOI: <https://doi.org/10.1177/108835769300800101>
4. Gray C. Teaching children diagnosed with autism to “read” social situations. In K. Quill (Ed.), Teaching children with autism: Strategies to enhance communication and socialization. Albany. NY. 1995. Delmar. P. 219-241.
5. Gray C. Social stories 101. Michigan. Jenison Public Schools. The Morning News. 1998. Volume 10(1). P. 2-6.
6. Gray C. Social Stories. 2003. URL: <http://www.thegraycenter.org>. (access: 15.11. 2025).
7. Gray C. The new Social Story book: Revised and expanded 10th anniversary edition. Arlington, TX. 2010. Future Horizons.
8. Gray C. A., Garand J. D. Social stories: Improving responses of students with autism with accurate social information. Focus on Autistic Behavior. 1993. Volume 8(1). P.1-10.
9. Interventions for Children With Autism Spectrum Disorders in Inclusive School Settings. Lynn Koegel, Rosy Matos-Freden, Russell Lang, Robert Koegel. 2012. University of California, Santa Barbara. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cbpra>.
10. Using a Child-Specific Social Story to Improve Communication and Social Skills in Two Preschoolers with Cochlear Implants: An Exploratory Classroom Case Study. Raver S.A., Bobzien J., Hester P., Maydosz, A., Michalek A.M.P., Richels C. 2013. Deaf. Educ. Int.15. P. 117–125.
11. Wongkitirungruang S. Development of Social Skills for Children with Autism. Academic Services Office Journal. Khon Kaen University, 2019. Volume 27(1). P. 25-36.

REFERENCES

1. Krylovetska I. V. (2022). Mozhyvosti ta sfera zastosuvannia sotsialnykh istorii u psykhotekstivni roboti z ditmy z rozladamy autystychnoho spektra [Possibilities and scope of application of social stories in psychocorrective work with children with autism spectrum disorders] *Aktualni pytannia spetsialnoi, inkluzyvnoi i zdoroviazberezhuvальноi osvity: zb. nauk. pr.* Kharkiv : Kharkiv. 100–104. [in Ukrainian].
2. Attwood T. (1998) The links between social stories, comic strip conversations and the cognitive models of autism and Asperger's syndrome. URL: <http://www.tonyayywood.com/paper5.htm>. (access: 10.11. 2025).
3. Carol A., Gray Joy D.(1993). Garand Social Stories: Improving Responses of Students with Autism with Accurate Social Information Focus on Autistic Behaviour. Richard Simson editor Volume 8, Issue 1. P. 1-10 DOI: <https://doi.org/10.1177/108835769300800101>
4. Gray C. (1995). Teaching children diagnosed with autism to “read” social situations. In K. Quill (Ed.), Teaching children with autism: Strategies to enhance communication and socialization. Albany, NY: Delmar. P.219-241.
5. Gray C. (1998). Social stories 101. Michigan: Jenison Public Schools. The Morning News, 10(1). P. 2-6.
6. Gray C. (2003). Social Stories. URL: <http://www.thegraycenter.org>. (access: 15.11. 2025).
7. Gray C. (2010). The new Social Story book: Revised and expanded 10th anniversary edition. Arlington, TX: Future Horizons.
8. Lynn Koegel, Rosy Matos-Freden, Russell Lang, Robert Koegel (2012). Interventions for Children With Autism Spectrum Disorders in Inclusive School Settings. University of California, Santa Barbara. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cbpra>.
9. Gray C. A., Garand J. D. (1993). Social stories: Improving responses of students with autism with accurate social information. Focus on Autistic Behavior. Volume 8(1). P.1-10.
10. Raver S.A., Bobzien J., Hester P., Maydosz, A., Michalek A.M.P., Richels C. (2013). Using a Child-Specific Social Story to Improve Communication and Social Skills in Two Preschoolers with Cochlear Implants: An Exploratory Classroom Case Study. Deaf. Educ. Int.15. P. 117–125.
11. Wongkitirungruang S. (2019). Development of Social Skills for Children with Autism. Academic Services Office Journal. Khon Kaen University. Volume 27(1). P. 25-36.

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 371.13:316.77

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-55>**Інна КОНОВАЛЬЧУК,**

orcid.org/0000-0002-9391-3786

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри початкової освіти та культури фахової мови

Житомирського державного університету імені Івана Франка

(Житомир, Україна) inna.konovalchuk@ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ НЕНАСИЛЬНИЦЬКОГО СПІЛКУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ

Статтю присвячено проблемі використання методу ненасильницького спілкування у професійній діяльності вчителя початкових класів. Проаналізовано сутність методу ненасильницького спілкування. Розкрито значення методу ненасильницького спілкування як етичної та професійної норми в діяльності вчителя початкових класів. Обґрунтовано його роль у формуванні безпечного, емпатійного освітнього середовища, що відповідає принципам Нової української школи, зокрема дитиноцентризму та партнерства. Ненасильницьке спілкування визначено як багатовимірний гуманістично орієнтований метод взаємодії, що поєднує емпатію, чесність, доброзичливість і повагу до почуттів та потреб кожного учасника діалогу, сприяє формуванню довірливих стосунків, запобіганню конфліктам і створенню безпечного простору для конструктивної співпраці в освітньому й професійному середовищі. Окреслено основні компоненти методу ненасильницького спілкування: спостереження (відокремлення факту від оцінки), почуття (усвідомлення й вираження емоцій), потреби (те, що стоїть за почуттями) та прохання (чітке, конкретне звернення без тиску). Конкретизовано умови ефективного ненасильницького спілкування: емпатійне слухання, використання «я»-висловлювань, визнання потреб усіх учасників взаємодії, відсутність примусу й осуду, щирість і відкритість, повага до особистісних меж. Виокремлено ознаки ненасильницького спілкування: опис ситуації без оцінних суджень чи критики, озвучення власних почуттів у зрозумілій формі, пояснення емоцій без перекладання відповідальності, запрошення до дії з акцентом на співпрацю; інтонаційна м'якість, спокійний темп мовлення, відкрита поза, зоровий контакт, доброзичлива міміка, створення емоційно безпечного простору. Запропоновано практичні методики, адаптовані для роботи з учнями початкових класів, які можуть стати ефективним інструментом впровадження принципів ненасильницького спілкування у щоденній педагогічній практиці.

Ключові слова: спілкування, взаємодія, ненасильницьке спілкування, компоненти ненасильницького спілкування, умови ефективного ненасильницького спілкування, ознаки ненасильницького спілкування.

Inna KONOVALCHUK,

orcid.org/0000-0002-9391-3786

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Primary Education and Culture of the Professional Language

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) inna.konovalchuk@ukr.net

THE USE OF THE NONVIOLENT COMMUNICATION METHOD IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF PRIMARY SCHOOL TEACHERS

The article addresses the issue of applying the method of nonviolent communication in the professional activity of primary school teachers. The essence of nonviolent communication is analyzed. The significance of this method as both an ethical and professional norm in the work of primary school teachers is revealed. Its role in shaping a safe, empathetic educational environment aligned with the principles of the New Ukrainian School—particularly child-centeredness and partnership – is substantiated. Nonviolent communication is defined as a multidimensional, humanistically oriented method of interaction that integrates empathy, honesty, kindness, and respect for the feelings and needs of each participant in dialogue. It contributes to the development of trusting relationships, conflict prevention, and the creation of a safe space for constructive cooperation in educational and professional settings. The main components of nonviolent communication are outlined: observation (separating fact from judgment), feelings (awareness and expression of emotions), needs (what lies behind the feelings), and requests (clear, specific appeals without pressure). The conditions for effective nonviolent communication are specified: empathetic listening, use of «I»-statements, recognition of the needs of all participants, absence of coercion and judgment, sincerity and openness, and respect for personal boundaries. The key features of nonviolent communication are identified: describing situations without evaluative judgments or criticism, expressing personal feelings in a clear and accessible form, explaining emotions without shifting responsibility, and inviting

cooperation rather than issuing commands; soft intonation, calm speech tempo, open posture, eye contact, friendly facial expressions and the creation of an emotionally safe space. Practical techniques adapted for working with primary school students are proposed, which may serve as effective tools for implementing the principles of nonviolent communication in everyday pedagogical practice.

Key words: *communication, interaction, nonviolent communication, components of nonviolent communication, conditions for effective nonviolent communication, features of nonviolent communication.*

Постановка проблеми. У сучасному освітньому просторі все більшої актуальності набувають методи, що сприяють реалізації принципів гуманізації взаємодії учасників освітнього процесу. Це зумовлено трансформацією ціннісних орієнтирів освіти та потребою в середовищі, яке забезпечує емоційну та фізичну захищеність дітей, відповідає принципам Нової української школи, орієнтованої на дитиноцентризм і розвиток ключових компетентностей здобувачів освіти. В організації освітнього процесу все більше орієнтуються на методи, що не лише сприяють ефективному обміну інформацією, а й формують атмосферу довіри та взаємної емпатії між його учасниками. У системі цінностей Нової української школи ненасильницьке спілкування постає як етична основа педагогіки партнерства та ефективний метод формування довірливих взаємин, заснованих на взаємній повазі та розумінні між учителем і учнями. У сучасному освітньому дискурсі його все частіше позиціонують як педагогічну технологію, що узгоджується з ключовими принципами оновленої шкільної освіти.

Дитиноцентризм, партнерство та увага до емоційного розвитку учнів – ключові орієнтири початкової освіти, що вимагають переосмислення функцій педагога. Застосування ненасильницького спілкування в цьому контексті постає як етична й професійна норма для сучасного вчителя початкових класів, яка необхідна для налагодження довірливих взаємин з учнями. Такий підхід узгоджується з положеннями Державного стандарту початкової освіти, який серед очікуваних результатів навчання передбачає розвиток комунікативних навичок і здатності до співпраці (Державний стандарт, 2018).

Відповідні орієнтири також визначені в Професійному стандарті «Вчитель початкових класів закладу загальної середньої освіти», де підкреслюється важливість володіння педагогом компетентностями, що забезпечують ефективну комунікацію, соціалізацію та підтримку учасників освітнього процесу. До них належать здатність до конструктивної взаємодії, емоційна чутливість, толерантність і створення безпечного освітнього середовища, орієнтованого на розвиток особистості (Професійний стандарт, 2024).

Спілкування є ключовим чинником особистісного розвитку дітей молодшого шкільного віку, їх

соціалізації, формування інтелектуальних здібностей і пізнавальної активності, а також задоволення потреби в емоційному контакті, позитивному самосприйнятті та самоствердженні. У процесі щоденної взаємодії з учителем формуються довірливі міжособистісні стосунки, що впливають на рівень самооцінки, емоційне благополуччя та навчальну мотивацію дитини. У цьому контексті ненасильницьке спілкування відіграє ключову роль як форма взаємодії без тиску й осуду, що стає необхідною, коли дитина не відчуває, що її емоції та думки сприймаються з увагою та розумінням. Завдання вчителя – помічати ці сигнали та будувати діалог з дітьми на основі емпатії та поваги. Учитель, у якого сформована професійна здатність до позитивної комунікації, не лише підтримує дитину, а й навчає її розуміти себе, звертатися за допомогою та взаємодіяти з іншими. Такий підхід формує в класі атмосферу довіри, безпеки та партнерства, яка є основою для гармонійного розвитку дитини.

Аналіз досліджень. Проблема формування здатності педагога до ефективної взаємодії висвітлюється як у фундаментальних класичних дослідженнях, так і в сучасних наукових розвідках, зокрема, у працях зарубіжних дослідників (Дж. Борга, М. Ганді, Д. Гоулмана, Т. Гордона, Д. Маерса, Е. Рамбала, К. Роджерса, М. Розенберга та ін.) та вітчизняних науковців (І. Беха, Г. Васяновича, І. Зязюна, Л. Орбан-Лембрик, В. Семиченко та ін.).

Метод ненасильницького спілкування різноаспектно представлений у сучасних наукових працях. У дослідженнях А. Миколайчук доведено доцільність його застосування ненасильницького спілкування як універсального інструменту педагогічної практики (Миколайчук, 2023). Н. Бочаріна та О. Недибалюк зосереджується на ключових елементах, що сприяють формуванню навичок ненасильницького спілкування в молодших школярів (Бочаріна, Недибалюк, 2022). М. Дикун розглядає метод ненасильницької комунікації як спосіб досягнення ефективного спілкування (Дикун, 2019).

Отже, дослідження підтверджують, що ненасильницьке спілкування є не лише актуальним, а й необхідним елементом сучасної освіти. Особливо це важливо в початковій школі, де в учнів формуються базові навички довіри, емпатії та співпраці.

Мета статті: проаналізувати можливості використання методу ненасильницького спілкування в професійній діяльності вчителя початкових класів як інструменту створення безпечного, емпатійного освітнього середовища.

Виклад основного матеріалу. У сучасному освітньому середовищі, особливо в початковій школі, важливим інструментом формування довірливих і партнерських стосунків між учителем та учнем є ненасильницьке спілкування. Термін «ненасильницьке спілкування» (Nonviolent Communication, NVC) уперше був запропонований американським психологом Маршаллом Розенбергом у 1960-х роках ХХ століття. У своїй праці «Мова життя» він детально описав концептуальні засади цього підходу, спираючись на філософію гуманності та любові Махатми Ганді, ідеологію мирного спротиву Мартіна Лютера Кінга та гуманістичну психологію Карла Роджерса (Розенберг, 2020).

У науковому дискурсі проблема ненасильницького спілкування постає як міждисциплінарне явище, що поєднує теоретичні засади та практичні підходи. Концепція методу ненасильницького спілкування ґрунтується на принципах гуманістичної педагогіки та психології, що визнають особистість найвищою цінністю. Ненасильницьке спілкування розглядається як структурована модель міжособистісної взаємодії, заснована на цінностях, принципах і логіці побудови міжособистісних стосунків, а також як ефективний метод в реальних комунікативних ситуаціях. Метод ненасильницького спілкування є простим і практичним інструментом, який покращує взаєморозуміння, сприяє самопізнанню, розвитку емпатії та навичок якісного зворотного зв'язку.

Ненасильницьке спілкування розглядається як гуманістичний спосіб взаємодії, що ґрунтується на емпатії, щирості та врахуванні індивідуальних особливостей кожного учасника освітнього процесу, що сприяє створенню безпечного простору для діалогу, де домінують повага, довіра й готовність почути іншого. Як зазначає М. Розенберг, ненасильницьке спілкування – це емпатичний спосіб взаємодії, що передбачає повагу до почуттів і потреб усіх учасників діалогу, сприяє створенню щирого зв'язку без примусу, звинувачень чи оцінок і водночас є ефективним інструментом запобігання конфліктам та налагодження конструктивної взаємодії (Розенберг, 2020).

У контексті педагогічної діяльності ненасильницьке спілкування слугує не лише засобом емоційної підтримки, а й фундаментом для формування довірливих, партнерських стосунків, що

ґрунтуються на чутливості до потреб іншого, відкритості до діалогу та готовності до співпраці. На думку Е. Рамбала, ненасильницьке спілкування – це метод побудови стосунків, що базується на чесності, емпатії, доброзичливості та шанобливості та орієнтований на врахування й задоволення потреб кожної людини (Рамбала, 2022).

У професійному середовищі, де комунікація є ключовим інструментом взаємодії, ненасильницьке спілкування набуває особливої значущості як засіб збереження довіри, запобігання конфліктам і підтримки ефективної співпраці. Згідно з поглядами Г. Лещук, ненасильницьку комунікацію слід розглядати у ширшому контексті досліджень насильства в соціальних взаємодіях, особливо в соціономічних професіях, де спілкування є основним інструментом роботи, а його насильницькі форми порушують довіру, спричиняють конфлікти та ускладнюють професійну взаємодію (Лещук, 2022).

У межах психологічного підходу до ненасильницького спілкування особлива увага приділяється внутрішньому стану особистості, що детально висвітлено в працях М. Розенберга, К. Роджерса та Д. Гоулмана, а також принципам комунікативної взаємодії, сформульованим Т. Гордоном, які включають активне слухання, самовираження через «я»-висловлювання та спільний пошук рішень без тиску й маніпуляцій.

Узагальнюючи різні підходи до розуміння ненасильницького спілкування ми його розуміємо як багатовимірний гуманістично орієнтований метод взаємодії, що поєднує емпатію, чесність, доброзичливість і повагу до почуттів та потреб кожного учасника діалогу, сприяє формуванню довірливих стосунків, запобігання конфліктам і створенню безпечного простору для конструктивної співпраці в освітньому й професійному середовищі. Для вчителя початкових класів цей метод є не лише етичним орієнтиром, а й практичним інструментом формування безпечного освітнього середовища, у якому дитина відчуває довіру, прийняття та підтримку. Завдяки ненасильницькому спілкуванню педагог сприяє формуванню в учнів здатності усвідомлювати власні емоції, розпізнавати почуття інших, керувати емоційними реакціями та будувати взаємини на основі емпатії й поваги, що, своєю чергою, забезпечує позитивну емоційну атмосферу в класі, розвиток емоційної чутливості й комунікативної компетентності, а також запобігає конфліктам і сприяє зміцненню партнерських стосунків з учнями, батьками та колегами.

Метод ненасильницького спілкування ґрунтується на засадах партнерської взаємодії, що перед-

бачає довіру, повагу, ширість, прийняття та відповідальність. Основними компонентами цього методу є: спостереження (відокремлення факту від оцінки), почуття (усвідомлення й вираження емоцій), потреби (те, що стоїть за почуттями) та прохання (чітке, конкретне звернення без тиску).

Розглянемо докладніше кожен із компонентів, що формують основу ненасильницького спілкування в педагогічній практиці.

Першим компонентом ненасильницького спілкування є спостереження — уміння описувати поведінку учня без оцінок і узагальнень, чітко розмежовуючи факт і судження. Це дозволяє уникнути опору, образ і страху, що виникають у відповідь на ярлики чи звинувачення. Наприклад, замість «Ти неухважний!» — «Я бачу, що ти не відкрив зошит»; замість «Ти завжди заважаєш» — «Ти щойно перебив однокласника»; замість «Ти невихований!» — «Ти не привітався, коли зайшов до класу». У такий спосіб учень чує конкретний опис ситуації, а не оцінку особистості, що знижує напругу та сприяє відкритості до діалогу.

Другим компонентом ненасильницького спілкування є вираження почуттів — здатність педагога спокійно та усвідомлено висловлювати власні емоції. Це робить спілкування щирим і зрозумілим, слугує прикладом емоційної відкритості для дітей і сприяє формуванню довірливого середовища. Водночас обмежений словниковий запас емоцій може ускладнювати самовираження, тому важливо розвивати «мову почуттів» — як у педагогів, так і в учнів. М. Розенберг наголошував, що точне називання емоцій допомагає уникнути узагальнень і непорозумінь (Розенберг, 2020). Наприклад, замість «Мені погано» — «Мені сумно, бо ми не чуємо одне одного»; замість «Я незадоволена» — «Я засмучена, бо очікувала, що ми знайдемо спільне рішення». Такі формулювання уточнюють емоційний стан і відкривають шлях до діалогу.

Третім компонентом ненасильницького спілкування є усвідомлення потреб, що стоять за почуттями. У щоденній педагогічній практиці це означає здатність учителя пов'язувати власні емоції з глибинними потребами та пояснювати причину своєї реакції без звинувачень дитини. Такий підхід сприяє взаєморозумінню, знижує напруження та відкриває простір для діалогу без тиску. У початковій школі це особливо важливо, адже допомагає дітям розпізнавати як власні, так і чужі потреби, формуючи навички емпатії та саморефлексії. Наприклад, замість «Я розгублена» — «Я розгублена, бо мені важливо, щоб мене слухали»; замість «Я засмучена» — «Я засмучена, бо потре-

бою тиші для пояснення завдання». Такі формулювання уточнюють емоційний стан і демонструють повагу до себе та до учнів, сприяючи розвитку партнерських стосунків.

Четвертим компонентом ненасильницького спілкування є формулювання прохання — чітке, конкретне й зрозуміле звернення без тиску чи маніпуляцій, яке залишає дитині свободу вибору. Такий підхід знижує напругу, зберігає гідність учня та формує відповідальність за власні дії. У професійній діяльності вчителя це означає, що вчитель не наказує, а запрошує до співпраці, використовуючи доброзичливу інтонацію та доступну форму. Наприклад, замість «Сядь негайно!» — «Чи можеш сісти на своє місце, щоб ми продовжили урок?»; замість «Прибери зараз!» — «Будь ласка, поклади олівці в пенал після малюнка»; замість «Слухай мене!» — «Можеш зараз подивитися на мене — мені важливо, щоб ти почув». Такі формулювання сприймаються як запрошення до взаємодії, а не як контроль чи покарання. У початковій школі це особливо важливо, адже діти чутливо реагують на тон і форму звернення, що визначає ефективність спілкування.

М. Розенберг у своїх тренінгах використовував фігурки Жирафа і Шакала, щоб наочно показати дієвість ненасильницького спілкування. «Мова Жирафа» — це партнерство, емпатія та визнання потреб іншого; «мова Шакала» — насильство, оцінювання, звинувачення. Така метафора допомагала учасникам краще зрозуміти етичні засади конструктивної взаємодії. У педагогіці ці образи слугують орієнтирами для учнів: жирафа — це ширість, повага і відповідальність, шакал — критика, контроль і примус. Наприклад, замість «Замовкни!» учитель каже: «Мені важливо, щоб усі чули. Чи можеш трохи почекати?» — це мова жирафи, що формує емоційну чутливість і взаємоповагу. Такий підхід допомагає дітям розпізнавати висловлювання і вчитися говорити з повагою до себе й інших (Кріжо, Ранда, 2021).

Ефективна взаємодія між учителем і учнем потребує чутливості до емоційного стану дитини, що зумовлює потребу в створенні безпечного комунікативного простору, орієнтованого на повагу, емпатію та взаєморозуміння, у межах якого важливо дотримуватися таких умов ефективного ненасильницького спілкування, як емпатійне слухання (уважне сприймання емоцій і потреб співрозмовника без оцінювання чи переривання), використання «я»-висловлювань (формулювання власних почуттів і потреб без звинувачень, що сприяє відкритому діалогу), визнання потреб усіх учасників взаємодії (усвідомлення цінності

кожної позиції та пошук рішень, які враховують інтереси всіх сторін), відсутність примусу й осуду, щирість і відкритість, а також повага до особистісних меж (врахування індивідуальних особливостей, емоційної чутливості та права на власний простір).

Після розгляду ключових компонентів і умов ненасильницького спілкування доцільно окреслити його ознаки (зовнішні прояви) у взаємодії вчителя початкових класів з учнями. Їх можна умовно поділити на мовні та невербальні. До мовних ознак належать: опис ситуації без оцінних суджень чи критики, наприклад, «Ти залишив своє місце й підійшов до вікна під час читання», а не «Ти поводишся погано»; відкрите й доброзичливе озвучення власних почуттів у зрозумілій для учня формі: «Мені сумно, бо я хочу, щоб мене слухали»; аргументоване пояснення власних емоцій і дій без перекладання відповідальності на дитину: замість «Ти мене дратуєш» – «Я розгублена, бо потребую тиші»; використання запрошення до дії з акцентом на співпрацю, замість директивного наказу: «Чи можеш сісти, щоб ми продовжили?» замість «Сядь негайно!».

До невербальних ознак належать: інтонаційна м'якість, спокійний темп мовлення, відкрита поза, зоровий контакт, доброзичлива міміка, створення емоційно безпечного простору, де дитина не боїться помилитися, висловити думку чи почуття. Усі ці прояви сприяють збереженню гідності кожного учасника спілкування, навіть у конфліктних ситуаціях.

Ознаки ненасильницького спілкування, описані вище, можуть бути ефективно інтегровані в освітній процес початкової школи за умови цілеспрямованої педагогічної підтримки, що формує в учнів ключові комунікативні навички: уважне слухання, щире самовираження, повагу до співрозмовника та здатність до діалогу. Ефективним інструментом у цьому процесі є ігрові методи та навчальні вправи, які сприяють розвитку емпатії, здатності усвідомлювати власні почуття та висловлюватися з повагою до інших.

Пропонуємо практичні методики, адаптовані для роботи з учнями початкових класів, які можуть стати ефективним інструментом впровадження принципів ненасильницького спілкування у щоденній педагогічній практиці.

Вправи для формування толерантності. «Привітання» – вправа, що сприяє розвитку самоприйняття та емпатії: діти називають своє ім'я і те, за що люблять себе, навчаючись приймати себе й інших без оцінювання. «П'ять добрих слів»: учні добирають п'ять позитивних слів для харак-

теристики однокласника, формуючи атмосферу доброзичливості та взаємної підтримки. «Сонечко для друга»: кожен учасник малює сонце і на його проміннях записує позитивні риси однокласника, навчаючись прийняттю, доброзичливості та вмінню бачити хороше в інших. «Ми різні – ми рівні»: діти порівнюють себе з іншими учасниками групи, знаходять спільне й відмінне, навчаючись цінувати унікальність кожного. «Кольори дружби»: учні обирають кольори, які асоціюються з дружбаю, і створюють спільну композицію, формуючи згуртованість і позитивне сприйняття одне одного.

Вправи, що сприяють розвитку конструктивного діалогу. «Усмішка»: діти передають усмішку по колу, навчаючись помічати позитивні емоції та ділитися ними. «Приємна розмова»: учні ведуть короткий діалог, зосереджуючись на ввічливості, доброзичливості та уважному слуханні. «Комплімент і подяка»: діти висловлюють однокласникам щирі компліменти або вдячність, формуючи атмосферу підтримки. «Малюємо вдвох»: двоє учасників створюють спільний малюнок, узгоджуючи ідеї та дії (вправа на співпрацю та врахування позиції іншого). «Добрий друг»: діти описують, якими рисами має володіти добрий друг, і наводять приклади добрих вчинків. «Я-висловлювання»: діти навчаються висловлювати власні почуття та потреби без звинувачень, використовуючи формулу «Я відчуваюся... коли... тому що...». «Ти-висловлювання»: учні аналізують фрази, що можуть провокувати конфлікт, і навчаються замінювати їх на нейтральні або доброзичливі формулювання. «Ситуація – реакція»: вчитель описує ситуацію, а діти по черзі пропонують фрази, які могли б допомогти вирішити її мирно й конструктивно.

Вправи, що сприяють розвитку емпатії. «Комплімент по колу»: створення атмосфери доброзичливості та взаємної підтримки – кожен учень висловлює щирий комплімент сусідові. «Мій настрій сьогодні»: діти обирають картку або малюнок, що відповідає їхньому емоційному стану, і коротко пояснюють свій вибір – розвиток саморефлексії та емоційного самовираження. «Як би я вчинив?»: учні аналізують життєві ситуації, пропонують емпатійні способи реагування – усвідомлення емоційного стану інших у ситуаціях вибору. «Відгадай емоцію»: діти розпізнають емоції за мімікою, жестами або описом ситуації – формування навичок емоційної експресії. «Намісто гарних слів»: учні пишуть компліменти однокласникам – розвиток доброзичливості та вміння висловлювати позитивні емоції. «Уяви

себе на місці...»: діти аналізують емоційні стани персонажів на фотографіях або в описаних ситуаціях, намагаючись відчувати, що переживає інша людина – розвиток емпатії.

Вправи, що сприяють зміцненню почуття згуртованості й довіри в групі. «Плутанина»: учасники, тримаючись за руки, утворюють «вузол» і разом намагаються його розв'язати, не розриваючи кола – розвиток навичок командної роботи, взаємопідтримки та терпіння. «Сліпий і поводитир»: один учень, не бачачи шляху, покладається на підтримку іншого – формування навичок довіри, уважності, відповідальності та партнерства. «Атоми й молекули»: діти рухаються по класу як «атоми», а потім об'єднуються в «молекули» – розвиток згуртованості та радості взаємодії. «Добрий друг»: учні аналізують, які якості сприяють дружбі, та діляться прикладами добрих вчинків – розвиток моральної чутливості, емпатії та здатності будувати довірливі стосунки. «Моє місце в колі»: діти по черзі озвучують причини своєї приналежності до класу – формування довіри, прийняття та згуртованості.

Практичне застосування таких вправ у щоденній педагогічній діяльності сприяє формуванню безпечного освітнього середовища, у якому діти навчаються поважати себе та інших, будувати стосунки на основі довіри, співпраці й взаєморозуміння.

Висновки. Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що метод ненасильницького спілкування є не лише ефективною комунікативною стратегією, а й етичною основою професійної діяльності сучасного вчителя початкових класів. Його застосування сприяє формуванню безпечного, емпатійного освітнього середовища, у якому дитина відчуває себе почутою, емоційно комфортною, прийнятою та цінною. Такий підхід відповідає ключовим орієнтирам Нової української школи – дитиноцентризму й партнерству і забезпечує не лише якісну взаємодію, а й гармонійний розвиток особистості молодшого школяра. Володіння навичками ненасильницької комунікації є важливою складовою професійної компетентності педагога, що дозволяє будувати стосунки довіри, підтримки та співпраці, необхідні для реалізації цінностей гуманної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бочаріна Н.О., Недибалюк О.С. Основні компоненти розвитку ненасильницького спілкування у дітей молодшого шкільного віку. *Наукові перспективи*. 2022. № 11 (29). С. 405-418.
2. Дикун М.В. Метод ненасильницької комунікації як шлях до ефективного спілкування. Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, О.Г. Шостак. К.: Талком, 2019. С. 153-155.
3. Крижо В., Ранда Я. Ненасильницьке спілкування в практиці інклюзивної школи згідно з концепцією Маршалла Розенберга. Братислава: Інклюцентр, 2021. 28 с.
4. Лещук, Г. Ненасильницька комунікація як механізм ефективної міжособистісної взаємодії в соціономічних професіях. *Науковий журнал Хортицької національної академії*, 2022. 2(7). <https://journal.khnnra.edu.ua/index.php/files/article/view/37/37>
5. Миколайчук А. В. Готовність педагога до ефективної взаємодії в дискурсі ненасильницького спілкування. *Наука і техніка сьогодні*, 2023. 11(25), С.480-492.
6. Про затвердження Державного стандарту початкової освіти : постанова Кабінету Міністрів України від 21.02.2018 № 87. URL: https://osvita.ua/legislation/ser_osv/59891 (дата звернення: 12.10.2025).
7. Професійний стандарт «Вчитель закладу загальної середньої освіти» : наказ Міністерства освіти і науки України від 29.08.2024 № 1225. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/zatverdzheno-onovlenij-profstandart-vchitelya-zakladuzagalnoyi-serednoyi-osviti> (дата звернення: 14.10.2025).
8. Розенберг М. Ненасильницьке спілкування: мова життя. Харків, 2020. 256 с.
9. Рамбала Е. Метод ненасильницького спілкування. *Empatia.pro*. 2022. URL: <http://nvc.empatia.pro/uk/>

REFERENCES

1. Bocharina N.O., Nedybaliuk O.S. (2022) Osnovni komponenty rozvytku nenasylnytskoho spiluvannia u ditei molodshoho shkilnoho viku [Basic components of the development of non-violent bullying in young school-age children], *Naukovi perspektyvy*. № 11 (29). S. 405-418 [in Ukrainian].
2. Dykun M.V. (2019) Metod nenasylnytskoi komunikatsii yak shliakh do efektyvnoho spilkuvannia [The method of nonviolent communication as a way to effective communication], *Natsionalna identychnist v movi i kulturii: zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. A.H. Hudmaniana, O.H. Shostak. K.: Talkom, S. 153-155* [in Ukrainian].
3. Krizho V., Randa Ya. (2021) Nenasylnytske spilkuvannia v praktytsi inkluzyvnoi shkoly zghidno z kontseptsieiu Marshalla Rozenberga [Nonviolent communication in inclusive school practice according to Marshall Rosenberg's concept], *Bratyslava: Inkluitsentr, 28 s.* [in Ukrainian].
4. Leshchuk, H. (2022) Nenasylnytska komunikatsiia yak mekhanizm efektyvnoi mizhosobystisnoi vziemodii v sotsionomichnykh profesiiakh [Nonviolent communication as a mechanism for effective interpersonal interaction in socioeconomic professions], *Naukovyi zhurnal Khortytskoi natsionalnoi akademii*, 2(7). <https://journal.khnnra.edu.ua/index.php/files/article/view/37/37> [in Ukrainian].

5. Mykolaichuk A. V. (2023) Hotovnist pedahoha do efektyvnoi vzaiemodii v dyskursi nenasylnytskoho spilkuvannia [Educator's readiness for effective interaction in the discourse of nonviolent communication], Nauka i tekhnika sohodni, 11(25), 480-492 [in Ukrainian].

6. Pro zatverdzhennia Derzhavnoho standartu pochatkovoї osvity : postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy [For the approval of the State Standard of Primary Education: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine] vid 21.02.2018 № 87. URL: https://osvita.ua/legislation/ser_osv/59891 (data zvernennia: 12.10.2025) [in Ukrainian].

7. Profesiinyi standart «Vchytel zakladu zahalnoi serednoi osvity» : nakaz Ministerstva osvity i nauky Ukrainy [Professional standard «Vchytel zakladu zahalnoi serednoi osvity»: order of the Ministry of Education and Science of Ukraine] vid 29.08.2024 № 1225. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/zatverdzheno-onovlenij-profstandart-vchitelya-zakladuzagalnoyi-serednoyi-osviti> (data zvernennia: 14.10.2025) [in Ukrainian].

8. Rozenberg M. (2020) Nenasylnytske spilkuvannia: mova zhyttia [Nonviolent Communication: The Language of Life], Kharkiv, 256 s. [in Ukrainian].

9. Rambala E. (2022) Metod nenasylnytskoho spilkuvannia, [Nonviolent Communication Method] Empatia.pro. URL: <http://nvc.empatia.pro/uk/> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Вадим БЕСПЕКА ІНСТРУМЕНТИ ТА КАНАЛИ КОГНІТИВНОЇ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ.....	4
Антон ГАУК САКРАЛІЗАЦІЯ МОНАРХА НА СТОРІНКАХ ЄПАРХІАЛЬНОЇ ПРЕСИ: ДИСКУРСИВНІ СТРАТЕГІЇ ЛЕГІТИМАЦІЇ ВЛАДИ У РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТ.	11
Володимир КЛАПЧУК, Ярослава КОРОБЕЙНИКОВА, Тарас БАТЮК РЕСУРСНА ОСНОВА ВІДНОВЛЕННЯ ОЗОКЕРИТОВИДОБУВАННЯ В ПЕРЕДКАРПАТТІ (ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС).....	18
Олеся КУЦЬКА, Наталія КРАВЕЦЬ РОЗВИТОК ОПК В 2003–2014 РОКАХ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	25
Володимир МОРОЗЕНКО ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМИ ВІЙСЬКОВОГО БУДІВНИЦТВА ГЕТЬМАНАТУ ПАВЛА СКОРОПАДСЬКОГО.....	35
В'ячеслав ОНИЩАК АНЕКСІЯ КРИМУ ТА ВІЙНА НА ДОНБАСІ У СВІТЛІ НІМЕЦЬКОЇ ПРЕСИ: МЕДІА-АНАЛІЗ МАТЕРІАЛІВ DIE ZEIT (2014–2015 РР.).....	43

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Валерія БЗЕНКО, Костянтин ВІНОВИЙ, Ірина КРАСИЛЬНИКОВА ІНТЕРАКТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРОСТІР ДЛЯ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ ТА СОЦІАЛЬНОГО ЗАЛУЧЕННЯ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ ТА КУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ... ..	52
Тетяна БІЛАН ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХОРЕОГРАФІЧНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ.....	61
Artur BILYI COLOR SYMBOLISM IN FOOTBALL: PSYCHOLOGICAL IMPACT AND TRADITIONS.....	66
Світлана БІЛОУСОВА ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ ДОНЕЧЧИНИ: КОМПОЗИТОР ЄВГЕН МІЛКА (ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ).....	75
Яна БОБРОВА, ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ СОЛОСПІВІВ ВОЛОДИМИРА ЗОЛОТУХІНА НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ У СВІТЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....	83
Роман БОНЧУК ФЕНОМЕНОЛОГІЯ КРАСИ, ГАРМОНІЇ ТА СЕКСУАЛЬНОСТІ В МИСТЕЦТВІ ТА ФІЛОСОФІЇ.....	89
Галина БОРЕЙКО, Тетяна СОКІЛ ВІЙСЬКОВА ТЕМАТИКА В СЦЕНІЧНІЙ МОВІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	97
Валерій БУЛАТОВ КОНЦЕПТУАЛЬНІ РІШЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ В ІНКЛЮЗИВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	103
Олександр ВАСИЛЬЄВ, Тетяна НЕДЗЕЛЬСЬКА ДИЗАЙН ЛОГОТИПУ ВЕБСАЙТІВ КОМІКСІВ.....	110
Олександр ВІЛА-БОЦМАН МЕДІАРЕЖИСУРА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ: ЗАПИСИ, ТРАНСЛЯЦІЇ ТА ЕТИКА АВТОРСЬКОГО ПРАВА ЯК ВИМІР ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ХОРМЕЙСТЕРА.....	118
Дмитро ВОЙТОВИЧ СУЧАСНА МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ ВІЙНИ В УКРАЇНІ: ГРОМАДСЬКІ ІНІЦІАТИВИ ТА СКУЛЬПТУРНА ЕСТЕТИКА.....	125

Оксана ГЕТЬМАН ФОРМОУТВОРЕННЯ ЯК МЕТОД ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ.....	130
Тарас ГУНДЕР ДЖЕРЕЛА ТА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ.....	136
Жанна ДЕДУСЕНКО, Олексій ВОЛИК КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИЙ ДІАЛОГ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ РОМАНСАХ РОБЕРТА ТА КЛАРИ ШУМАН: ДВІ МОДЕЛІ ЖАНРОВОЇ МІНІАТЮРИ.....	142
Жанна ДЕНИСЮК АРТПРОЄКТИ ЯК МЕДІАТОРИ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО У ГЛОБАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ.....	149
Наталія ДОМБРУГОВА АРХІТЕКТУРНА АКУСТИКА, ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ.....	156
Михайло ЄНЧЕВ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КІНЕТИЧНОЇ ТИПОГРАФІЇ У ВІДЕОКОНТЕНТІ YOUTUBE: ЛІРИЧНІ ВІДЕО	162
Андрій ЖЕЛІЗКО БАРОКОВА ПОЛІФОНІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА.....	168
Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ, Валентина ЧЕЧИК КУРАТОРСЬКІ СТИЛІ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ МЕТОДОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ КУРАТОРСЬКИХ ПРАКТИК.....	174
Марія КАЛАШНИК, Ганна ХІРІНА ТЕЗАУРУСНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ «МИТЕЦЬ»: ФІЛОСОФСЬКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ.....	186
Яна КАУШНЯН СЕМБІОЗ МУЗИКИ ТА СЛОВА У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА «СІМ ПОЕЗІЙ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА» ОР. 23.....	194
Лілія КАЧУРИНЕЦЬ МУЗИЧНО-ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ.....	201
Людмила КОЛЧАНОВА, Ольга МОХЛЕНКО, Вікторія БІЛА ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ДЛЯ АКТОРІВ-БАКАЛАВРІВ ЗА УМОВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	207
Людмила КОЛЧАНОВА ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ ВЕРТЕПУ НА КОНУ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ.....	213
Анастасія КОСТЮЧЕНКО, Ганна ПАЩЕНКО, Тетяна МАЛІК ЕКООРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ ГОТЕЛЬНО-РЕКРЕАЦІЙНИХ КОМПЛЕКСІВ.....	218
Олег КУЗИК, Наталія СИРОТИНСЬКА, Людмила БЕЛІНСЬКА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ, КОНКУРСІВ І ЗМАГАНЬ У ПЕРІОД 2022–2025 РОКІВ.....	224
Гліб КУНИЦЯ, Інна ПЕТРОВА, Анастасія СИЛАЄВА РОЛЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В ЖИТТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА.....	232
Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА, Оксана ВЕЛИЧКО, Ірина МАКОВЕЦЬКА ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ	240
Олена ЛЕРМОНТОВА, Руслан НІКУЛІН МУЗИЧНІ ВИМІРИ ВИСТАВИ «КОНОТОПСЬКА ВІДЬМА» У ПОСТАНОВЦІ І. УРИВСЬКОГО: СПЕЦИФІКА ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОБРІЇ.....	245
Yifeng LIN, Olena GERASYMENKO DESIGN STRATEGIES FOR CHILDREN'S EDUCATIONAL MATERIALS BASED ON SITUATED COGNITION: A USER–TASK–ENVIRONMENT APPROACH TO EARLY LITERACY.....	252
Назарій ЛЮБІНЕЦЬ АКОРДЕОН ЯК ІНСТРУМЕНТ САУНД-ДИЗАЙНУ: ПОТЕНЦІАЛ АКУСТИЧНОЇ ТА ЕЛЕКТРОННОЇ ІМІТАЦІЇ.....	259

Лідія МАКАРЕНКО ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН «ЩЕДРИКА» МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА ТА ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ.....	265
---	-----

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Nika MARUSHCHAK UNPACKING POE'S IDIOLECT: A STUDY OF AUTHORIAL LEXICAL CHOICES.....	271
Олена БІЛЕЦЬКА, Еліна МОРДАН СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ ЯК ЗАСІБ УВИРАЗНЕННЯ МОВЛЕННЯ У ПОВІСТІ ДЖЕРОМА К. ДЖЕРОМА «ТРОС У ЧОВНІ» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ Й НІМЕЦЬКОЮ МОВАМИ.....	278
Діана БІРЮКОВА СУЧАСНІ АНГЛІЙСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ МИТНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ.....	287
Інга ВАЩЕНКО ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ МЕДІЙНИХ ТЕКСТІВ ТА МЕТОДИКА ЇХ ПОДОЛАННЯ У НАВЧАННІ ПЕРЕКЛАДАЧІВ.....	293
Diana HAYDANKA, Diana HOICHUK RENDERING THE UNTRANSLATABLE: THE ROLE OF WORDPLAY AND PARADOX IN THE TV SERIES "FLEABAG".....	298
Аліна ГОНЧАРЕНКО ПАСИВІЗАЦІЯ КОРИННОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В УМОВАХ НЕПРЯМОГО РОСІЙСЬКОГО ВПЛИВУ: СОЦІОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	306
Аліна ДУШКЕВИЧ ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕРМІНІВ.....	313
Марія ІВАЩЕНКО РЕЦЕПЦІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ Б. ГРІНЧЕНКА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПСИХОЛОГІЗМ ТВОРІВ.....	319
Дарина ІГНАТЕНКО ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	329
Ольга КОВАЛЕНКО, Юлія ЧЕРНОВА ВІДТВОРЕННЯ ГУМОРИСТИЧНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У РОМАНІ ДЖ. СІЛЗ «A VERY AGREEABLE MURDER».....	334
Наталія ЛАДИНЯК, Тетяна СУКАЛЕНКО, Інна БЕРКЕЩУК КОНЦЕПТ <i>СПОРТ</i> У МОВНІЙ СВІДОМОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СТУДЕНТСТВА.....	339

ПЕДАГОГІКА

Olena ANISENKO, Valentina PRYANITSKA PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL METHODS OF FORMING FOREIGN LANGUAGE LEARNING POSITIVE MOTIVATION.....	347
Тетяна БУХІНСЬКА, Леся ГЛАДКОСКОК, Ірина МУРАДХАНЯН СТРАТЕГІЇ ІНТЕГРАЦІЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ОБІЗНАНОСТІ ПРИ ВИКЛАДАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ.....	351
Євген ДУДНИК, Марина ГРИНЬОВА МОДЕЛЬ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У КОЛЕКТИВНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ.....	358
Дар'я КАРАЧОВА, Вікторія МИРОШНИЧЕНКО, Тетяна АГІБАЛОВА КРЕАТИВНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ПЕРЕКЛАДУ.....	364
Тереза КЛИМУС, Марта КОЗАК ПРАВИЛА НАПИСАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ З РОЗЛАДАМИ СПЕКТРУ АУТИЗМУ	370
Інна КОНОВАЛЬЧУК ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ НЕНАСИЛЬНИЦЬКОГО СПІЛКУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ.....	374

CONTENTS

HISTORY

Vadym BESPEKA TOOLS AND CHANNELS OF RUSSIA'S COGNITIVE WAR AGAINST UKRAINE.....	4
Anton HAUK SACRALIZATION OF THE MONARCH IN DIOCESAN PERIODICALS: DISCURSIVE STRATEGIES OF POWER LEGITIMATION IN THE RUSSIAN EMPIRE OF THE EARLY 20TH CENTURY	11
Volodymyr KLAPCHUK, Yaroslava KOROBENYKOVA, Taras BATIUK THE RESOURCE BASE FOR THE RESTORATIONAL OF OZOKERITE TREATMENT IN THE PRECARPATHIAN REGION (HISTORICAL OVERVIEW).....	18
Olesya KUTSKA, Natalia KRAVETS DEVELOPMENT OF THE MIC FROM 2003 TO 2014 IN UKRAINIAN SOCIAL AND POLITICAL DISCOURSE..	25
Volodymyr MOROZENKO FEATURES AND CHALLENGES OF MILITARY DEVELOPMENT IN PAVLO SKOROPADSKY'S HETMANATE.....	35
Viacheslav ONYSCHAK THE ANNEXATION OF CRIMEA AND THE WAR IN DONBAS IN THE LIGHT OF THE GERMAN PRESS: MEDIA ANALYSIS OF DIE ZEIT MATERIALS (2014–2015).....	43

ART STUDIES

Valeriia BZENKO, Kostyantyn VINOVOY, Iryna KRASYLNYKOVA INTERACTIVE ART AS A SPACE FOR INTERCULTURAL DIALOGUE AND SOCIAL ENGAGEMENT IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION AND CULTURAL COMMUNICATION.....	52
Tetiana BILAN THEORETICAL PRINCIPLES OF CHOREOGRAPHIC AND ARTISTIC PROJECTS.....	61
Artur BILYI COLOR SYMBOLISM IN FOOTBALL: PSYCHOLOGICAL IMPACT AND TRADITIONS.....	66
Svitlana BILOUSOVA CREATIVE PORTRAITS OF DONETSK REGION: YEVHEN MILKA (ON THE 75TH ANNIVERSARY OF BIRTH).....	75
Jana BOBROVA VLADIMIR ZOLOTUKHIN'S PERFORMING ASPECTS OF SOLOS IN LESYA UKRAINKA IN THE LIGHT OF THE NATIONAL VOCAL SCHOOL.....	83
Roman BONCHUK THE PHENOMENOLOGICAL INTERPRETATION OF BEAUTY, HARMONY, AND SEXUALITY IN ART AND PHILOSOPHY.....	89
Galyna BOREIKO, Tetiana SOKIL MILITARY THEMES IN THE STAGE LANGUAGE OF MODERN UKRAINIAN THEATRE.....	97
Valeriy BULATOV CONCEPTUAL SOLUTIONS FOR FUNCTIONAL AESTHETICS IN AN INCLUSIVE ENVIRONMENT.....	103
Oleksandr VASYLIEV, Tetyana NEDZELSKA LOGO DESIGN FOR COMIC WEBSITES.....	110
Oleksandr VILA-BOTSMAN MEDIA DIRECTION OF A CHORAL ENSEMBLE: RECORDINGS, BROADCASTS, AND COPYRIGHT ETHICS AS A MEASURE OF THE CHOIRMASTER'S INDIVIDUALITY.....	118
Dmytro VOITOVYCH CONTEMPORARY MEMORIALIZATION OF WAR IN UKRAINE: CIVIC INITIATIVES AND SCULPTURAL AESTHETICS.....	125
Oksana HETMAN FORM-MAKING AS A METHOD OF DESIGN THINKING.....	130

Taras HUNDER SOURCES AND DEVELOPMENT PATHS OF UKRAINIAN VIOLIN ART OF THE 18TH – FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY.....	136
Zhanna DEDUSENKO, Oleksii VOLYK CHAMBER-ENSEMBLE DIALOGUE IN THE INSTRUMENTAL ROMANCES OF ROBERT AND CLARA SCHUMANN: TWO MODELS OF THE ROMANTIC MINIATURE.....	142
Zhanna DENYSIUK ART PROJECTS AS MEDIATORS OF CULTURAL DIALOGUE: UKRAINIAN DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN THE GLOBAL CULTURAL SPACE.....	149
Nataliia DOMBRUGOVA ARCHITECTURAL ACOUSTICS, HISTORY AND CURRENT ISSUES.....	156
Mykhailo ENCHEV FEATURES OF THE USE OF KINETIC TYPOGRAPHY IN VIDEO CONTENT ON YOUTUBE: LYRIC VIDEOS.....	162
Andrii ZHELIZKO BAROQUE POLYPHONY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY BAYAN PERFORMANCE.....	168
Valerii ZAVERSHYNSKYI, Valentyna CHECHYK CURATORIAL STYLES AND INDIVIDUAL METHODOLOGIES AS INSTRUMENTS OF CURATORIAL PRACTICES.....	174
Mariya KALASHNYK, Ganna KHIRINA THESAURUS APPROACH TO INTERPRETING THE CONCEPT OF “ARTIST”: PHILOSOPHICAL AND ART HISTORY ANALYSIS.....	186
Iana KAUSHNIAN, SYMBIOSIS OF MUSIC AND WORD IN SERHII BORTKEVYCH’S VOCAL CYCLE “SEVEN POEMS BY PAUL VERLAINE” OP. 23.....	194
Liliia KACHURYNETS MUSICAL-PERFORMATIVE PRACTICES IN CHORAL ART.....	201
Liudmyla KOLCHANOVA, Olha MOKHLENKO, Victoria BILA TRANSFORMATIONS IN TEACHING STAGE SPEECH FOR ACTORS WITH BACHELOR’S DEGREES UNDER DISTANCE LEARNING CONDITIONS.....	207
Liudmyla KOLCHANOVA FEATURES OF THE STAGING OF THE VERTEP IN UKRAINIAN THEATRES.....	213
Anastasiia KOSTIUCHENKO, Hanna PASHCHENKO, Tetiana MALIK AN ECO-FRIENDLY APPROACH TO INTERIOR DESIGN IN HOTEL AND RECREATION COMPLEXES	218
Oleh KUZYK, Nataliia SYROTYNSKA, Liudmyla BELINSKA TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY DANCE ART IN UKRAINE THROUGH THE PRISM OF CHOREOGRAPHIC FESTIVALS, COMPETITIONS, AND CONTESTS IN THE PERIOD OF 2022–2025.....	224
Hlib KUNYTSIA, Inna PETROVA, Anastasiia SYLAIEVA ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN THE LIFE OF MODERN SOCIETY.....	232
Zoryana LASTOVETSKA-SOLANSKA, Oksana VELYCHKO, Iryna MAKOVETSKA SOME ASPECTS OF THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF MUSIC TEACHERS	240
Olena LIERMONTOVA, Ruslan NIKULIN MUSICAL DIMENSIONS OF THE PLAY “THE WITCH OF KONOTOP” IN THE PRODUCTION BY I. URYVSKY: SPECIFIC FEATURES AND FUNCTIONAL CONTOURS.....	245
Yifeng LIN, Olena GERASYMENKO DESIGN STRATEGIES FOR CHILDREN’S EDUCATIONAL MATERIALS BASED ON SITUATED COGNITION: A USER–TASK–ENVIRONMENT APPROACH TO EARLY LITERACY.....	252
Nazarii LIUBINETS ACCORDION AS A SOUND DESIGN INSTRUMENT: THE POTENTIAL OF ACOUSTIC AND ELECTRONIC IMITATION.....	259

Lidiia MAKARENKO

THE ARTISTIC-STYLISTIC PHENOMENON OF MYKOLA LEONTOVYCH'S "SHCHEDRYK"
AND ITS CULTURAL SIGNIFICANCE IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN STATEHOOD...265

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES**Nika MARUSHCHAK**

UNPACKING POE'S IDIOLECT: A STUDY OF AUTHORIAL LEXICAL CHOICES..... 271

Olena BILETSKA, Elina MORDAN

STYLISTIC FIGURES AS A MEANS OF SPEECH EXPRESSIVENESS IN JEROME K. JEROME'S
NOVEL "THREE MEN IN A BOAT (TO SAY NOTHING OF THE DOG)" AND PECULIARITIES
OF THEIR TRANSLATION INTO UKRAINIAN AND GERMAN..... 278

Diana BIRIUKOVA

MODERN ENGLISH NEOLOGISMS IN CUSTOMS TERMINOLOGY
AND METHODS OF THEIR TRANSLATION INTO ENGLISH..... 287

Inha VASHCHENKO

LINGUISTYLISTIC DIFFICULTIES IN TRANSLATION OF ENGLISH MEDIA TEXTS
AND METHODS OF OVERCOMING THEM IN TRAINING TRANSLATORS..... 293

Diana HAYDANKA, Diana HOICHUK

RENDERING THE UNTRANSLATABLE:
THE ROLE OF WORDPLAY AND PARADOX IN THE TV SERIES "FLEABAG"..... 298

Alina HONCHARENKO

PASSIVIZATION OF NATIVE UKRAINIAN VOCABULARY
UNDER INDIRECT RUSSIAN INFLUENCE: A SOCIOLINGUISTIC PERSPECTIVE..... 306

Alina DUSHKEVYCH

THEMATIC ANALYSIS OF INCLUSIVE TERMS..... 313

Mariia IVASHCHENKO

RECEPTION OF BORYS HRINCHENKO'S SHORT PROSE IN CONTEMPORARY LITERARY
STUDIES: ON THE ISSUE OF PSYCHOLOGISM IN HIS WORKS 319

Daryna IHNATENKO

DIGITALIZATION OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES..... 329

Olga KOVALENKO, Yuliia CHERNOVA

RENDERING HUMOROUS STYLISTIC DEVICES
IN J. SEALES'S NOVEL A VERY AGREEABLE MURDER..... 334

Nataliia LADYNYAK, Tetiana SUKALENKO, Inna BERKESHCHUK

THE SPORT *CONCEPT* IN THE LINGUISTIC CONSCIOUSNESS OF UKRAINIAN STUDENTS..... 339

PEDAGOGY**Olena ANISENKO, Valentina PRYANITSKA**

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL METHODS
OF FORMING FOREIGN LANGUAGE LEARNING POSITIVE MOTIVATION..... 347

Tetiana BUKHINSKA, Lesia HLADKOSKOK, Iryna MURADKHANIAN

STRATEGIES FOR INTEGRATION OF INTERCULTURAL AWARENESS
IN ENGLISH TEACHING..... 351

Yevhen DUDNYK, Marina GRYNKOVA

MODEL OF THE METHODOLOGY FOR DEVELOPING DRUM PLAYING SKILLS
IN COLLECTIVE PERFORMANCE..... 358

Daria KARACHOVA, Viktoriia MYROSHNYCHENKO, Tetiana AHIBALOVA

CREATIVE TEACHING METHODS IN TRANSLATION CLASSES..... 364

Tereza KLYMUS, Marta KOZAK

RULES FOR WRITING A SOCIAL STORY FOR CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM
DISORDERS..... 370

Inna KONOVALCHUK

THE USE OF THE NONVIOLENT COMMUNICATION METHOD
IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF PRIMARY SCHOOL TEACHERS..... 374

НОТАТКИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 93. ТОМ 1
ISSUE 93. VOLUME 1**

Редактори-упорядники

Микола Пантюк

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зиморя

Здано до набору 18.12.2025 р. Підписано до друку 30.12.2025 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 45,10. Зам. № 1225/1004. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 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.